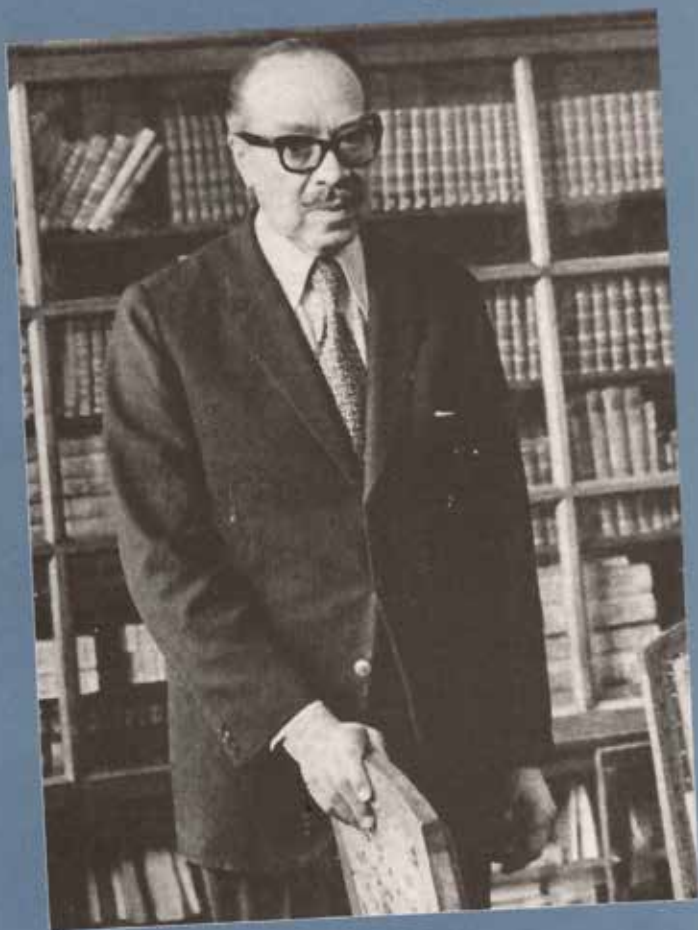


quince

II semestre/2002
I semestre/2003

JORGE CARRERA ANDRADE homenaje



kipus

ISSN: 1390-0102

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

CONTENIDO



IN MEMÓRIAM

- JORGE DÁVILA VÁZQUEZ 3 En la muerte de Rubén Astudillo y Astudillo
- EDGAR FREIRE 5 A Rubén, no recuerdo cuando lo conocí...
- RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 9 Adalberto Ortiz:
«El sembrío de los recuerdos»

HOMENAJE

- ENRIQUE OJEDA 17 Jorge Carrera Andrade:
los primeros años
- FERNANDO BALSECA 27 El pensamiento poético
de Jorge Carrera Andrade
- HUMBERTO E. ROBLES 45 Jorge Carrera Andrade:
boletines de crítica
- MARÍA ISABEL HAYEK 63 La ciudad: geografía
de la soledad
- GALO GALARZA 67 Sobre las huellas
de Jorge Carrera Andrade
- LUIS A. AGUILAR MONSALVE 73 Ecuador en la prosa
de Jorge Carrera Andrade
- IVONNE GORDON VAILAKIS 89 Búsqueda de memoria: el poeta
sin cielo, Jorge Carrera Andrade
- MIGUEL DONOSO PAREJA 99 Entre lo planetario, tres paréntesis
verdes y un final inarrativo
- PABLO A. MARTÍNEZ 113 Aproximación a la *poética visual*
de Jorge Carrera Andrade
(Cartografía lírica, imaginarios
colectivos y códigos pictóricos
de un *País secreto*)
- YANNA HADATTY MORA 145 1930, Ecuador e Hispanoamérica

JUAN PABLO CASTRO RODAS	159	En la piel del polvo: una aproximación a la poética de Jorge Carrera Andrade
MARTHA RODRÍGUEZ	175	Jorge Carrera Andrade: regreso de las visitas al planeta
ESTEBAN PONCE	179	Darío y Carrera Andrade: el dulce engaño de la totalidad
ALEYDA QUEVEDO ROJAS	187	La corporeidad de lo abstracto en la poesía de Jorge Carrera Andrade
JORGE DÁVILA VÁZQUEZ	195	Lectura de «Lugar de origen»
RAMIRO REINALDO HUANCA SOTO	197	Viaje, palabra y creación poética. Jorge Carrera Andrade: la pasión por el demonio
ADRIANA FLORES	215	Jorge Carrera Andrade: poesía de los seres y los objetos cotidianos
RAQUEL NARANJO	219	Jorge Carrera Andrade: el hombre moderno entre la provincia y el planeta
ADRIANA MANOSALVAS	223	Jorge Carrera Andrade: cien años de nacimiento
SANDRA GARNICA	227	<i>Hombre planetario</i> , Jorge Carrera Andrade
MARÍA ELENA BARONA	231	Los seres y objetos cotidianos
DIANA LAZO GARCÍA	235	La poesía de los seres y objetos cotidianos
RECUPERACIONES		
JORGE CARRERA ANDRADE	239	Autobiografía de un poeta
	247	Destino de la poesía ecuatoriana de nuestro tiempo
RESEÑAS		
SUSANA ZANETTI	257	<i>La dorada garra de la lectura.</i> <i>Lectoras y lectores de novela</i> <i>en América Latina</i>
ORLANDO PÉREZ	263	<i>La celebración de la libertad</i>
MARTHA RODRÍGUEZ	265	<i>Pero es después, bajo el sol</i>
TOMÁS ELOY MARTÍNEZ	267	<i>El vuelo de la reina</i>
GABRIELA ALEMÁN	269	<i>Fuga permanente</i>
ALFONSO MONSALVE	271	<i>Cuentos de película</i>
GALO MORA W.	276	<i>Un pájaro redondo para jugar</i>
SONIA NAVARRO	278	<i>Sabor a olvido</i> <i>(Biografía de la Sra. René)</i>
MARGARITO CUÉLLAR	280	<i>Los riesgos del placer</i>
COLABORADORES	283	



EN LA MUERTE DE RUBÉN ASTUDILLO Y ASTUDILLO

Jorge Dávila Vázquez

De él se dirán muchas cosas, se contarán infinidad de anécdotas, se evocarán sus desafíos poéticos, en una ciudad solo removida antes por la iconoclastia del Grupo Elan y por la desolación de su maestro espiritual, César Dávila Andrade; se continuará admirando su juventud de lobo y sus aullidos entre cínicos y blasfemos, pero sea lo sea que de él se diga, vivirá por siempre en la memoria de los poetas y de los amantes de la literatura, porque era un hombre hecho para vivir largamente en el corazón de las gentes, nunca para el olvido; y muchos de sus poemas seguirán leyéndose por largo tiempo, por su frescura, su irreverencia y esa calidez de la palabra dicha entre amigos, a la sombra de un amor nunca alcanzado, al son de un jazz que a muchos les parecía estridente, y en el marco de un café al que inmortalizó en la «Carta para Saskhya Kovva»: *Esta es una isla en Cuenca, trece nudos al sur de la alegría. Se llama Raymipamba*, el familiar Raymi, sede del grupo cuencano Syrma, cuyo capitán fue él, en la década del sesenta, la de los Tzántzicos, la que cambiaría para siempre la literatura de la patria.

Astudillo fue no solo el poeta absoluto de su grupo generacional en su ciudad, y uno de los mayores del Ecuador, desde su siempre joven *Canción para lobos* (1963) y sus palpitantes *Elegías de la carne* (1968), hasta el insondable *Pozo y los paraísos* (1969), la oscura *Larga noche de los lobos* (1973) o la jubilosa *Celebración de los instantes* (1993), que contiene sus bellos textos escritos en China.

¿Qué preocupaciones movían su poetizar? Todas las del hombre del siglo XX. El ultrajante temor del final atómico, la masificación y la cosificación del ser humano, las batallas existencialistas por Dios y contra Él, el temblor del sexo, la nitidez del arte, el amor por la tierra, la naturaleza —que florecía en sus poemas como un enorme crisantemo— y sus gentes. Estas temáticas y otras

infundieron sentido a una de las creaciones más trascendentes de nuestra literatura.

Con Dios, mantuvo un diálogo constante, que a ratos se volvía blasfemia, pero que en opinión de uno de sus buenos lectores, Ernesto Proaño S.J., solo era una forma desesperada de búsqueda de la divinidad. Su juvenil «Oración para ser dicha aullando» escandalizó a su hora; tal vez por la confianza excesiva que parece demostrar al Ser Supremo, al que dice, entre otras cosas: «cuánto debes sufrir en tu abandono, / pordiosero, limosnero / de nombres y de preces / cuánto deben dolerte los / mundos que no hiciste...». O peor aún: «no te odiara ni amara si existieras, (me han / dado la evidencia de que tú nunca fuiste, / —entre paréntesis—) / pero si es que existieras en verdad, te invitara / a que caigas y / nos llegues; te diera mi camisa y mis / zapatos; mi chompa; mi blue jean; y mis / pañuelos, mi modo de beber y mi / costumbre / de abrazar hasta olvidarme las esquinas, los / bares y las pistas». Es difícil no sentir una emoción, por contradictoria que sea, ante estos versos, o no sonreír ante el coloquialismo de estos: «vieras que nuestra música es mejor que los / coros / de tanta virgen loca; de tanto anciano turbio; / de tanto ángel sin sexo...».

Pienso que al encontrarse con Dios, le habrá dicho uno de sus versos: «Ya no tienes que huir, Señor. Te he descubierto». Y el buen Señor le dejaría paso a su interminable ansia de libertad, permitiéndole volver a su terruño escondido, a su Valle natal, para fundirse para siempre con él, «como un arado tierno», pues de seguro Astudillo le repetiría aquello de: «Pongo / un dique de fuego entre tu voz y mi terror, te limito los / pasos; te abandono y me marchó...vuelvo al río del alba y / los venados, / yo quiero ser, cantando un torrente de pie sobre los / lomos de azúcar de mi / tierra. Vuelvo a danzar desnudo bajo el cielo de / agosto / entre la luz y el aire maduro de los frutos».

Tan tierno a veces para con todo lo hermoso de este mundo, se llenaba también de una intensa amargura ante las injusticias de este mundo, que le hubiera gustado transformar, y eso le dio una cierta sorna, le hizo en ocasiones duro, despectivo. Quizá por ello, unos le admiraron, otros le detestaron, y él con su enorme vitalismo, igual al de su camarada de traspase periodístico, sueños, lecturas, proyectos, y olímpicas borracheras, Edmundo Maldonado, que se le adelantó hace años en el camino de la muerte, se encogía de hombros, en medio de una risa llena de ironía.

Ahora mismo estará riéndose al leer estas líneas, moviendo la cabeza, con su usual mordacidad, por las cosas que escribe este Dávila, que le conoció cuarenta años y más, y sintió por él profundas amistad y admiración hasta su último día. ■

A RUBÉN, NO RECUERDO CUANDO LO CONOCÍ...

Edgar Freire

Tengo mala memoria para las fechas. No suelo retener los números. Debe ser el trauma de mis andanzas por la escuela: detesté las cuatro operaciones, y temí, hasta el pavor, a los profesores de matemáticas. Por eso, cuando alguien me inquiriere en qué año, mes o día conocí a determinada persona, surge una neblina en mi cabeza.

En estos días, ante la muerte de Rubén Astudillo y Astudillo, me llaman y me preguntan desde cuándo soy su amigo. «No lo sé, ni me interesa», ha sido mi respuesta. Lo que sí evoco es la palabra «hermano» cuando por primera vez saludamos en la vieja Librería CIMA. Yo andaba recopilando material para hacer un soñado libro *Los libros en mi vida. La historia que nunca se contó* (Círculo de Lectores, Quito, 1995). En esa lista de amigos había puesto su nombre y me urgía conocer sus respuestas a un cuestionario tipo (la editorial apremiaba por la hechura del libro).

Un día llegó el poeta con un sobre en la mano y con un librito escondido en el bolsillo de su saco. Saludamos como si toda la vida nos hubiéramos tratado. El sobre contenía su testimonio personal de los libros que le habían marcado en su vida de ansioso lector. El librito que me entregó era: *Los himnos del crepúsculo* y *El presente tomado*. Por la emoción del encuentro hasta olvidó estampar la infaltable dedicatoria, la misma que le pedí luego porque era una condición sine qua non para hacerlo mío (tonto y viejo rito que acostumbro a pedir a los amigos, desde la primera vez que Jorge Icaza me regaló una firma en *El Chulla Romero y Flores* en la vieja colección Salvat General).

Debo reconocer que nunca había leído un solo verso de Rubén, pero recuerdo que en el mostrador de la librería, ya me habían preguntado por un título medio extraño: *Canción para lobos* y *Las elegías de la carne* (luego supe que eran dos libros diferentes). Lo que más me acuciaba era leer su carta y

nunca olvidaré las primeras líneas: «Cronológicamente hablando, el primero de todos: un arriero que había cambiado su trabajo por el de maestro de escuela. Se llamaba Guillermo Castro. Con él, cursé los primeros cuatro años de primaria, en mi pueblo natal, El Valle, una pequeña parroquia cercana a Cuenca. Don Guillermo había descubierto *Los sábados de mayo* de Miguel Moreno y Honorato Vázquez y *Las leyendas del tiempo heroico* de Manuel J. Calle, con cuya lectura se emocionaba él y nos emocionaba tanto o más aún a nosotros. Si descuento los repasos obligados de *La historia sagrada*, todos los domingos en casa de mi abuelo paterno, creo que fue don Guillermo —el señor Castro, como le llamábamos— la primera persona que me motivó hacia la lectura...». Obviamente, yo le había inquirido sobre quién le incentivó a leer. En ese largo párrafo, descubrí la columna vertebral de su existencia y calidad humana: la amistad y la gratitud. Ya más luego me percataría de sus «alimentos terrestres»: *Así hablaba Zaratustra*, *La montaña mágica*, *Demián*, *El lobo estepario*. Y por supuesto que cuando le inquirí sobre qué personaje le hubiera gustado encarnar y cuál le ha causado mayor impacto, no dudó en contestar: «De ser posible, *Los tres mosqueteros*, unidos en uno solo. Puede ser que no conformen una categoría realmente literaria, pero son de una vitalidad a toda prueba. De ellos el que más me impactó en esa época fue D'Artagnan, ahora es Athos. A otro nivel, me habría gustado ser el Capitán Ahab, por su lucha casi entre épica y mística contra el destino y la fatalidad, contra Dios, el demonio o uno mismo». Cuando, por fin, comencé a leer su poesía, descubrí la coherencia de sus afirmaciones. Razón tuvo y tiene, su amigo Walter Franco, cuando dice que Rubén es: «dionisios y asceta, río caudaloso, torrente primigenio» y, al mismo tiempo «un millón de muertes, setenta veces siete cordilleras de engaño, cuaresmas, muladares, caravanas de sed».

Por sus tareas diplomáticas, fueron algunos años en que no nos vimos, pero nunca faltaba el saludo afectuoso a través de uno de sus hermanos. Un día recibí otro sobre. Contenía una pequeña joya editorial: *Celebración de los instantes*, en español y chino. Lo leí y subrayé: «todo en el mundo vive cien vidas pero solo hay una que vale recordar».

Nunca dejamos que el tiempo menguara la amistad. Entre sus «idas y venidas», visitaba a su amigo Librero. Merodeaba los anaqueles de la librería, pero creo que todo era un sabio pretexto. Su pasión era conversar, saber qué ha pasado con los autores ecuatorianos, qué obras nuevas había... Un día, como un niño curioso, le pregunté algo sobre las geishas. Y fue ahí cuando me prometió conversar largo y tendido, pero saboreando una taza de café.

Fue en noviembre del año pasado cuando me visitó en mi refugio librero. Estaba vital, con ese humor socarrón tan propio de él. Se dio vueltas por los anaqueles de la «Española» y como siempre eligió un buen grupo de libros.

Me habló de un nuevo libro suyo y prometió venir en enero para por fin conversar sobre las geishas y tomarnos el café prometido.

No ha llegado, y recién hoy entiendo cuando expresa: «Por qué viví, largos años muriendo, con la esperanza de que cada instante fuera a ser el último, tengo derecho para escribir este poema, ahora...». ■

ADALBERTO ORTIZ: «EL SEMBRÍO DE LOS RECUERDOS»

Raúl Serrano Sánchez

Llegó a la sala de actos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, sin que nadie lo notara. No sé si se confundió de lugar y acto, pero estuvo ahí mirando sin dejar de tocarse la nariz, y de vez en vez de examinar al respetable que casi resultaba virtual. Con el periodista Pablo Salgado, era un mes del año 1991, presentábamos en esa ocasión nuestros primeros textos editados por el Municipio de Quito, en la Colección Evaristo. La noche resultaba fresca con un brindis que ofreció el novelista Miguel Donoso Pareja, presidente para entonces del Núcleo; copa en mano tratábamos de no sentirnos demasiado virtuales o demasiado solos en ese salón que resultaba descomunal, tan infinito, mientras afuera los caballos de la lluvia galopaban sin tregua por todos los vericuetos y techos. De pronto, y sin que mediaran palabras ceremoniales o todos esos rituales que suelen darse en los actos así, Adalberto Ortiz (Esmeraldas, 1914-Guayaquil, 2003) no dijo nada que no dibujaran sus manos con las que había labrado todas esas páginas donde parte de sus fantasmas se fueron turnando para configurar historias que de no haberlas contado de seguro nunca hubiera llegado a entenderse más o menos, aceptablemente, con la vida. En el aparte no recuerdo qué nos dijimos, pero sí brindamos, y su ánimo parecía alterado, e incluso me dio la impresión que venía de alguna otra y más interesante celebración, pero esa idea no era nada acertada porque lucía una guayabera blanca y calzaba unas sandalias que le daban un aire de mandarín. Recuerdo que blasfemó (me agradó escucharle los insultos más insolentes, intensos y descabellados) contra cierto ex presidente, al que sin duda consideraba un fiasco, sobre todo porque estaba convencido que si tuvo que dejar sus ocupaciones de diplomático, que significaban algunos años, fue por obra y gracia de aquel caballero al que en esta ocasión no le disculpaba nada de nada, y sin tregua no dejó de definir como «reaccionario» y algo más. Con su

cabello y lentes plateados, su edad y sus dolencias, a las que prefería darles la espalda, no reflejaban los años trajinados. Algún momento, ajustándose los lentejuelos, comentó lo que pensaba de la literatura de los jóvenes, a los que, sin caer en elogios gratuitos o condescendientes, no dejaba de considerar con expectativas que tampoco eran las de quien solo quiere tributar un saludo a la bandera, y luego decir gracias.

Ortiz se autodefinía como «mulato, hijo de mulatos». Lo confesó en más de una entrevista,¹ poniendo en el tapete de las discusiones todo lo que se ha dicho y está por definirse respecto al mestizaje; pero el mundo, el universo de sus novelas, la primera, *Juyungo* (uno de los textos que más se ha vertido, después de *Huasipungo* de Jorge Icaza, a otros idiomas) es el de la negritud, sin que esto signifique o pueda llamar a apreciaciones restrictivas, fronterizantes respecto a la escritura de un autor que no solo en la prosa, también en la poesía, no se propuso hacer de su arte el ámbito para la protesta, la denuncia respecto a las condiciones de marginalidad, humillación y descuido en que se batía y debate una parte fundamental de lo que es la sociedad y cultura ecuatoriana: el pueblo negro, al que un racismo solapado, que existió y existe en nuestro medio, los ubicó de ese otro lado de lo que la literatura de Ortiz supo explorar desde su magia, su poesía, sin obviar los conflictos, contradicciones que van más allá de lo que implica el hecho racial, ante el que, a diferencia de un José M. Arguedas, el ecuatoriano siempre creyó que no se reducía a lo cultural o racial sino que era «una cuestión de lucha de clases».

Adalberto Ortiz demuestra a lo largo de su escritura continuas y coherentes rupturas y fragmentaciones. *Juyungo* mismo es una novela que dentro de la tradición de la ruptura, continúa y ahonda esa propuesta al mostrarse, tanto en su tesitura como en su andamiaje, distinta a lo que en novela se realizaba en y posterior a la década del 30. Lo mismo ocurre con los cuentos de *La mala espalda* (1952), *La entundada* (1971), y sus otras novelas *El espejo y la ventana* (1967), y *La envoltura del sueño* (1982), donde el mundo rural, campesino, exótico, que marca a la primera, en las dos últimas ha sido desplazado por situaciones humanas cuya escenografía tiene que ver con los infiernos del cuerpo, el deseo, la ciudad y lo cotidiano; con los complejos y secretos mundos interiores de unos personajes que navegan por aguas más densas y equívocas. Esa vocación renovadora se explica desde la sed, las inconformidades de un autor (lo mismo sucede con su poesía) que nunca se supo dentro de las perspectivas de planes escriturarios cerrados, lo que sin duda lo hubiera llevado a repeticiones nada trascendentes.

1. Cfr. Carlos Calderón Chico, *Tres maestros: Ángel F. Rojas, Adalberto Ortiz y Leopoldo Benítez Vinuesa se cuentan a sí mismos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1991, pp. 101-148.

Uno tiene un sentimiento especial de ese estado de las formas anteriores de expresar una poesía, del ambiente que lo rodea, algo pesimista, y me coincidió ese estado con la lectura que hice de algunos brasileños como Drumond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes y otros más, pero Bandeira y Andrade influyeron más que nadie. Nicanor Parra me decía que es raro que yo no hubiera tenido más notoriedad, porque hay una antología de ese tipo de poesía, la *Antología universal* y a ti no te han puesto, es porque tú no te promueves.²

La promoción, que en otros autores parece ser el centro —delirio sin relente— de sus preocupaciones, en Ortiz era cosa que no le quitaba ni el escamoteado tiempo ni el sueño. Recordemos que novelas como *Juyungo* y *El espejo y la ventana*, en su momento fueron merecedoras de importantes premios locales; y que en 1995 el gobierno ecuatoriano le otorgó el Premio Nacional de Cultura «Eugenio Espejo», en reconocimiento a su trayectoria intelectual y a la totalidad de una obra poco o nada «promovida» por su autor.

El «sentimiento especial», que es el de renovación, incide en las búsquedas de nuevas formas expresivas que en poesía comienzan con lo negrista, para luego derivar en lo sardónico y la anti-poesía, terrenos en los que su voz resulta, dentro de nuestra tradición poética, punto de partida. Espiral o círculo de búsquedas que también se encuentra en todo lo que es su narrativa.

Nadie mejor que nuestro autor para saber que el suyo no era ni es un ejercicio de confirmaciones, sino de continuas y alternantes dudas, sospechas, incluso donde su propia condición de «mulato», lo llevó a brindarnos una de las pocas excursiones, para la época, que en el plano del surrealismo se dieron en el Ecuador y que no dejan de notarse en todo lo que es el universo de *Juyungo*. Influencia, la del surrealismo, que Ortiz jamás desmintió, como tampoco dejó de recordar, de traer al presente, a los amigos que en los momentos decisivos supieron compartir con él, más allá de posiciones ideológicas y políticas, la pasión por la palabra. Esos amigos fueron Joaquín Gallegos Lara, el gran y polémico suscitador que apenas leyó uno de los primeros cuentos de Ortiz, «Los hombres no mueren en la cama» (se incluye como el capítulo V de *Juyungo*, con el título cambiado: «Los machos no mueren en colchón»), le sugirió que iba para novela; sugerencia que Adalberto asumió en plenitud.

Fue el mismo Gallegos Lara quien habló por primera vez de Ortiz y de sus iniciales *Poemas negros* en la celebrada página literaria del diario *El Telégrafo* del puerto principal, lo que motivó la curiosidad de los otros miembros del «Grupo de Guayaquil» con quienes terminaría (su relación con el narrador Alfredo Pareja Diezcanseco sería una de las más sólidas) de camarada, y cuya generosidad —la de unos y otros— nunca fue una pose; generosidad que des-

2. *Tres maestros, op. cit.*, p. 125.

miente y desbarata toda noción de absurdos regionalismos sembrados por quienes lo han visto como un recurso para pescar en río revuelto.

Gallegos Lara prologó (palabras reveladoras y polémicas) el poemario, *Tierra, son y tambor*, editado en México en 1945 con ilustraciones del maestro del grabado ecuatoriano, Galo Galecio, quien por esas fechas estaba radicado en esa ciudad. «Poesía negrista», lo subtítulo con sobrada razón su autor. En esa introducción, el autor de *Las cruces sobre el agua*, anota:

Sus poemas negros y mulatos no se parecen a los brasileños, cubanos o norteamericanos. Son el típico acorde que no puede surgir de los libros sino de la vida. Brotan al contacto del espíritu negro y la tierra ecuatoriana. Frobenius los amaría. Sus conflictos y su calor humano, hacen que no sean folklore ni jazz para divertir, sino la realización de un grávido sino.³

Libro del que el poeta cubano Emilio Ballagas incluirá un par de textos en su representativo *Mapa de la poesía negra americana*. Hecho que Ortiz siempre recordó con cariño y emoción porque fue leyendo la primera edición de esta antología que se decidió, se sintió hechizado y conminado a pergeñar los versos con los que Gallegos Lara se sentía identificado a cabalidad.

Adalberto Ortiz volvió a Esmeraldas cuando los ojos, la sensibilidad, esa hambre y sed de mundo, coincidía con su despertar a la «edad más receptiva». En compañía de su mítica abuela materna fue adentrándose no solo a una selva cuya música, ecos y voces que acogía y repetía lo que sus criaturas secretas, cargadas de una memoria que se tejía entre lianas, dolores, supersticiones, risas y ritmos, se incrustarían en su sangre, en esos «ojo y oído» que fueron los que puso a la hora de llevar a las páginas uno de los pocos, sino el primero, descenso a ese humus y raíces que en nuestra narrativa apenas había sido aludido y que relincha en *Juyungo*: el universo de la negritud. Texto que sopor-ta una y otra relectura, que no se agota en la noción de documento o testimonio (etiquetas con las que se creía definir, por no decir encarcelar, una literatura), sino que hace de lo documental y testimonial parte y sentido de lo que es el arte de contar verdades que parezcan mentiras, y así al revés hasta el infinito —sin dejar nunca de ser novela— y en eterno proceso de reelaboración. Según el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, con *Juyungo*, «La novela negra adquiriría una tonalidad más sincera: no era un mulato alegre el que la escribía, era un negro o vástago de negro, dolido, oprimido, el que dejaba ahí fluir su angustia. Creo que *Juyungo* revela un mundo distinto a muchas de las no-

3. «Raza, poesía y novela de Adalberto Ortiz», en Alejandro Guerra Cáceres, ed., *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987, p. 59.

velas negras o negristas que conozco. Ortiz no es un literato, es un hombre el que narra pesadumbres y rencores».⁴

DE VIAJES Y MÁS ESQUINAS

Pasajero e inquilino de ciudades como Quito, donde se radicó en un par de ocasiones enfrentando tareas burocráticas en el Ministerio de Educación y Cultura; ciudad en la que compartió con los creadores de su tiempo, y con los que supo entrar a su encanto alucinante, nocturno y de máscara variada. Transeúnte de algunas urbes del viejo mundo, también del nuevo, en las que cumplió funciones como diplomático. Varios de sus poemas últimos dan cuenta de esos lugares y todo lo que le revelaron.

Ortiz llegó al servicio exterior como parte de esos actos entre esotéricos y absurdos que los escritores latinoamericanos tienen que encarar; pues entre el barullo de los días posteriores a la sublevación popular del 28 de Mayo de 1944, conocida como «La Gloriosa», que acabó con el gobierno despótico de Arroyo del Río, y dado que sus amigos, que pesaron mucho en esos hechos, habían pedido se lo nombrara Director de Educación de Esmeraldas, donde trabajaba en la Correccional, dan origen a una serie de conflictos y reclamos en su contra: para algunos sectores Ortiz resultaba demasiado joven para ocupar un cargo de esa índole, por lo que el «profeta», José M. Velasco Ibarra, a la sazón presidente del país, para evitar más conflictos, salomónicamente le propuso que entrara a la diplomacia. Entonces Ortiz terminó viajando a México. Inicio de un periplo que lo llevaría a estacionarse en varias esquinas del continente en donde haría amistades que sin duda lo marcaron. De esos desplazamientos, el peruano L. A. Sánchez nos da cuenta en una crónica de 1949 publicada originalmente en *El Tiempo* de Bogotá:

Muchas mañanas, en el Hotel Colonial o en la confitería Vertúa, o en la Calle Palma de Asunción, hemos dialogado sobre mil cosas. Hombre inquieto, movido, incapaz de estatismo alguno, se le sorprende tenso y preocupado por algo que, acaso, él mismo no acierte a definir. Que sea por su destino literario, y nos dará, como ya lo anda haciendo, grandes y sazonados frutos. Yo espero de Adalberto Ortiz obra espléndida, tan pronto encauce su angustia de hoy y arremanse sus recuerdos de niñez y adolescencia. No creo equivocarme: Adalberto Ortiz, si persiste, tiene la palabra en la literatura negrista del continente.⁵

4. Luis Alberto Sánchez, «Un escritor angustiado», *Letras del Ecuador*, año IV, 42, Quito, 1949, p. 11.

5. Luis Alberto Sánchez, *art. cit.*

Ajetreos y persistencias (en verdad, esta vez Sánchez no se equivocó) que conforman la biografía de quien es uno de los autores vitales de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Literatura a la que le dio fragmentos de un mundo que nunca terminó, como todo gran creador, por ver sino entre sombras, quizás de sospechar o de desear. Por ello, resulta oportuno su poema «Deseo»⁶ (fechado en Quito, agosto de 1976) que se torna, como todo texto en un poeta, suerte de epitafio no buscado:

Oigo reír a unos fulanos de otra mesa
allí donde el tiempo-viento
arrasa el sembrío de los recuerdos.
Me provoca demoler toda la infamia
asentada en las fábricas
destinadas a niños solamente.
Quemar salones aristocráticos
cundidos de murciélagos
y de perros noctibundos
que ensucian con su aullido
el delgado cuello del alba.

(No sé si será el alba de Detroit,
en Guayaquil, París
o Poin á Pitre)

Pero ahora —claro— digo seriamente
que no desco ver más tierras exóticas
de donde viene alguna savia-sabia.

No quiero oír hablar
de zonas arrasadas
por los empresarios de la guerra,
ni de los derechos pisoteados
por dolosas minorías
en estos días confusos, libertinos,
de turistas mochileros.
Mejor hacer más tierna y justa
habitabile y cultivada
esta región ecuatorial en que me muevo
y entrar con paso tiento
en la reconstrucción de mi aburrido reino

6. *La niebla encendida*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 64, 1984, pp. 15-16. Este volumen recoge los siguientes poemarios: *Poesía mezclada*; *Fórmulas*. Poemario «sin poesía»; *El vigilante insepulto*. Poesía sardónica «sin poesía» y *Tierra, son y tambor*. Poesía negrista (corregido y aumentado).

y sentarme luego a esperar en el café
a la diosa de las sombras,
al igual que otros pendejos.

Desde hacía mucho tiempo, entre la pintura (arte con el que se entendió como parte de una escritura divergente, alternativa) y la soledad de las paredes de su refugio en Guayaquil, Adalberto Ortiz estaba, como todos, esperando «a la diosa de las sombras», con la diferencia de que lo hacía para conjurarla, quizá con todas esas «malas palabras» y anatemas que en aquella noche de lanzamiento y lluvia galopante en la ciudad donde en 1939 empezó a dialogar con Gallegos Lara y todos los aquellos que eran «cinco como un puño», le escuché repetir como si fueran parte de un ritual con el que pretendía, quizá intentaba, torcer su destino de hechicero, prestidigitador, augur, mendaz hacedor de verdades, opuesto al que el fantasma —su otro yo— del poema citado pretende darle. ¿Palabras malas? Sí, esas que se dicen porque son la contraparte de las que van a misa, y que no sirven para gritarle «a la diosa de las sombras» a la cara: «¡Anda putilla del rumor helado, / anda, vámonos al diablo!».7 ■

7. José Gorostiza, *Muerte sin fin*, en *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica / Ediciones Unesco, Colección Archivos, 1996, p. 88.

JORGE CARRERA ANDRADE: LOS PRIMEROS AÑOS*

Enrique Ojeda

A pocos kilómetros al sureste de Quito se halla la pequeña población de Sangolquí. Su nombre indígena indica el carácter rural de este conglomerado humano. Establecido en medio de extensas propiedades agrícolas, en un valle de la Sierra andina.

En ese pueblo nació a mediados del siglo pasado Abraham Carrera. Es posible que descendiera del noble español Sancho de la Carrera como parece indicar Jorge Carrera Andrade en un poema que dedica a ese personaje.¹ Pero Abraham Carrera carecía de bienes de fortuna y desempeñaba el modesto cargo de administrador de hacienda. De su matrimonio con Genoveva Andrade le nació en 1868 un hijo a quien se bautizó con el nombre de Abelardo. Su padre cuidó de dar a éste esmerada educación: le envió al Colegio San Gabriel que los jesuitas regentaban en Quito. Al terminar en él sus estudios secundarios, Abelardo siguió los de leyes en la Universidad Central y, luego que obtuvo el doctorado, empezó a trabajar en la Corte Superior de Justicia de la que, después de algunos años, fue nombrado secretario. Ministro de la Corte Suprema al fin, se jubiló en 1942, terminando así una larga y brillante carrera.

Aunque pertenecía a un hogar intensamente religioso y había sido educado con los jesuitas Abelardo se asoció con el liberalismo alfarista que a finales del siglo pasado luchaba por dominar en el Ecuador. Cuando el 5 de junio de 1895 los Alfaros entraron triunfantes en Quito hallaron a Carrera Andrade

- * Por considerarlo vital, como ubicación biográfica del poeta, reproducimos el capítulo I del libro *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, del crítico ecuatoriano Enrique Ojeda, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971 (N. del E.).
- 1. «Retrato del español Sancho de la Carrera», *Edades poéticas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 32.

prisionero de los conservadores. Pero éstos eran entusiasmos de juventud. En los años siguientes, aunque mantuvo sus convicciones liberales, se desinteresó de la política para dedicarse a sus labores de magistrado.

En 1899 Abelardo Carrera casó con una joven quiteña, Carmen Amelia Baca Andrade. Había nacido en 1883 y era hija del coronel ambateño Adolfo Baca. Educada por religiosas francesas en el Colegio de los Sagrados Corazones manifestó fino temperamento artístico e inclinación por la literatura. Dominaba el francés, tocaba la guitarra y dibujaba. «Mujer admirable y bella», ejerció una profunda influencia en Jorge y le inspiró algunos de sus poemas más conmovedores.

Al hogar de Abelardo y de Carmen Amelia le nacieron once hijos: César, María Esther, Lucrecia (fallecida), Jorge Abelardo (muerto a poco de nacer y mayor con un año al poeta), Jorge Enrique, Beatriz, Rosario, Hugo, Inés, Blanca y Aída. César fue compañero de Jorge en los estudios, los afanes literarios y las preocupaciones sociales. Dotado de talento, en 1917 obtuvo el primer premio en prosa en el concurso organizado por el comité «19 de Marzo» del Colegio Mejía y el primer premio en verso y el segundo en prosa en los Primeros Juegos Florales Universitarios celebrados en Quito en 1919. Sin embargo, su interés por las letras no fue duradero. En su madurez se ha consagrado a su profesión de abogado y a la política como miembro del partido socialista. En 1944 publicó un breve opúsculo, *Panorama histórico del trabajo*, que manifiesta su interés por los temas sociales.² Hugo, el menor de los tres hermanos, es contador y ha ocupado cargos públicos de consideración en el Municipio y en el Instituto del Seguro Social. Las hermanas se han casado y algunas se han establecido en el exterior.

Esta prole numerosa realizaba el aire patriarcal y prócer de don Abelardo. Como prefería que sus hijos al casarse se quedaran a vivir con él, construyó una amplia casa cuyo tercer piso quedó reservado para los hijos casados. Los fines de semana invitaba a su mesa a hijos y nietos y presidía sobre más de treinta comensales. Su noble figura de padre y proveedor aparece en el poema «Familia de la noche»: «Patriarca, hombre de ley, de cuyas manos / nacen las cosas en su sitio propio ...» Este «hombre de ley», que, en el fondo, no daba importancia a la literatura fue para Jorge una viva lección de rigor lógico, de orden y de claridad, que equilibró la vida del sentimiento que su madre le inspiraba.³ A él le debe también su devoción por la vida de familia, su sentido de

2. César Carrera Andrade, *Panorama histórico del trabajo*, Quito, Talleres Gráficos del Ministerio de Educación, 1944.
3. Jorge Carrera Andrade, *Familia de la noche*, 2a. ed., París, Colección Hispanoamericana, 1954, pp. 18 y 19. El poeta insiste en la ordenadora misión de su padre: «Nos traes la ciudad bien ordenada / en números y rostros...» «...ordenaste la huerta». También su padre

justicia que inspiró la intensa actividad social de Jorge y sus hermanos y una probidad moral que en él coexistía con una completa indiferencia religiosa. De su madre le vino la ternura, velada a veces de humorismo, pero siempre presente; la fantasía que se prodiga en imágenes, la mirada captadora de formas y colores y un oído atento a «la música del mundo y de la estrofa».⁴

Sin el influjo de estos dos espíritus cultivados aunque disímiles no podría explicarse la poesía de Carrera Andrade.

Jorge Carrera Andrade nació en Quito el 18 de septiembre de 1903.⁵ Quito a finales del siglo XIX y principios del XX era, según un visitante extranjero, una modesta ciudad con menos de sesenta mil habitantes, «quinientos acres de tejados llanos y sin variación» calles que «tienen insípida apariencia por la poca altura de las cosas y la falta de objetos que rompan la monotonía del cielo».⁶ Profundas quebradas atravesaban el centro de la ciudad la cual en breve se convertía en campo abierto. Jorge Carrera Andrade nació en una casa de propiedad de sus padres situada frente al Anfiteatro y que hacía esquina entre las calles García Moreno y Morales. Aunque situada a tres cuadras de la Plaza de la Independencia, centro de la ciudad, la casa de la familia Carrera Andrade bordeaba una profunda quebrada llamada de Jerusalem que cruzaba la ciudad de este a oeste. El gobierno decidió convertirla en una avenida y a ese propósito expropió algunas casas, entre ellas la de Abelardo Carrera Andrade. Este que poseía una propiedad en el extremo norte de la ciudad conocido con el nombre de «El Batán» y que entonces era campo abierto, se tras-

es el proveedor: «Cada hortaliza o árbol / cada teja o ventana, te deben su existencia, / levantaste tu casa en el desierto...». *Ibid.*

4. «Mi madre... por su educación es una mujer auténticamente intelectual. Cuando yo llegué a la edad del entendimiento, me encontré con una magnífica biblioteca de mi madre. Se puede decir que mi vocación literaria la debo a ella que supo inculcarme un gran amor a la lectura». «Líneas de una autobiografía», *El Telégrafo*, Guayaquil, 16 de junio 1933.
5. En la primera reseña biográfica de Carrera Andrade, aparecida en la revista *Vida intelectual*, IX, marzo 1921, 65, se da 1902 como año de su nacimiento. El propio Carrera Andrade explica así esta disparidad de año: su certificado de nacimiento se perdió en un incendio lo cual le indujo a que usara el de su hermano del mismo nombre, que había nacido y muerto en 1902. Es posible también que en esos años Carrera Andrade aumentase de propósito su edad debido a que en su niñez y juventud parecía notablemente mayor de lo que era en realidad. Cuenta apenas doce años —escribió Hugo Alemán, que le conoció en esa época— pero se diría que tiene, cuando menos quince. Una estatura incompatible con su corta edad». *Tránsito de generaciones*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, p. 198. La inscripción de nacimiento de Carrera Andrade que consta en el *Registro Civil*, tomo 3, p. 75, acta 965, Quito, provincia de Pichincha da la fecha de 14 de septiembre de 1902.
6. Edward Whymper, que en 1892 visitó al Ecuador. Las citas pertenecen a un capítulo de su obra *Travels Amongst Great Andes of the Ecuador* que se reproduce traducido en la obra de Eliczer Enríquez, *Quito a través de los siglos*, II, Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno 1941, pp. 181-196.

ladó allá con su familia en 1908, dando comienzo a la experiencia campesina de Jorge Carrera Andrade que iba a durar tres años y que tan profundamente ligada está a su poesía:

Tu geografía, infancia, es la meseta
de los andes, entera en mi ventana
y ese río que va de fruta en roca
midiendo a cada cosa la cintura
y hablando en un lenguaje de gujarros
que repiten las hojas de los árboles

Familia de la noche, 15

Fueron años de infantil felicidad y de inconsciente iniciación poética. «En esa morada rural entré en la amistad de las cosas humildes, de los seres pequeños». ⁷ Tan a gusto vivió Carrera Andrade en el campo que le apenó tener que abandonarlo. ⁸ En 1911 terminaron los trabajos en la nueva casa que don Abelardo había hecho construir y la familia hubo de trasladarse a la ciudad. La nueva residencia estaba situada, como la anterior, en la calle García Moreno, a un centenar de metros de la que entonces era quebrada de Jerusalem y hoy es Avenida 24 de Mayo. Edificada en lo alto de la loma, la calle Ambato la separa del venerable edificio colonial del Hospicio. Aún hoy es una amplia y noble casa de tres pisos al estilo quiteño, con patio y zaguán de piedra y anchos corredores en torno a éste. En ella vivió Jorge Carrera Andrade desde 1911 hasta 1928 en que partió para Europa y durante sus cortas visitas a la ciudad natal. A la muerte del padre, en 1950, la casa pasó a otras manos.

En octubre de 1908 —a los cinco años de edad— Jorge empezó su educación formal en el pensionado del Dr. Pedro Pablo Borja, fundado por el sacerdote de ese nombre el 15 de octubre de 1900 con el propósito de salvaguardar la educación cristiana de la niñez de Quito luego del cierre de la escuela de los Hermanos de las Escuelas Cristianas decretado por el gobierno de Alfaro. El pensionado Borja congregó a los hijos de las mejores familias de Quito. No es extraño que don Abelardo, a pesar de sus convicciones liberales e indiferencia religiosa, lo escogiera para sus hijos. Luego de algunos cambios de domicilio el Pensionado Borja funcionaba durante los años en que Carrera Andrade asistió a él en una típica casona quiteña situada en la calle Olmedo, donde aún se encuentra hoy en día.

7. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. VIII.
8. Sin embargo la ausencia del campo no fue total pues la familia seguía reuniéndose en la esquina de «El Batán» los fines de semana y durante los meses de vacaciones de los hijos estudiantes.

La escuela se distinguía por la calidad de la enseñanza y la severidad de la disciplina. El propio doctor Borja enseñaba en cada curso la materia que se consideraba más importante, religión, e inspiraba el ambiente de piedad infantil tan característico de esa institución. Los seis años que Carrera Andrade asistió a ella le dejaron honda huella: un sinnúmero de imágenes tomadas de la religión que habían de sobrevivir a la pérdida de la fe y aflorar en su poesía. En Carrera Andrade la ausencia del sentimiento religioso en su vida no ha impedido que extrajera la sustancia poética yacente en ese mundo de signos de lo religioso.

El nacimiento y primeros años de Carrera Andrade coincidieron con un período de intensa y a veces violenta actividad política. Desde el pronunciamiento liberal-radical del 5 de junio de 1895 la figura del jefe revolucionario Eloy Alfaro había dominado la escena en la república. Jefe supremo de 1895 a 1896, la Asamblea Constituyente convocada por él en 1896 le eligió Presidente Constitucional para el período de 1897 a 1901. Alfaro gobernó durante esos años rodeado del entusiasmo de sus seguidores quienes le consideraban el símbolo del liberalismo y de la democracia. Le sucedió el general Leonidas Plaza Gutiérrez, su antiguo compañero de luchas políticas. Al terminar éste su período en 1905 fue elegido Lizardo García, liberal patrocinado por Plaza. Para desilusión de muchos de sus seguidores, Alfaro se levantó en armas contra el presidente García a pesar de que pertenecían al mismo partido político. Veinte días duró la campaña y Alfaro una vez más conquistó el poder. Para consolidarse en él se sirvió de su soldadesca a la que reforzó con los «macheteros» traídos de la Costa y los «garroteros» que apaleaban a los senadores y diputados de la oposición a las puertas mismas del Palacio Legislativo.⁹

Esta violencia y opresión en un gobierno que se decía representar las ideas democráticas y liberales enajenó las voluntades de muchos, especialmente de los jóvenes. El 25 de abril de 1907 los universitarios de Quito organizaron una manifestación contra el gobierno en demanda de sufragio libre pero fueron desbandados por un escuadrón de caballería que dejó un saldo de muertos y heridos en las calles. El 11 de agosto de 1911 un nuevo levantamiento militar contra Alfaro sorprendió a Jorge y César Carrera Andrade camino de la casa. La asonada duró tres días «durante los cuales se dieron verdaderas batallas en las calles. Esto se le quedaría grabado al niño en su memoria para siempre».¹⁰

9. Oscar Efrén Reyes, *Breve historia del Ecuador*, II, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1942, p. 383.

10. *Cronología de la vida de Jorge Carrera Andrade*, notas inéditas. (Archivo personal de Jorge Carrera Andrade, Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook. Todas las citas de la correspondencia personal del poeta están tomadas de los volúmenes de ese archivo).

Al fin el 28 de enero de 1912, con la victimación de Eloy Alfaro y sus hermanos Flavio y Medardo terminó esta dramática jornada de la historia patria. Para Carrera Andrade, entonces niño, esta época tormentosa constituyó el primer contacto con la política inestable y violenta del Ecuador. Años más tarde terció en ella y sufrió las consecuencias de su inestabilidad y errático devenir.

En 1914 terminó Carrera Andrade sus estudios en el Pensionado Borja y en octubre ingresó en el Instituto Normal Juan Montalvo donde bajo la dirección de profesores alemanes, se preparaban los futuros maestros. Pensó en esos días hacer de la enseñanza su profesión, pero pronto descubrió que «el camino de la pedagogía no era el que más se acercaba a sus tendencias y aptitudes».¹¹

En octubre de 1915, y sin duda por influjo de su piadosa madre, Carrera Andrade ingresó en la Escuela de los Padres Mercedarios con el fin de prepararse a la primera comunión. Mayor en edad y físicamente más desarrollado que el resto de la clase, se sentaba al fondo del salón en gesto de desamparo. Los meses pasados allí abundaron en incomodidades que inspiraron en él un espíritu de rebeldía e indiferencia religiosa. Años más tarde volverá sobre estos recuerdos en carta fechada en San Feliú de Guixols el 20 de noviembre de 1932:

Quien estas líneas escribe sufrió también cuando escolar el vapuleo injusto de un fantasmón vestido de hábitos mercedarios y de allí arranca tal vez su rebeldía viril que no pide ni da tregua y que ha ido extendiéndose al campo de la política y de lo económico social.¹²

Luego de su infortunada experiencia en la escuela de los Padres Mercedarios, Carrera Andrade dio comienzo a su educación secundaria. En octubre de 1916 ingresó en el primer año del Instituto Nacional Mejía. Fundado por decreto de la Asamblea Constituyente el 11 de junio de 1897 funcionaba en el «Beaterio», inmueble que ocupa la manzana comprendida entre las calles Cuenca, Pichincha, Olmedo y Manabí y que había alojado la escuela de los Hermanos de las Escuelas Cristianas hasta que Alfaro decretó su clausura. El Instituto Mejía nació del fervor de un grupo de jóvenes liberales, la mayor parte de los cuales habían sido educados en el Colegio San Gabriel de los jesuitas. En consonancia con el nuevo espíritu que inspiraba la revolución liberal Alfa-

11. Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 92. Un condiscípulo de entonces, Luis F. Torres, dice en su «Encuentro con Carrera Andrade»: «Conocimos a Carrera Andrade cuando iniciaba los estudios secundarios en la Escuela Normal de Quito en la 'Cruz de piedra'. Siempre aparecía con nuevos y voluminosos libros que casi lo doblaban». *Repertorio Americano*, XLIV, 1053, julio 1948, p. 39.
12. Jorge Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*, Quito, Editorial Elan, 1933, p. 39.

rista, se quería laicizar la educación del país, que había estado hasta entonces a cargo de religiosos. La solicitud de ampliación de labores dirigida a la Asamblea Constituyente en enero de 1897 y firmada por Aparicio Batallas, «doctor en Ciencias Físicas y Naturales», es abiertamente anticlerical.¹³ Pero en la práctica no existía entonces el sectarismo de los años posteriores pues entre los profesores indistintamente se hallaban liberales, radicales y conservadores.

Por feliz decisión, a este Instituto se le había dado el nombre del célebre quiteño José Mejía del Valle y Lequerica. Este ingenio brillante había asombrado a finales del siglo XVIII a los maestros del Seminario de San Luis y de la Universidad de Santo Tomás de Aquino donde ganó por oposición las cátedras de Latinidad y Retórica y luego la de Filosofía. Doctor en Teología y Bachiller en Medicina, cursó también los estudios de Derecho Civil y Canónico. Fue un espíritu erudito y curioso que mereció la admiración del sabio colombiano Francisco José Caldas por sus conocimientos en materia de ciencias naturales y que más tarde triunfó en las Cortes Españolas por sus extraordinarios dones parlamentarios.¹⁴ Tal era el ejemplo que se propuso a la juventud de Quito al dar a este nuevo Instituto el nombre del sabio quiteño.

Para la enseñanza se buscó a profesionales que no solo estaban bien preparados sino que asumieron sus responsabilidades con vivo interés. Debido a ello la educación en el Instituto Mejía en esta primera época se mantuvo en un alto nivel como lo prueba el número de egresados que enriquecieron el patrimonio de las letras patrias.

Carrera Andrade ingresó en el Instituto Nacional Mejía en 1916 a los trece años de edad. Iba a transcurrir en él cinco años hasta obtener, a los dieciocho, el grado de bachiller en 1921. Fueron éstos años decisivos en su orientación literaria. Sus días de infancia le habían dejado una sensibilidad tempranamente refinada por el influjo de su madre; sus meses de vida en el campo en contacto con las cosas humildes y diarias; la dicha de vivir en un hogar numeroso, bien provisto y protegido por el padre y embellecido con ternura por su madre. Infancia armoniosa y feliz en suma.

Para su naciente interés por lo literario encontró en el Instituto Mejía el apoyo de espíritus afines. El curso de literatura estaba a cargo de Alejandro An-

13. Hugo Alemán, *Tránsito de generaciones. El Instituto Nacional Mejía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, pp. 85-89. Véase también Fr. José María Vargas, O.P., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, pp. 387-390.
14. Menéndez Pelayo deploró así su temprana muerte acaecida el 27 de octubre de 1813 cuando apenas tenía 36 años de edad: «Si su prematura muerte no hubiera agotado tantas esperanzas, sería hoy mismo venerado como una de las glorias de nuestra tribuna, puesto que a ninguno de nuestros diputados reformistas cedía en brillantez de ingenio y rica cultura, y a todos aventajaba en estrategia parlamentaria...». Hugo Alemán, *Tránsito de generaciones*, p. 27.

drade Coello quien, a juzgar por su vasta obra crítica, era un conocedor atento de la literatura más reciente. El mismo Carrera Andrade ha dicho de él: «Mi maestro fue un escritor digno, fecundo y erudito, don Alejandro Andrade Coello, muy conocido en los círculos literarios de América en aquella época». ¹⁵

Pero su temprana vocación literaria halló mayor estímulo entre sus compañeros de clase. En su primer año de enseñanza secundaria conoció a Gonzalo Escudero, nacido en Quito el mismo año que Carrera Andrade con similar destino de poeta y diplomático. Ese espíritu selecto y estudioso, compartía las labores literarias de sus amigos y se manifestó tempranamente inclinado hacia el parnasianismo. A los dieciséis años Escudero ganó con «Los poemas del arte» el primer premio en el Concurso Literario promovido entre los colegios secundarios de la república. En 1922 triunfó nuevamente en los Juegos Florales del Centenario de la Batalla de Pichincha con «Parábolas olímpicas». Sus libros posteriores *Hélices de huracán y de sol* en 1933 y *Paralelogramo* en 1935 muestran a un poeta maduro y personal, cuidadoso de la forma, con un estilo cuyas poderosas imágenes le conceden una noble energía, mesurado a veces, y otras grandilocuente y torrencial, como lo juzgó Carrera Andrade. ¹⁶

Durante su segundo año en el Instituto Mejía a Gonzalo Escudero y Carrera Andrade se unió Augusto Arias. También nacido en 1903 traía como sus compañeros la ilusión de la poesía. «Al venir al Colegio ya todos tres sabían hacer versos» dice Hugo Alemán. ¹⁷ Arias publicó en 1920 su primera obra poética, *Del sentir*, a la que siguieron *Poemas íntimos* en 1921 y *El corazón de Eva* en 1927. Poesía apacible y tierna, nutrida del sentimiento que el corazón cultiva sin atender a postulados literarios, hizo de su autor el poeta más popular de esos años.

En 1917 estos tres jóvenes poetas de catorce años decidieron fundar una revista, *El Crepúsculo*, título que definía la inspiración romántica de sus directores. Dejó de aparecer ese mismo año, pero esas modestas páginas revelaron la temprana seriedad de estos escritores en ciernes y su determinación de crear una obra literaria y de darla a conocer. Hugo Alemán, testigo presencial de esos esfuerzos, ha dicho que «gracias a esta incipiente publicación, les es permitido lanzar a los vientos cordiales del Colegio y a los ámbitos soñadoramente sentimentales del país, sus temerosos ensayos». ¹⁸

15. Jorge Carrera Andrade, *Datos biográficos*, notas inéditas. Augusto Arias ofrece una semblanza literaria de Andrade Coello en su *Panorama de la literatura ecuatoriana*, 4a. ed., Quito, Editorial La Salle, 1961, pp. 22-23.

16. *Guía de la joven poesía ecuatoriana*, Tokio, Ediciones «Asia América», 1939, p. 12.

17. *Tránsito de generaciones*, p. 199.

18. *Presencia del pasado*, II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 95. El primer número de *El Crepúsculo* apareció el 15 de julio de 1916; el segundo en agosto siguiente. Carrera Andrade firmó sus observaciones sobre la ciencia y la literatura en el Ecuador con

El entusiasmo despertado en el Instituto Mejía con la publicación de *El Crepúsculo* atrajo a otros jóvenes al círculo de Carrera Andrade; entre ellos a Luis Aníbal Sánchez y a César Ariosto Orellana. Sánchez, nacido un año antes que Carrera Andrade, fue en su grupo uno de los primeros cultivadores de la prosa poética. Había empezado a escribir poemas en prosa en 1917, y en 1920, dos años antes de su muerte, los recogió en un libro que tituló *Palabras con Flordelina*. La calidad de esas líneas intensamente poéticas conmovió a Carrera Andrade, quien compuso una elegía en memoria de este poeta prematuramente muerto.

Luis Aníbal Sánchez, César Ariosto Orellana y Carrera Andrade convinieron en establecer una sociedad destinada al cultivo de las letras. Le dieron el nombre de un notable poeta y hombre público ecuatoriano, César Borja, cuya obra *Flores tardías y joyas ajenas* había aparecido en 1909, un año antes de su muerte. La Sociedad Literaria «César Borja», de la cual Carrera Andrade fue nombrado Tesorero, empezó la publicación de una revista que se tituló *La Idea* y cuyo primer número apareció en abril de 1917.

Carrera Andrade, como muchos de sus compañeros de afanes, tenía entonces catorce años. En tan temprana edad su vocación de escritor y poeta parece haber sido confirmada, pues desde entonces su obra no ha cesado de enriquecerse. ■



EL PENSAMIENTO POÉTICO DE JORGE CARRERA ANDRADE*

Fernando Balseca

Poeta, ensayista, político y diplomático ecuatoriano, Jorge Carrera Andrade perteneció a una generación que se distanció de la estética de los poetas modernistas. A comienzos del siglo XX la poesía de la norma anterior no había asimilado artísticamente los avatares de una época que presentaba, social y culturalmente, circunstancias inéditas para la sociedad de entonces: en el Ecuador de la década de 1920 se palpaba de forma concreta los resultados democratizadores de la revolución liberal; la intelectualidad se acercaba a formas críticas de interpretación y de participación en la vida social, una de cuyas expresiones ideológicas fue el socialismo: los obreros y los campesinos, que empezaban a luchar desde la organización sindical, encontraron su «bautizo de sangre» en las calles de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922, acontecimiento que para muchos marca el verdadero inicio del siglo XX ecuatoriano.

El joven Carrera había fundado, con Gonzalo Escudero y Augusto Arias, la revista *Crepúsculo* en 1916, y *La Idea* en 1917, en las que aparecieron sus primeros versos. En este período realizó lecturas de los clásicos castellanos, de Juan Montalvo y de los simbolistas franceses. Como a toda sensibilidad del momento, a Carrera también le impactaron los versos de Rubén Darío. Estudiante de derecho en la Universidad Central del Ecuador, Carrera participó de grupos que postulaban la reforma de la tenencia de la tierra y la incorporación social del indio, bajo la influencia de la revolución mexicana, la revolución rusa y las luchas de los universitarios hispanoamericanos; este proceso le permi-

- * Este estudio, ahora ligeramente retocado, fue parte del proyecto de investigación «La lírica ecuatoriana del siglo XX», que desarrolló la Universidad Andina Simón Bolívar con auspicio del entonces CONUEP, bajo la dirección de Iván Carvajal y la participación de María Augusta Vintimilla. El texto es de 1997.

tió pasar ideológicamente del liberalismo al socialismo. Cuando laboraba en un diario de Guayaquil fue testigo de la masacre obrera de 1922 —de niño vivió también con estupor los días del arrastre y la inmolación de Eloy Alfaro en Quito—, y se hizo «la promesa de consagrar mis esfuerzos a la defensa de la clase oprimida», que evidenció con su militancia política en los núcleos doctrinarios del socialismo y, en 1926, con su actuación como secretario del Partido Socialista Ecuatoriano; por estas actividades, en diversas oportunidades, fue encarcelado.

Su primer libro *Estanque inefable*, de 1922, «rural y dulce» según Rodríguez Castelo, expresa un momento bucólico y melancólico de su poesía, con exaltaciones al campo y a la naturaleza. Pero desde entonces Carrera Andrade deja ver el ánimo por construir una perspectiva literaria para mirar y hablar de las «cosas pequeñas» y terrenas, frente a una línea poética que indagaba grandes cuestiones; así, el libro se abre con el poema «Provincia»,¹ que es un canto a las vidas que, lejos de la incipiente sociedad urbana de comienzos del siglo XX, se desenvuelven casi con ingenuidad y hasta con ignorancia. El acento de soledad es constitutivo del poema en la medida en que sugiere que el ámbito provinciano es un lugar ideal para construir una individualidad:

Provincia, estanque de oro de las vidas dolientes,
donde halla el solitario su estrella más florida
y el triste siente oler a flor toda su vida.

...

Llega el poeta humilde, ciego y envejecido,
en busca de su sueño familiar más querido:
la corona de ramas, el árbol del reposo,
y la tristeza muerta bajo el cielo oloroso. (31)

La voz poética opta por una elección que lo liga a elementos vivos de la naturaleza. Es notable, además, la condición solitaria de quien emite el mensaje poético pues esa circunstancia existencial es la que organiza y concentra el interés por lo cotidiano y lo poco percibible. Se puede decir que el poema en sí es una apertura a la idea de un paisaje que circunda toda acción humana y, por extensión, podríamos suponer un paisaje que rodea su obra literaria. La poesía aparece, desde el arranque, ligada profundamente a la noción de una *escenografía* en la cual cobran vigor y verdad los sentimientos particulares del poeta. En el poema «Los párpados entornados» se lee el afán del poeta por encontrar una dimensión privilegiada desde la cual observar y participar de ese mundo exterior que se va configurando como un mundo natural: «Busco só-

1. De aquí en adelante todos los poemas se citan por esta edición: Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

lo el reposo, las uvas del reposo / y su vino que embriaga de un placer silencioso» (32).

Es de esa conjunción temprana entre letra y naturaleza que sigue a continuación una primera aproximación al tema del libro —que es lo que el acto de escritura concluye—, en uno de los poemas de mayor vuelo a nivel de las proposiciones artísticas en Carrera, «Filosofía del humo», en el que se sugiere una meditación improvisada y frágil como la duración y consistencia del mismo humo. El poema juega con varios elementos: el libro, la rosa y la llama, a los que somete a un conjunto de gradaciones imaginísticas en busca de una síntesis que concluye en colocar la escritura junto a lo efímero de la vida: «Un libro es una casa con ventanas al campo / y ocultos corredores», «La rosa es una copa llena de olor humilde», «La llama es un espíritu —Cada estrella es su hermana—», «Pero el libro es más frágil que la llama y la rosa», dice la voz que nos conduce por una serie de asociaciones destinadas a jerarquizar estos elementos del diario vivir, para concluir casi de modo misterioso:

Mejor que oler la rosa y abrir el libro único
es encender cual lumbre nuestro dolor oculto
y vivir en silencio con la vida del humo. (33)

Hay aquí una especie de llamada a la quietud y al reconocimiento de que lo frágil y lo efímero conforman algo que puede ser disfrutado permanentemente. La construcción de sentidos, además, adquiere dimensiones afectivas bajo la modalidad de este tono narrativo, de versos largos, que posicionan la cadencia del poema a caballo entre una reflexión filosófica y una conseja de tipo popular, insistiendo de manera metafórica en el valor del saber no ilustrado. No se debe perder de vista que, apenas producido este libro, Carrera afirma haber definido una vocación interior que lo llevará más adelante a acciones políticas concretas, pero sin descuidar el carácter *artístico* de su obra poética. Se nota desde estos tempranos poemas no solo la iniciación juvenil en el mundo de los ideales y de los anhelos sino además un serio afán por hallar un fundamento de peso para esa opción por la política. El resto del libro incluye escenas domésticas, como la descripción de las cosas que en una alacena llaman la atención a una mirada infantil, el juego de los naipes, las niñas jugando en el patio, el impacto del viento en el alma infantil, los sauces del camino, los paseos entre alamedas, etc. Es interesante que, en «Tribulación de agosto», el poeta diga que «Las cosas / sienten el devenir» (40), lo que permite reafirmar ese interés por dotar a las cosas diminutas de una existencia propia y de una vitalidad que solo es sacada a la luz por la poesía y por aquellas mentes humanas que ven la naturaleza con mirada intensa y profunda. Un poema como «Los bienes de este mundo» asienta esta idea de la terrenalidad como

un sitio adecuado para afincar los dolores, las alegrías, los deseos y las frustraciones (44). *Estanque inefable* tiene como centro de su interés aquellas escenas localizadas y fragmentadas en medio de la naturaleza aún no contaminada por las urbes.

En *La guirnalda del silencio*, su segundo libro, publicado en 1926, se nota nuevamente un acendrado interés por la conformación de un acento poético renovador en el que se disimula bien la acción de la política, porque Carrera se halla en un proceso de construcción de una identidad poética separada de sus funciones agitacionales, aunque desde una perspectiva menos intimista y más humana y universal. Es así que este segundo volumen repite el tono de encanto por lo pequeño, la distracción por las cosas «naturales» o que pasan desapercibidas, aunque el hacer del texto poético se va literaturizando en la medida en que algunos poemas funcionan a modo de artes poéticas, como si en cada libro se sancionara un intento por preservar el sagrado recinto del decir poético. El tema del libro es retomado con un añadido a su concepción anterior: el libro es productivo, y sin duda se debe esto al valor que en el período se le otorga a la cultura letrada; la letra se constituye, incluso en los medios más revolucionarios del momento, en un instrumento privilegiado de difusión de doctrinas y proclamas. En esta ocasión, poéticamente, el libro es el «que hace el milagro de los panes / ante el silencio absorto de los hombres» (95). Hay una clara necesidad de exteriorizar en este discurso íntimo de la poesía las acciones más públicas del poeta que, gracias a una síntesis cabal, logra dilucidar una de las posibles funciones del escritor y de toda la cultura letrada:

Mi alma también es una chimenea
 donde arde la canción de las vidas pequeñas,
 chimenea de hollín
 que exhala cada día sus palabras de humo
 sobre el blanco papel del libro inédito. (97)

Este es además un libro de reconocimiento a lecturas y autores, homenajes a amigos, en el caso de «El camarada parte de la tierra natal» (101), y también de poemas de iniciación amorosa de alta sensualidad, como en «Mujer de estío» (102), en el que se construye la imagen de una mujer que es prácticamente «comida» por la voz poética en la medida en que compara su cuerpo con una bandeja de frutas degustada a diario. Este sensualismo corporal, femenino, se conecta como tópico de entrada con la idea de la naturaleza que es presentada desde instancias inmediatas y diminutas, que escapan a la mirada marcada por la costumbre y la cotidianidad.

Los acontecimientos históricos marcan profundamente la juventud del poeta, atento a los avatares del diario vivir, pues es espectador del horror del

15 de noviembre de 1922 en las calles de Guayaquil; luego pasa a formar parte activa de un núcleo de jóvenes que fundarán el Partido Socialista en 1926, del cual es su primer secretario. Sin embargo, acontece en Carrera que lo mejor de su obra poética permanece sin contacto evidente con esta acción de la política, lo que señala un alto índice de autonomía literaria con respecto a los otros escenarios discursivos de las acciones sociales. Desde este libro «Carrera Andrade parte en su poesía desde ‘su realidad’ con la que llega a compenetrarse» (Córdova: 20). Así, para el poeta el país adquiere la dimensión de una provincia, lo que le permite hablar de las cosas pequeñas de su entorno. La «pasión de miniaturista» (Rivas: 76) del poeta se refiere a esa morosidad con que se dedica a encontrar novedades en los objetos, pero también al anhelo de colocar todo el mundo en su país. En 1928 Carrera debía participar en el V Congreso de la Internacional Socialista en Moscú, pero en el viaje se queda sin dinero y los fondos que le habían sido ofrecidos no llegan nunca. Fue, sin embargo, una buena oportunidad para recorrer Europa, donde tuvo contacto con José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Cansinos Assens, Raúl Haya de la Torre y César Vallejo.

Boletines de mar y tierra (1930) es la siguiente prueba de un poeta que se va haciendo en medio de distintos registros artísticos, bajo la influencia de las vanguardias hispanoamericanas del período. Gracias a la metáfora del viaje, sobre todo del viaje marino, Carrera empieza a crear una *sensación de universalismo* que, si bien al principio, es geográfico, pronto procesa un redimensionamiento del lugar geográfico como sitio de enunciación del arte del poeta. La imagen de la línea ecuatorial, como centro del mundo y como línea desde la cual el poeta se asoma a un orden cósmico, es asumida como un centro; de tal suerte que la «ecuatorianidad» está presente en ese proceso de «mirar» el mundo en la plenitud de sus dimensiones modernas. Se trata, sin duda, de un anhelo que parte de la constatación de un provincianismo cultural en el Ecuador, que quiere ser demolido desde la poesía buscando afirmar un universalismo en medio de una particularidad nacional o regional.

De otro lado, la sensibilidad del poeta se va asentando al percibir, acaso como parte de la norma estética del período anterior, lo pequeño y lo diminuto en tanto necesidad de rescate frente a la condición «grande» del mundo moderno. El poema «Curazao» (186) evidencia esa instancia de observación que el poeta ha asumido en esta etapa. Pero «Saludo de los puertos» indica con más decisión la perspectiva del poeta como marino y viajero:

Hombre del Ecuador, arriero, agricultor
 en la tierra pintada de dos climas,
 conductor de ganado sobre la cordillera,
 vendedor de mariscos y banano

en la costa listada de luces y de mástiles,
 cultivador del árbol del caucho
 y dueño de canoas en el río Amazonas,
 yo te mando el saludo de los puertos
 desde estos paisajes manufacturados. (190)

De esta manera localiza sus apetencias de viaje en Amsterdam, Hamburgo, Marsella, París, Luxemburgo, como entidades que dotan a la voz poética de un conocimiento no aldeano sino vinculado al comercio. En este sentido, y valga como un ejemplo de las contradicciones ideológicas y discursivas por las cuales pasa la formación de una poética, el poeta ve con simpatía la función del comercio mundial como un complemento de la divulgación de la nación por la vía de la cultura. Al desarrollar Carrera esta especie de catálogo de bondades naturales del Ecuador, está además pensando en la necesidad de integración real del mercado del Ecuador en espacios planetarios, lo que curiosamente se manifestará en su vida pública cuando Carrera ocupe tempranamente puestos consulares y diplomáticos. Sin duda, el ánimo de alabanza de la máquina está aquí presente —acaso herencia final de la influencia romántica—; en tanto el medio físico que conduce al poeta a hallar la universalidad está en relación con el agua —la naturaleza siempre generosa para los hombres— y los portentosos barcos transoceánicos.

Curiosamente, en este volumen viene además un poema tan discutido como «La extrema izquierda», en el que se ratifica su apuesta por lo insignificante; en este caso, una cigarra simboliza la posición política declarada en este texto:

Tienes razón, cigarra obrera
 de minar el Estado con tu canto profundo.
 Ambos formamos, compañera,
 la extrema izquierda de este mundo. (194)

¿Qué sentido —y qué variación se ha dado— para introducir esta raíz política en un canto a la naturaleza? Pocos años antes, Carrera ha intentado llegar a Rusia para asistir al Congreso de la Internacional Socialista, pero esto no ha sido posible y ha debido quedarse y recorrer otros países europeos, de donde viene su primera impresión de los nuevos escenarios políticos. Como primer secretario del Partido Socialista Ecuatoriano, Carrera ha venido desempeñando un papel notable en la organización partidista. Pero al mismo tiempo no ha caído en la demostración panfletaria, pues uno de los poemas más hondos del volumen, «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel» (196-197), recupera la fuerza de lo poético por sobre lo político para indicar cómo un hombre singular, venido del centro del mundo, ha sido capaz de instalarse al pie de uno de los monumentos más significativos del «progreso» del hombre pa-

ra, desde allí y en esa condición, entregarle a ese símbolo metálico un azoro que va más allá de cualquier intento humano por vencer el espacio. El asombro del poeta ante la torre es sobre todo el asombro frente a lo que la técnica es capaz de hacer, aunque los «usos» que el poeta prevé en esa torre están al servicio de la maravilla humana. La sensualidad es otra de las perspectivas asumidas y asentadas en este volumen, en el que la delicadeza formal va unida a un delicado homenaje a los cuerpos de mujer. En este poemario se encuentran, además, los primeros microgramas, modalidad que Carrera va a trabajar en volúmenes posteriores.

De regreso al Ecuador, en 1933, participó en política, enseñó literatura y publicó los ensayos políticos *Cartas de un emigrado*. Al año siguiente —también publicó *Latitudes*, diario de viajes— inició su carrera en el servicio diplomático como cónsul en Paita, Perú, donde permanece por corto tiempo, pues es nombrado, posteriormente, cónsul en El Havre, Francia. Este hecho establece la diferencia entre dos grandes fases de la lírica de Carrera, pues —en contraste con la primera, de tendencia temática— una segunda se abre en el momento en que el poeta empieza a aprovechar las circunstancias que le ofrece el servicio diplomático: su lírica «cambia hacia un escenario universal [...] en el afán de mostrar el Ecuador al resto del mundo» (Encalada: 14). En 1935 aparece *El tiempo manual*, poemario que presenta un interés por lo social, basado en la idea de la solidaridad humana universal, para lo cual recurrió al testimonio y a la protesta social. Formalmente, el uso de la metáfora es ya el procedimiento central del mecanismo poético de Carrera, aunque nunca llegó a emplear el hermetismo propio de las vanguardias, pues el poeta reconoce también cánones más tradicionales, expresando «una suerte de sincretismo poético» (Córdova: 15).

Dos libros son de 1937: *La hora de las ventanas iluminadas* y *Biografía para uso de los pájaros*, en los que las cosas adquieren una condición específica que todo lo hace poetizable, donde «todo es cierto» —como también ocurrirá en *País secreto* de 1940—; pero la geografía que le interesa al poeta no es solo física sino humana («Por mis venas los ríos van en cálido curso»). Además, el tema poético de la «ventana» —que será uno de los ejes de la poesía de Carrera— ya tiene una fuerza y un lugar en este momento:

No poseo otro bien que la ventana
que quiere ser a medias campo y cielo
y en su frágil frontera con el mundo
la presencia registra de las cosas. (264)

Esto supone «la imposibilidad del hombre de sustraerse del tiempo o del vecindario de las cosas» (Córdova: 126). Además, la apertura del poema del mismo título sugiere el lugar de enunciación del poeta:

Nací en el siglo de la defunción de la rosa
 cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles.
 Quito veía andar la última diligencia
 y a su paso corrían en buen orden los árboles,
 las cercas y las casas de las nuevas parroquias
 en el umbral del campo
 donde las lentas vacas rumiaban el silencio
 y el viento espoleaba sus ligeros caballos. (251)

Como se puede ver, la presencia de la lucha entre lo nuevo y lo viejo, la renovación y la tradición, se hace patente aquí, en el sentido en que la poesía parecería presentarse como un discurso capaz de hablar de «tiempos idos» o por irse, en un intento de preservar aquello que es parte de la memoria del poeta como ciudadano, esto es, memoria colectiva. Además el ánimo de incorporación del tema del maquinismo sigue aún presente, esta vez determinado por cierto afán primerizo de la vanguardia de su asombro ante los progresos de la técnica. Aunque un poco a la zaga respecto de otras artes poéticas hispanoamericanas del período, esta actitud de Carrera subraya la importancia del dato exterior y la noticia periodística como elemento desde el cual la poesía va hallando un interlocutor, y en el cual el periódico es visto, además de medio reproductor de noticias, como espacio de formación de las conciencias. De esta suerte, Carrera y los poetas más atentos están respondiendo de alguna manera a la organización social de la vida pública desde el periódico (sin lugar a dudas este es un aspecto que en otra oportunidad debe analizarse con mayor detenimiento).

En 1938 el poeta es trasladado a Yokohama, Japón, como cónsul general del Ecuador. Dos años después publica *Microgramas*, miniaturas poéticas que suponen una concentración de lo poético en el lenguaje, emparentadas con el haiku o hai kai, el epigrama español y el poema imaginista: «Alfabeto / Los pájaros son / las letras de mano de Dios» (85); estos microgramas obligan a descifrar el mensaje trascendental de las cosas menores, con el propósito de «ver no sólo las superficies de los objetos, sino también su disposición en el cosmos y, sobre todo, descubrir su íntimo secreto» (Córdova: 66); por esto, la mirada adquiere el valor de una estrategia para hablar del mundo; incluso «su afán de ver lo lleva a atenuar el trabajo de sus otros sentidos» (Rivas: 80). En este proyecto de registrar el mundo en su más íntima e ínfima dimensión —de construir una poesía visual—, el poeta se va quedando sin un lenguaje apropiado para esa intención: «al ser poesía de las cosas, es también poesía de la so-

edad, de la soledad habitada, más que soledad sonora. Llegará un tiempo en que las cosas serán vistas como amuletos» (Rivas: 78).

En 1940 Carrera fue nombrado cónsul en San Francisco, California, y aprovecha para difundir su poesía en círculos académicos norteamericanos. De este período data su amistad con Pedro Salinas; en 1944 fue nombrado encargado de negocios en Caracas, pero renuncia en 1946 como protesta al quebrantamiento de la Constitución por parte del presidente José María Velasco Ibarra. Elegido senador, retornó al Ecuador en 1947, participa en el Congreso y es nombrado ministro plenipotenciario ante la corte de la Gran Bretaña. En Quito aparece *El visitante de niebla y otros poemas*—que opone el símbolo de la niebla al de la luz de sus libros anteriores—, ciudad a la que regresó en 1950 cuando fue nombrado vicepresidente de la Casa de la Cultura y director de la revista *Letras del Ecuador*, que cobra nueva vida bajo su orientación.

De 1945 es *Lugar de origen*, en el que se conjugan una proclama de la tierra y una posición de universalismo cósmico. El poema que lleva el título del libro insiste en esta línea de impresiones ligadas a la tierra:

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
 talega de brocado, con su envoltura impide
 que gotee el dulzor de su nieve redonda... (309)

Y así, da cuenta del aguacate, pájaros, plantas, animalitos, otros frutos, árboles, etc., en medio de una actitud de valor que trasciende lo cotidiano:

son los mansos aliados del hombre de la tierra
 de donde vengo, libre, con mi lección de vientos
 y mi carga de pájaros de universales lenguas. (309)

El remate de este texto es elocuente y corrobora esta 'alianza' simbólica que se ha operado entre el hombre y la naturaleza, por un lado, y, por otro, coloca al poeta como un ser capaz de dictar una lección a los demás, en un esfuerzo por encontrar universalidad a las situaciones particulares en que se enuncia una poética. Esto tiene su correlato en el poema «El perfil de la tierra» (313-314) en el que la referencia mítica clásica se da gracias a la invocación a Odiseo al inicio del poema. Odiseo es así el «antiguo hermano» que garantiza la existencia misma de la raza de los poetas. En este poemario la naturaleza está en movimiento gracias a las estaciones, al paso de los días, a la llegada de la noche en lo que el poeta llama una especie de «viaje infinito» como lo declara el poema de ese nombre:

Todos los seres viajan
 de distinta manera hacia su Dios:
 La raíz baja a pie por peldaños de agua.
 Las hojas con suspiros aparejan la nube.
 Los pájaros se sirven de sus alas
 para alcanzar la zona de las eternas luces.
 ...
 El hombre sólo tiene la palabra
 para buscar la luz
 o viajar al país sin ecos de la nada. (323)

De esta forma, el lugar en que se concentra la humanidad es la tierra misma que, además, permite una variopinta presencia de vida que es esencial para la misión que se ha propuesto el ser humano. En el desarrollo de esta poética la idea del viaje se presenta ya de modo más firme pues en esta ocasión abarca una especie de sentencia por la cual todos los seres realizan un recorrido en búsqueda de sentidos. La poesía podría ser tomada como uno de los vehículos principales con los cuales la humanidad asegura ese viaje de intenciones trascendentes.

De fines de la década de 1940 y comienzos de 1950 son dos poemas que marcan la madurez de Carrera. «Aquí yace la espuma» es un sofisticado canto a la naturaleza, lo que al principio pareciera ser parte de este gran proyecto de animación y admiración de lo natural existente. Sin embargo el poema está planteado desde una condición metafísica en la que el juego del lenguaje y su resonancia particular juegan un papel decisivo y determinante:

La espuma, dulce monja, en su hospital marino
 por escalones de agua, por las gradas azules
 desciende hasta la arena con pies de luna y lirio.
 ...
 Móvil, caída nube, al chocar con la tierra
 expiras, pero se alza entre las rocas
 cual fantasma gaseoso tu presencia.
 ...
 De las fieras del mar balsámica saliva
 acaricia tus plantas de cristal y de hielo,
 ¡Santa Espuma, difunta en las gradas marinas! (327-328)

Hay un aire de batalla cósmica en este poema, donde los elementos de la naturaleza se transforman en su misma existencia. El poema arrastra al lector hacia una especie de lucha de los elementos en la que el triunfador resulta la síntesis del choque mismo. Esta exaltación está ligada además a recordar la idea de lo efímero, pues la duración «vital» de la espuma es minúscula pero

deja una marca que no se borra de la memoria de quien atestigua su frecuente y constante lucha por existir como tal. De esta suerte, este texto se inscribe, de forma madura, en el proyecto poético general de Carrera aunque debe percibirse que se ha saltado a un grado desde el cual se observa la naturaleza, pues no se trata de cantar una escena paisajística productiva en favor de la economía y sustento de los hombres sino básicamente de destacar el instante mismo en que un elemento de la naturaleza existe como tal ante los ojos de los otros. Así, Carrera añade un tono metafísico porque lo que está en cuestión es la fugacidad de las cosas, los elementos y, por tanto, la vida. En «Juan sin Cielo» se da una extensión de lo planteado en el poema anterior:

Juan me llamo, Juan Todos, habitante
de la tierra, más bien su prisionero,
sombra vestida, polvo caminante,
el igual a los otros, Juan Cordero.

...

Perdí mi granja azul, perdí la altura
—reses de nubes, luz recién sembrada—
¡toda una celestial agricultura
en el vacío espacio sepultada!

...

Es sólo un peso azul lo que ha quedado
sobre mis hombros, cúpula de hielo...
Soy Juan y nada más, el desolado
herido universal, soy Juan sin Cielo. (329-330)

El espacio para la referencia de la agricultura aquí es «celestial» porque el poeta plantea una conexión esencial entre las cosas humanas y un cierto código que trasciende lo terreno. La proyección de la imagen del hombre esbozada en este poema, como en el anterior, busca enraizarse en una poesía de tradición metafísica y de cadencia universal. Acaso sería importante mencionar que a estas alturas de la mitad del siglo, Carrera ha acumulado una experiencia personal que lo ha obligado a mostrar su ecuatorialidad en contextos más amplios: su trabajo consular y diplomático en Europa y en el Extremo Oriente, y su conocimiento y lectura de la poesía francesa son improntas que se dejan ver en el proceso de readecuación de sus obsesiones poéticas a nuevas formas de concreción de la poesía. Porque lo fundamental de este Juan asentado en la tierra —prisionero en su propio espacio— es precisamente su condición de dominio de las cosas y de los elementos pero en un contexto de desolación que recuerda que la poesía que trasciende es válida porque apela a sentidos más universales, más cósmicos. Lo que en esa reflexión de su soledad queda con ese Juan del hablante lírico es un «peso azul», que indica una superación

de cierto inmediatismo en la manera en que se concibe la relación del hombre con la naturaleza; en este derrotero, ese vínculo se ha trocado más bien por otro de dimensiones mayores: el de la humanidad con el cosmos y una condición común a los seres humanos, «heridos universales», identificados con el dolor y la desposesión. La geografía planetaria no solo se asume como una «tierra baldía» —dada la incapacidad de la naturaleza de satisfacer plenamente los anhelos humanos— sino también como un simple elemento de esta desolación planetaria, lo que constituye un aviso de su poética del período siguiente.

Poesía francesa contemporánea, selección de 55 poetas franceses traducidos por Carrera, vio la luz en 1951. Esta antología fue reconocida en Francia como una de las mejores y mereció el premio «Ile Saint-Louis» otorgado por el gobierno francés. Vuelve a París en 1952 como delegado ante la Unesco, posición a la cual renuncia cuando se produce un nuevo triunfo electoral de Velasco Ibarra. De 1953 es *Familia de la noche*, que profundiza la preocupación por la luz («La luz hace nacer todas las formas» (372) para ver adecuadamente las cosas:

Amistad de las cosas y los seres
en apariencia solos y distintos,
pero en su vida cósmica enlazados
en oscura, esencial correspondencia
más allá de sus muertes, otras formas
del existir terrestre a grandes pasos
hacia el gris mineral inexorable. (375)

Entonces inició una larga residencia en París que se prolongó hasta 1958; allí trabajó como redactor de las publicaciones en español de la Unesco y luego como director de la revista *El Correo de la Unesco*. En estos años empezó a investigar y analizar la historia del Ecuador, lo que lo llevó a publicar, en 1955, *La tierra siempre verde* que analiza las diversas maneras de interpretar el Ecuador por parte de los cronistas de indias, los corsarios y los viajeros ilustres. En 1958, en Nueva York, formó parte de la delegación ecuatoriana ante las Naciones Unidas. En 1959 publicó *Hombre planetario*, una de las claves para entender la maduración de su palabra poética, pues los textos de Carrera «están llenos de los más universales momentos de captación del humus histórico y de la intimidad del ser humano, hablese de un jarro, de una tarde, de un pájaro o de un largo viaje. Sus versos están impresos de nuestros deseos, de esa verdad que no conocemos plenamente» (Itúrburu: 1). Además radicalizan el proceso de evidenciar la imposibilidad de las palabras por captar la totalidad de la realidad; esta «crisis de fe en los signos» (Encalada: 24) conlleva también

un cuestionamiento de la existencia cósmica de la humanidad, en medio de una situación dolorosa:

Camino, mas no avanzo.
 Mis pasos me conducen a la nada
 por una calle, tumba de hojas secas
 o sucesión de puertas condenadas.
 ¿Soy esa sombra sola
 que aparece de pronto sobre el vidrio
 de los escaparates?
 ¿O aquel hombre que pasa
 y que entra siempre por la misma puerta?
 Me reconozco en todos, pero nunca
 me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
 sino muy pocas veces, a escondidas.
 Me busca casi siempre sin hallarme
 y mis monedas cuento a medianoche.
 ¿Malbaraté el caudal de mi existencia?
 ¿Dilapidé mi oro? Nada importa:
 Se pasa sin pagar al fin del viaje
 la invisible frontera. (440)

De modo persistente, se asienta la idea de que los humanos son también las relaciones que mantienen entre sí y entre ellos y su tradición:

Fui Ulises, Parsifal,
 Hamlet y Segismundo y muchos otros
 antes de ser el personaje adusto
 con un gabán de viento que atraviesa
 el teatro de la calle. (439)

En 1957 y 1959 Carrera publica *Hombre planetario*; el segundo volumen con un plan poético distinto y de más largo aliento que el primero. El de 1957 es una recolección de poemas que van construyendo una dinámica universal en sus textos. Por ejemplo, en «Moneda del forastero» (389-390) el hablante lírico se asume como un «forastero perdido en el planeta», lo que lo desconecta momentáneamente de su condición de una ciudadanía fija y estable; es un ser más bien en búsqueda de algo no muy explícito: «—¿Qué buscas, extranjero— solo en medio del mundo?». Este es, por tanto, un sujeto extraviado que, en su condición de migrante, puede situarse desde una serie diversa de perspectivas *otras* para hablar de esa desolación que parece, ahora, incomodar a Carrera. Es como si la única condición desde la que se asume el dolor humano es la del desgarramiento de la noción ciudadana para pasar a conver-

tirse en un errabundo que, con su angustia por esa desolación, va preguntándose en todas las geografías y en todos los idiomas por el lugar de la reflexión consigo mismo. «Museo universal» (391-393), un canto que destrona la idea de la «cultura y civilizada» Europa, es una arenga para comprobar los males del mundo que dejan ver la «llaga en el planeta». «Invectiva contra la luna» (394-395) es un llamado al orbe celeste para que se conduela de la condición terrena de «hambre infinita», lo que tiene poco que ver con las hambres concretas —aunque las incluye—, y potencia con fuerza esta idea del alimento espiritual. En fin, en esta primera instancia se confirma el despojo de la ciudadanía en un poema como «Hombre de cualquier tierra» (400-401), que presenta un llamado al universalismo por el cual clama y trabaja el poeta, una invitación a conformar la gran familia universal bajo la advocación de la poesía. El objetivo es, en medio de las angustias compartidas, reconocer al «hombre mundial, mi hermano».

En estos años, en que Carrera parece agrandar sus nociones primeras de geografía, patria, paisaje, el poeta ensaya una serie de ejercicios ligados a cierto erotismo y sensualidad al cantar el cuerpo de la amada. En «El hielo florecido» (407) se clarifica este proyecto de construcción de una hermandad universal a partir de la presencia de la mujer, de quien dice: «Mujer: pueblas el mundo». «Cuerpo de la amante» (408-411) es ya un avance plagado de sensualidad, en el que el cuerpo de la mujer amada surge como un territorio de orden cósmico y no solo un lugar localizado en el tiempo y el espacio, sino una proyección de las condiciones para erigir esa gran hermandad mundial que ha poetizado. Esta serie de transición, sin duda, alcanza comprensión y fundamento en su arte poética más interesante, el poema «Cada objeto es un mundo». Desde su título nos vemos obligados a reconocer que, aunque con variaciones, Carrera está siguiendo un plan poético determinado por sus inicios:

Comprende, comprende, comprende:

En cada cosa guiña un duende
o un ala invisible se tiende.

...

Comprende y venera al objeto:

Penetra en ese orbe secreto
y sea la flor tu amuleto. (435)

La fugacidad de la brisa, los «tesoros del día», la «alegría» de una rosa, los trabajos del reloj, son todas instantáneas que llevan al poeta a convocar a sus lectores: «No veas el mundo de prisa» sería la sentencia de todo este período de cimentación de una poética interesada por las cosas diminutas, mas no por eso insignificantes. Carrera hace un llamado a no perder de vista «la clave de

un mundo cambiante». La poética del «orbe secreto» de las cosas es una reflexión y respuesta a la vida moderna que ha polarizado el tiempo de la convivencia humana.

El texto de 1959 de *Hombre planetario* exige ahora, incluso formalmente, un solo plan poético que no se dispersa en varios poemas sino que es una secuencia de veinte poemas integrados temáticamente por esta búsqueda del único habitante universal:

¿Soy sólo un rostro, un nombre
un mecanismo oscuro y misterioso
que responde a la planta y al lucero? (441).

La pregunta interroga el sentido de eternidad en ese proyecto de las cosas pequeñas: «Eternidad, te busco en el minuto / disfrazado de pájaro» (442), en el que hombre planetario se ve a sí mismo como «un simple pasajero del planeta». Esta idea de movilidad y de tránsito se corresponden para afirmar la nueva actitud en Carrera: es la propia situación inestable, el no colocarse en un lugar fijo, lo que permite aceptar y asumir una determinada vocación por las cosas del mundo: «Salid, hombres, mujeres, a la calle: / Sobre el asfalto expira una paloma / atropellada por un automóvil» (444). Este dramatismo, acaso con exceso de sentimentalismo, le permite incorporar esta noción de correlato entre lo grande y lo pequeño, para lo cual lleva a su límite la oposición entre automóvil-asfalto y paloma. Da la impresión de que el poeta está realizando una profunda evaluación de los pares de esta relación, y su cuestionamiento a la vida industrial es una especie de reclamo por el recorte de espacios de lo natural, una especie de pérdida de frescura que quitaría autenticidad a la raza humana:

Los artefactos, las perfectas máquinas,
el autómatas de ojo de luz verde
¿igualan por lo menos a una abeja
dotada de reflejos naturales
que conoce el secreto
del mundo de las plantas
y se dirige sola en el espacio
a buscar material entre las flores
para su azucarada, sutil fábrica?
Todo puede crear la humana ciencia
menos ese resorte del instinto
de la voluntad, menos la vida. (446)

La comparación, posiblemente ingenua, del vuelo de la abeja y su sapiencia como rival de las máquinas contemporáneas, sobrecoge especialmente por el propósito con el que está animada esa interrogante: la insistencia de que la vida en la naturaleza tiene una categoría superior a la vida artificial de la «humana ciencia», que se resume en este intento de realizar esforzada y denodadamente un «cántico total del universo», en el que el hombre asume la representación absoluta de la plenitud de la vida: «Soy hombre, mineral y planta a un tiempo» (448). A contrapelo del discurso del progreso, de esa fábula moderna observada críticamente por Carrera, la voz poética presenta aquí el reclamo de un espacio más ancho para que los elementos de la naturaleza alcancen sus más caros propósitos y cumplan a cabalidad su misión en la tierra en este afán universal de armonía. Carrera apuesta por la idea de que la máquina más perfecta es la creación y formación misma del planeta y del universo, de donde conmueve el nivel del proyecto poético que alcanza a dibujar en sus versos.

En 1960 el presidente Velasco Ibarra lo nombró embajador en misión especial ante los gobiernos de Chile, Argentina y Brasil, con el fin de que creara un ambiente adecuado a la tesis ecuatoriana de nulidad del protocolo de Río de Janeiro de 1942. En 1961 es nombrado embajador en Venezuela y comparte en ese país una intensa actividad cultural. Ese año aparece el libro de ensayos *Viaje por países y libros*. En 1963, en Quito otra vez —una junta militar anticomunista ha tomado control del país—, Carrera es recibido como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Los militares, más tarde, lo nombraron embajador en Nicaragua, donde publicó, en 1964, el poemario *Floresta de los guacamayos*. Con *Crónica de las Indias*, de 1965, el poeta hizo su «entrada de lleno en la historia» (Rodríguez Castelo: 61). En 1966, ya con gobierno constitucional, fue nombrado canciller del país, y participó en varias reuniones internacionales pero renunció al cargo por presiones de la derecha política; entonces parte para La Haya como embajador ante los Países Bajos. En Quito aparece en 1967 el libro de ensayos *Interpretaciones hispanoamericanas*.

En 1968 participó en el Festival Internacional de Poesía en el Poetry Center de Nueva York y en el Festival de Poesía en la Universidad del Estado de Nueva York, en Stony Brook (de la cual será profesor visitante, un año más tarde, de cultura hispanoamericana); allí sale su volumen *Poesía última* mientras prepara la redacción de su autobiografía *El volcán y el colibrí*, que se publicó en 1970. Un año después se instala nuevamente en París y comienza un momento de extrema dificultad económica, complicado aún más por gastos de salud. En 1975 Carrera retornó al Ecuador y trabajó como director de la Biblioteca Nacional. Preparada por él mismo, editó en 1976 su *Obra poética completa*. En 1977 obtuvo el Premio Eugenio Espejo en reconocimiento a su

labor cultural y literaria. En este año una serie de canciones sobre textos del poeta se escuchan en Quito. La obra poética de Carrera Andrade expresa «un acto de fe en el poder de la poesía para cambiar y transfigurar el mundo» (Córdova: 193). Pero el poeta no cree que su misión ha llegado a término; su persistencia en la metáfora es prueba paradójica de la dificultad de atrapar las cosas con palabras en nuestro desorden terrestre.

Vocación terrena de 1972 viene a completar esta «edad poética» de Carrera que ha acumulado una obra bajo una serie de obsesiones que se han ido depurando con el paso del tiempo. El título del libro debe entenderse como el esfuerzo del poeta por hacer de su poesía un elemento del goce de lo pequeño con el fin de armonizar los elementos naturales en lo que él llama «La aventura terrestre»:

He venido a mirar el mundo hasta la entraña
y acariciar las cosas simplemente
único patrimonio de los hombres.
No he venido a burlarme de la muerte. (567)

No hace ya falta insistir que, en parte, la intención de la poética de Carrera ha sido la construcción de una mirada especial para percibir el movimiento secreto y diario de las cosas, para develar de ellas el misterio del milagro de la vida. No de otra manera puede entenderse la anticipación que hace en el poema «Mundo 1980»:

Millares de personas
iguales
sentadas en sillas
iguales
en cafés y bares
iguales.

Millares de vitrinas
iguales
sobre calles y plazas
iguales
en ciudades y pueblos
iguales.

Sólo la nube finge
una isla
poblada de figuras
distintas. (569)

El poeta se resiste a aceptar que la vida moderna —sus usos, máquinas y costumbres— sea mejor percibida que la pequeñez del orden natural. Por eso la poesía se convierte, entonces, en un dispositivo de defensa de aquellas cosas que conmueven. Por otro lado, la mirada del poeta se transforma en una posición privilegiada, lo que indica además la alta estima del trabajo intelectual que, como poética interior, se desliza en los trabajos del poeta, llamado a develar los misterios del mundo en un proyecto de reconstrucción y de recuperación de los espacios humanos para colaborar con una calma planetaria. El proyecto utópico se ve cerrado, momentáneamente, con el poema final que él mismo ordenó en su obra poética completa: «El combate poético» es un texto que responsabiliza a la poesía —en la tradición de la poesía «comprometida»— con las características de un arma de combate para exaltar y defender todo lo vivo:

Tú me darás el arma, Poesía
 para vencer al enemigo oculto,
 para arrasar las fortalezas fatuas,
 para escalar las torres de lo bello,
 para extirpar las sierpes del planeta
 instaurando el reinado del rocío. (596) ■

OBRAS CITADAS

- Carrera Andrade, Jorge. *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Córdova, José Hernán. *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. «Estudio introductorio», en Jorge Carrera Andrade, *Antología poética*, Quito, Libresa, 1990.
- Itúrburu, Fernando. «Homenaje al hombre planetario», en *Jorge Carrera Andrade*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección La Rosa de Papel, s.f.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «Obra poética completa de Jorge Carrera Andrade», *Desciframientos y complicidades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Rodríguez Castelo, Hernán. «Gangotena, Escudero y Carrera Andrade, tres cumbres de nuestro postmodernismo», en *Tres cumbres de nuestro postmodernismo*, tomo I, Guayaquil, Ariel, s.f.

JORGE CARRERA ANDRADE: BOLETINES DE CRÍTICA

Humberto E. Robles

*Nací en el siglo de la defunción de la rosa
cuando el motor ya había abuyentado a los ángeles**

Esos versos dan comienzo a «Poesía de la realidad y la utopía», el último de los capítulos de *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, uno de los libros de ensayos de Jorge Carrera Andrade (1902-1978). El autor entendió los antedichos versos como una declaración de orden biográfico y prosiguió a explicarlos así:

El símbolo floral y angélico encarnaba el idealismo derrotado por la civilización mecánica. Mis ojos aprendieron a contemplar un mundo sin ángeles, sin «fantasmas del pensamiento». El intenso ejercicio del sentido de la vista me convirtió en un «devoto del mirar», como llamaba Platón a los poetas. También la filosofía aristotélica afirma que el ver «más que ningún otro sentido nos conduce al conocimiento y trae a la luz las diferencias entre las cosas». Pero, yo captaba más bien las analogías de éstas. Mi mundo era analógico y ontológico, ya que las similitudes me ofrecían las posibilidades de penetrar en los secretos del ser (Carrera Andrade, 1988: 101).¹

Esas frases constituyen uno de los tantos boletines de crítica que podríamos rescatar del archivo Jorge Carrera Andrade.

- «Biografía para uso de los pájaros», del poemario del mismo nombre [1937], en Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 251.
- 1. El libro apareció primero en inglés, en 1973, con el título *Reflections on Latin American Poetry*. Véase la bibliografía.

EL ARCHIVO

Recurrimos a ese archivo, o a cualquier archivo, para poner en evidencia, certificar o legitimar alguna declaración o juicio crítico proveniente del pasado. Téngase presente, sin embargo, que la presunta fuente de certeza de los archivos es al menos cuestionable. Los archivos contienen lo que el archivista, el autor, el bibliotecario, el editor, el crítico, o quien sea determinó digno de seleccionar e incluir.² El suscrito como lector no representa ninguna excepción, por mucho que pretenda remozar el canónico perfil de Jorge Carrera Andrade.

Siguiendo quizás la línea de los lectores de Carrera Andrade que me preceden, estimo que el párrafo citado remite a elementos constitutivos de la poética y del método creativo del vate nacido en Quito un siglo hará. Así, del texto en cuestión se deducen alusiones al propio horizonte crítico de su autor, inclusive a otras escuelas y tendencias literarias, y, más, a la experiencia ontológica del hombre del siglo XX haciendo frente a la plural avalancha de poderes omnímodos: llámense ellos modernidad, mundo científico, mundo mecánico, mundo económico.

El párrafo citado remite también a una personalidad conflictiva y contradictoria que busca, por un lado, lo moderno, lo *planetario*, las experiencias del viajero, las nuevas latitudes y ventanas, mientras, en otro sentido, y en oposición a lo anterior, esa misma personalidad se ampara de lo imponderable y «Oscuro» en un mundo elemental, límpido, sin fantasmas, en el metódico mundo de la Poesía, tanteando en ésta, quizás, un orden, un refugio frente al alba de un incierto porvenir.

Fue quizás ese diplomático anhelo de armonía y orden el que llevó a Carrera Andrade a pretender ubicarse en el fiel de la paradoja —en esa línea imaginaria donde coinciden y se enlazan Norte y Sur, la patria y el planeta, la realidad y la utopía, la tradición y el cambio—, en ese fiel, en suma, donde se balancean los opuestos, sin desequilibrios; es allí, proclamará Carrera Andrade, donde se constituye su ser ontológico y, por contigüidad, su expresión poética y su pensamiento crítico.

Carrera Andrade rechazó la interpretación de su mundo en términos de paradojas, de oposiciones o contradicciones. Lo descartó, al menos intelectualmente, en favor de la síntesis y del sincretismo, de una suerte de plural mestizaje global, utópico:

2. Para más detalles sobre el tema de los archivos y la cuestión *verdad*, ver los artículos de Starn y Tanselle en *Common Knowledge* (2002).

Poeta del ámbito nacional y del planeta, poeta de la utopía y de la realidad —dirán algunos— son términos antagónicos. ¿Cómo se puede conciliar el pequeño país con el universo, la concepción imaginaria con las cosas reales? La respuesta que se impone es diáfana y categórica: el país natal es exaltado cabalmente como integrante del gran todo del mundo ... En la tierra americana, la utopía y la realidad se presentan juntas. La utopía, en cualquier momento, se convierte en realidad ... *Y la realidad americana es tan fantástica que supera a las obras de la imaginación* (Carrera Andrade, 1988: 117).³

Admirable es ese anhelo intelectual y espiritual que rehuye contradicciones. No obstante, son los antagonismos los que vitalizan y enriquecen la obra de Carrera Andrade. Y rastrear contradicciones y antagonismos apenas consignados es lo que habría que rescatar, y de modo particular aquellos que remiten a encuentros y desencuentros, a lides de índole biográfica y cultural. A combates entre la cara y el rostro, entre la persona y el sujeto; al combate frente a la tradición; al combate frente a las limitaciones del lenguaje; frente al torbellino y las paradojas de la modernidad; frente a una dinámica situación social en constante ebullición, y sin aparente solución de continuidad; al combate frente a fuerzas omnipotentes, emisarias de fealdad; frente a fuerzas que de rebote ponen en perspectiva y en primer plano el sentido de cautela y restricción diplomática: fuerzas que aclaran de rebote la inclinación por las analogías antes que los contrastes, por lo preciso y matemático, por la traducción sin desvaríos, por la nota melancólica y el sentido de desubicación, de sentirse fuera de lugar, que rezuma del fondo de más de uno de los escritos de Carrera Andrade, y ello a pesar de su rechazo «categórico y diáfano» de la presencia de presuntas contradicciones en su obra.

Mi objetivo aquí apenas presume pormenorizar una que otra de las contradicciones aludidas, a fin de retocar y activar la silueta del poeta en su contexto. Muchas de las contradicciones han sido ya de sobra identificadas con Carrera Andrade y también —dicho sea de paso— con las preocupaciones clave del siglo XX.⁴ Vale más, por ende, remitirse a escritos que la crítica ha pasado por alto o ha discutido solo tangencialmente: a escritos provenientes de

3. El énfasis en la cita es nuestro. Piénsese al respecto ¿cuánto recuerdan esas palabras a las de autores que han tocado la cuestión de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana? Vienen al caso los nombres de José de la Cuadra, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. El discurso en que este último aceptó el Premio Nobel, e.g., pone la cuestión en claro.
4. No tiene nada de singular el asociar a Carrera Andrade con ideas e imágenes como melancolía, torbellino, desubicación, modernidad, etc. La crítica de otras latitudes ha de sobra reconocido y discutido esas presencias en la literatura de Occidente en el siglo XX. Ver Anderson, Berman, Delbanco, Schwarz, entre tantos más.

su correspondencia, de alguno de sus poemarios, de algún ensayo poco fatigado, o de su autobiografía, de su archivo de memorias.

BOLETÍN BIOGRÁFICO

Ya advertí la ambivalencia de los archivos: que legitiman, verifican y autentifican a la par que ficcionalizan, empañan y tergiversan. Por ello mismo, intriga la correspondencia que Carrera Andrade sostuvo, respectivamente, con César E. Arroyo y Benjamín Carrión. En su autobiográfico *El volcán y el colibrí*, Carrera Andrade presenta su relación con Arroyo en términos sumamente positivos:

La mano generosa de César Arroyo me tendió un salvavidas en el naufragio... Arroyo me recibió con los brazos abiertos. Me brindó alojamiento en su casa... y me incorporó a su familia. De sobremesa, ...departábamos sobre nuestras lecturas... Arroyo cultivaba la amistad de varios escritores... Vasconcelos... Ugarte... Cansinos-Assens ... Avilés Ramírez... Gabriela Mistral. Esta última me invitó a visitarla en su casa de campo... y a pasar allí la temporada de verano (Carrera Andrade, 1970: 73).⁵

Las cartas de Arroyo a Carrera Andrade no desmienten ese juicio. Al contrario. En una de 1928, Arroyo dice: «he sostenido y sostengo que tú eres un muchacho genial». En otra, de 1930, comunica que él y Manuel Ugarte estuvieron «de acuerdo en que, de los poetas de Vanguardia de nuestra lengua, uno de los que llega a dar las notas más intensas, quizás las notas supremas, eres tú. Que te lo reconozcan o te lo dejen de reconocer en el Ecuador es lo de menos. No por eso creo que debes de dejar de mandar el libro [*Boletines de mar y tierra* (1930)] a nuestro país, como a todas partes». Y todavía en otra, de 1935, Arroyo le asegura al autor de *El tiempo manual* (1935) que dicho poemario

significa un nuevo avance en la trayectoria de tu poesía creacionista y de pasado mañana. Haces lo que quieres con la imagen, y el realizar la imagen triple para ti es un leve y delicioso juego. Creo que muy pocos pueden realizar lo que tú realizas con nuestro castellano, forjando con palabras realidades estéticas firmes, y al

5. Ya en una ocasión anterior, también después de la muerte de Arroyo, Carrera Andrade se expresó elogiosamente sobre el cronista de viajes: «César E. Arroyo... un escritor que conocía como pocos el arte de escribir. Su estilo es rico, animado, melódico. Insuflaba en todas las cosas un soplo de nobleza y de romanticismo. Compuso verdaderos poemas en prosa sobre asuntos históricos y personajes de España y Francia. Murió en Cádiz en 1936. (Carrera Andrade, 1943: 53).

mismo tiempo, aladas. Visiones del mundo y estados psicológicos, fundidos maravillosamente como si el paisaje fuera todo alma, como si el alma fuera todo paisaje...

Bien ha indicado Adoum que «La correspondencia de un escritor pertenece a la historia de la literatura y forma parte de ella: registra las dudas y certezas que tuvo en el proceso de su creación artística o de su juicio crítico y dibuja el perfil literario, político o humano del país, del continente, o del mundo en un período dado» (Adoum: 11).

Dentro de esa línea, cabe preguntar hasta qué punto los intercambios con Arroyo registran «la personalidad y la vida» de Carrera Andrade, y cuánto añaden a su retrato o «autorretrato». Es mucho lo que se podría deducir de dicha correspondencia y más aún si recurrimos a su vez a la que las dos figuras en cuestión sostuvieron con Benjamín Carrión durante más o menos los mismos años (1928-33).

Marsella, 11 de agosto de 1929: Carrera Andrade le escribe a Carrión: «he pasado una grave crisis espiritual; he naufragado en un mar de desaliento». ¿Causa de la crisis? Un comentario epistolar de Gonzalo Zaldumbide a Gabriela Mistral en la que aquél expresa dudas fundamentales «en lo que se refiere a la *probidad intelectual* de Carrera Andrade». Lo anterior es instructivo, pero lo que incumbe aquí es la relación con Arroyo, aquél de la «mano generosa ... y los abrazos abiertos». Suscribe Carrera Andrade: «Por cuestiones que le detallaré largamente, he tenido una discrepancia con Arroyo, y *quiero preguntarle a usted si me daría hospedaje en su casa, como su amanuense, copiador de artículos en máquina y todo lo demás, que es de lo que le he servido a César*» (sic, Carrión: 37-38).

Seis meses más tarde. Marsella, 13 de marzo de 1930: Carta mecanografiada de Arroyo a Carrión para darle el pésame por la muerte de su hermano y para ofrecerle opiniones sobre cuestiones pertinentes al regionalismo. La misiva añade una larga posdata, escrita a mano, que aquí recortamos:

hace un mes se marchó Carrera a España, con dinero que yo le di y convertido en enemigo mío ya declarado. Esto estaba visto. ¿Qué le he hecho yo a este individuo? Yo le he hecho lo siguiente: entregarle en diferentes veces y en dinero constante y sonante, una suma que llegaría a los *ocho mil francos*; mantenerle un año casi, con cuarto, comida, ropa limpia y polvos de arroz; conseguirle prólogo de Mistral (que ya no se lo pediría ni para mi padre que resucitara); introducirle en *Repertorio Americano* y en otras revistas; hacer pedir para él beca, pasaje, etc. Todo esto él lo considera saldado con haberme sacado en máquina el opúsculo sobre Galdós, unos veinte artículos y unas cien cartas. ¿Será esto justo? Carrera se marchó sin decirme un «*gracias*». Me dijo que no me debía agradecimiento alguno porque si algo le había dado mucho le había hecho trabajar... A partir de ese mo-

mento, nos hicimos él y yo, incompatibles. Me exigía un pasaje para México y nada menos que en primera clase! Me negué... y le dije que lo último que yo podía hacer era darle un pasaje en tercera para cualquier sitio de Europa, incluso para Rusia. Eligió España. Le di para un pasaje a Madrid, y más. Se ha quedado en Barcelona, de donde recibí hace días una postal destemplada, reclamándome su correspondencia. Se fue dejándome seriamente enfermo de los nervios y maltratándome el alma. Pero se fue! (sic, Carrión: 31-32).

¿Qué pensar, qué deducir de lo anterior? Estimo que debería de quedar claro que el archivo, que las memorias de Carrera Andrade, me refiero a *El volcán y el colibrí*, resultan, como era de esperar, selectas e incompletas en tanto parecieran pretender, y aquí apresuro opiniones, acicalar un «autorretrato diplomático» del autobiógrafo. Por otro lado, lo anterior recalca lo ya sugerido en cuanto a las implicaciones de los epistolarios de escritores respecto a la historia literaria, los horizontes humanos y políticos, las opiniones críticas, la ubicación de un autor en término de los juicios de su época y de su lugar de origen, las formaciones y cofradías literarias, el gusto de una época, la importancia del apoyo de escritores de renombre, el acceso a editoriales y críticos influyentes; en fin, sobre la difusión y recepción de una obra artística, sobre la sociología del gusto literario.⁶ El perfil de Carrera Andrade, vale reiterarlo, es complejo, ambivalente, paradójico, contradictorio y ello en vez de empequeñecer su figura, como quizás él dedujo, la enaltece, la enriquece y humaniza.

BOLETÍN LITERARIO

En una de sus cartas (Cádiz, 30 de octubre de 1935), Arroyo, con máxima admiración, declara vanguardista y creacionista a Carrera Andrade. Éste, sin embargo, en un comentario de 1968 optó por divorciarse de cualquier escuela: «algunos críticos me han afiliado al Postmodernismo —lo que es verdad cronológicamente—, al Creacionismo —lo que no es verdad—, al Vanguardismo, al Realismo Mágico,... Indofuturismo... neo-vitalista. En realidad creo que no pertenezco a ninguna escuela».⁷

¿Es que Carrera Andrade reclama así su originalidad, su cualidad poética única y auténtica? Quizás. La cuestión se reduce entonces a ¿cómo reconciliar

6. Acerca de todo este asunto relacionado con el tema del gusto literario y de la recepción, ver Holub, Schücking.
7. La cita proviene de una entrevista, realizada y transmitida por Radio Nederland, Hilversum, 1968. Recojo la referencia en Ojeda (1972: 373), quien reproduce en parte las respuestas de Carrera Andrade.

esa declaración con otras de diferentes épocas en las que él mismo identifica influencias y entusiasmos suyos. Después de Rubén, afirma en 1979,

a quien admiré mayormente fue a Vicente Huidobro que representa la suma del simbolismo, del post-simbolismo, del surrealismo y del creacionismo; sobre todo del creacionismo, porque indudablemente Huidobro fue quien inventó ese término... Pero sea quien fuere el autor del creacionismo, lo verdadero es que Huidobro en su obra suma todos esos aspectos de la poesía francesa y nos pone al alcance de la mano de los poetas de Hispanoamérica las tonalidades de la nueva poesía. Huidobro fue un poeta extraordinario. Creo que su «Altazor» es uno de los poemas máximos de nuestra lengua. (Ojeda, 1979: 188).

En una carta de 1940, dirigida a Roy Temple House, el entonces editor de la revista *Books Abroad* de Oklahoma, USA, Carrera Andrade respondió a la pregunta sobre «cuáles libros han tenido mayor influencia sobre [Ud.] y han determinado el carácter especial de [su] obra literaria». La esmerada réplica no menciona ni a Rubén Darío ni a Vicente Huidobro.

Sí habla de tres ciclos de influencias que coinciden con tres momentos en su evolución poética: 1. Juan Montalvo y los clásicos del Siglo de Oro español, Góngora y Gracián inclusive; 2. Baudelaire, Tolstoi, Whitman; 3. Juan Ramón Jiménez, los novelistas rusos, Cocteau, Andre Gide, los surrealistas franceses.

No es que sea necesario, pero aparte de Montalvo no figura un solo escritor latinoamericano. Por otro lado, se recalca la presencia surrealista. Es como si los progenitores del poeta cambiaran con el tiempo. Lo que éste no modificará, sin embargo, será la percepción que él tiene de su propia evolución poética, entendida como una suerte de viaje que zarpa del: a) descubrimiento de lo propio; b) prosigue luego por la ruta hacia el mundo, hacia lo universal y la solidaridad humana; c) y que acaba por emprender el retorno, la vuelta hacia sí y los espacios interiores y espirituales.

Unos meses antes de la carta anterior, también escrita en 1940, Carrera Andrade respondió a cuatro preguntas que en el mes de abril de ese mismo año le había hecho el Rev. P. Aurelio Espinosa Pólit, S.J. La contestación pareciera ser lo más allegado a la exposición de una poética que escribiera Carrera Andrade. Me remito solo a la segunda de las preguntas de Espinosa Pólit: «¿Por qué desecha la ilación lógica del pensamiento de la frase? ¿qué gana con su estructuración y su sintaxis enigmática para la mayoría de los lectores, y quién sabe si no para el mismo que escribe?». La pregunta formula implícitamente un planteamiento clave respecto al abandono del tradicional principio de lógica —de transiciones, de *causa*— en la sintaxis poética de Carrera Andrade.

Ni Espinosa Pólit en su pregunta ni Carrera Andrade en su respuesta proponen el asunto así. No obstante, tanto pregunta como respuesta remiten a un radical cambio de percepción en las artes: de una sintaxis basada en el principio de transición se pasa al de yuxtaposición, de la presencia de un lector pasivo a la de un lector activo. En suma: al principio del montaje. Principio que se constituye en el atributo definidor de la Vanguardia histórica y en el factor más característico del arte del siglo XX.⁸

La respuesta de Carrera Andrade, sin olvidar la presencia en el trasfondo de la Vanguardia histórica, resulta clara en dicho sentido: «No desecho [dijo] premeditadamente la lógica del pensamiento y de la frase. Si ello parece suceder a veces, la falta es solo aparente, pues en el fondo existen las más íntimas y fieles correspondencias. La poesía tiene una lógica propia como la de los sueños. Todo el secreto se halla en descubrir la clave en ellos». Prosigue y señala, además, Carrera Andrade que el arte no es más que un reajuste de formas; y que, por ende, «La ilación lógica no se halla en lo absoluto comprometida con el paso de una cosa a otra en el poema. La poesía no debe considerarse nunca como un tema a desarrollar». Luego, como ilustración, propone lo siguiente:

La impresión de ventura y de paz que nos da el campo no viene de *una sola* cosa sino de varios agentes poéticos. De la misma manera como nosotros al llegar al campo *entrevimos a la vez* el secreto del ramaje, el vuelo de los pájaros, la marcha lenta de la nube, etc., así nuestro lector debe *entrever* de golpe en el poema todas esas cosas... Si para obtener ese resultado, hemos sacrificado tal vez la ilación lógica de la frase este es pecado venial que nos perdonará el ángel de la poesía. No siempre el lector comprende la obra del poeta; pero no ciertamente por culpa de este último. La lectura fácil ha acostumbrado mal a la mayoría de los que leen (sic).

La respuesta de Carrera Andrade es sin duda meditada y cautelosa, *diplomática*, pero a la vez reveladora.

Cautelosa porque en ningún momento le habla a Espinosa Pólit de Vanguardia, o de lo que de verdad se proponían las nuevas tendencias artísticas. Algo que ya había hecho en un artículo de 1931 para la revista *Hontanar*. «La nueva poesía, de pie ante el espectáculo de un siglo que nace, ha desechado las formas literarias del pasado, pues ha visto en ellas el reflejo de la dominación de una clase y se ha lanzado valientemente a la conquista de la libertad de expresión que la ponga a salvo de la antigua dictadura estética» (Robles: 153).

8. El asunto ha sido ampliamente discutido y documentado por reconocidos estudiosos como Hauser y Bürger.

Reveladora por el cambio de tono y actitud. En vez de responder con una consigna, cartel o manifiesto, el poeta se centra en los recursos poéticos, en el uso de la yuxtaposición, en las implicaciones de ese recurso para lograr en el lector un efecto espacial, visual. Lo que en el fondo elabora Carrera Andrade es una explicación e ilustración de sus propios procedimientos poéticos. Procedimientos que se conjugan y empatan con su predilección por las analogías:

En mi poesía la imagen consiste en poner frente a frente dos realidades mediante un sistema de analogías. Es una operación contraria a la metáfora surrealista cuya característica es «la **distancia**, cuanto más grande mayor, entre objeto e imagen», según el crítico alemán Hugo Friedrich, «la metáfora moderna atenúa o destruye la analogía; no expresa una relación mutua, sino que fuerza a unirse cosas entre sí incoherentes». Mi poesía rehuye todo distanciamiento excesivo de la realidad y se complace en acercar las cosas y los hombres en un esfuerzo de coherencia y armonía universal (sic, Carrera Andrade, 1988: 97).

Resumamos este boletín literario: en 1940 reconocía Carrera Andrade la influencia / lecturas de los surrealistas franceses. En 1931 se identificaba con una poesía que desechaba las formas literarias del pasado y buscaba un fin a antiguas dictaduras estéticas. La sección titulada «Microgramas» de *Boletines de mar y tierra* (1930) —de la primera edición de este poemario, téngase eso bien en cuenta— es el ejemplo más obvio por lograr un efecto innovador en la disposición tipográfica. No se trata de entrar en comentarios y deslindes sobre eso del micrograma y el haiku, el epigrama, la greguería, o la metáfora, sino de llamar la atención al uso del montaje y el *collage*, a la presentación visual.

Cada folio de la sección consiste en dos o tres microgramas dispuestos en la página de diferente manera. Además, uno o dos de los microgramas de cada hoja están allí como suerte de pegatinas, de miniaturas de recortes sacados de los periódicos donde quizás aparecieron por primera vez pero convertidos ahora en microgramas adhesivos.⁹ El esfuerzo tipográfico es curioso, singular.

9. Importa recordar que la *Obra poética completa* (1976), cuidada por Carrera Andrade, sugiere que éste publicó en 1926 un libro titulado *Microgramas*, que sería el mismo que apareció en 1940. Si aceptamos la existencia de aquel libro, según aparece en la edición de 1976, la secuencia y el número de «microgramas» incluidos en *Boletines de mar y tierra* (1930) es rotundamente alterada. La intención parece estar clara: desaparecer los microgramas del texto de *Boletines* que figura en la edición de 1976. ¿La razón? No es del caso especular. Sí importa, sin embargo, indicar que coincidimos con el juicio de Rivas Iturralde (15) al respecto: «El estudio de Ojeda revela que doce de estas miniaturas ... aparecieron ya en *Boletines de mar y tierra* (1930) y once en *Rol de la manzana* (1935), y pueden haber sido trabajados entre 1926 y 1930. Pero solo en 1940 fueron publicados en Tokio con el ingenioso título que ahora lleva». Por cierto, la presunta edición de 1926 ha sido imposible localizarla y seguramente no existe. No obstante, sí hay que tener en cuenta

Crea, por un lado, la sensación de un palimpsesto. El lector mira el anverso y reverso de la página en busca de significados. También los microgramas producen la impresión de hojas volantes, de *volantines* que han aterrizado con su mensaje de mar y tierra en el texto. Todo esto remite, claro, a un uso elaborado de la técnica del *collage* y no menos del montaje. Los microgramas «adhesivos» y los microgramas «impresos», dispuestos de diferente manera invitan la participación del lector. Éste los yuxtapone en su imaginación y va en busca de paralelos y contrastes entre las «definiciones poéticas... la imagen y el tono lírico» (carta a Esther Shuler) que contienen unos y otros; en fin, entre las varias analogías que los microgramas, individualmente y yuxtapuestos, proponen. Analogías que se conjugan y multiplican en la página y en una suerte de plurimontaje donde no siempre está claro por qué microgramas inspirados en la tortuga y en la chimenea, e.g., figuran en la misma página, a no ser para forzar la presencia simultánea de elementos distantes e incoherentes. O quizás sería más preciso decir que la yuxtaposición de la tortuga y la chimenea «está animada por una corriente subterránea, ordenadora, que va enlazando las coincidencias» (1935 Torres Bodet / carta).¹⁰

De cualquier modo, lo anterior parecería desbaratar la imagen del poeta sin escuelas, distanciado del creacionismo, y de la vanguardia en general, practicando un método que no siempre cumple —al menos no en la disposición de los «Microgramas» de *Boletines de mar y tierra*— con eso de acercar las cosas. Tales desvíos no socavan, sin embargo, el credo estético de Carrera Andrade, sí lo enriquecen, lo vuelven menos monolítico, menos autocrático.

¿Acaso al insistir Carrera Andrade en ese credo no está apresando su arte en esquemas teóricos que ni esconden ni empañan ciertas pretensiones ideo-

que, ya en los años veinte, Carrera Andrade conocía y había leído la obra de Tablada, conforme él mismo lo ha indicado aquí o allá. (Hugo Mayo, en 1921, publicó versos del mexicano en la revista *Singulus* [Robles: 25]). Por otro lado, Ojeda (1972: 406) documenta que en agosto de 1934, ante la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito, Carrera Andrade pronunció un discurso titulado «El micrograma en la literatura». Además, en varias cartas (1938 a Rodríguez Jiménez; 1940 a González Contreras; y, 1945 a Shuler) se preocupó por definir y por deslindar «sus» microgramas de otras expresiones poéticas similares. Reclamando así, sin duda, su originalidad. Detalle que nos recuerda, a un nivel menor, toda esa ociosa polémica sobre Huidobro / Reverdy y el creacionismo.

10. Sin pasar por alto la nota anterior, en «Ordenando un universo», Carrera Andrade (1976: 80) pareciera querer explicar *a posteriori* la razón de ser de las yuxtaposiciones que figuran no en el texto incluido en 1976 como de 1926, sino, más bien, en otras colecciones. Dice: «al ostión que es la inmovilidad misma, la indiferencia rugosa, informe y embozada ante el espectáculo de las cosas, le puse al lado del caracol que es una lección, aunque tímida, del esfuerzo y de la marcha». Están allí la *inmovilidad* y la *marcha* yuxtapuestas y en contraste. Y por esa vía otra vez el montaje. Otra vez los opuestos, más allá de credos y peroraciones estéticas. Examinar los microgramas a base de ese método está fuera del presente esfuerzo.

lógicas? ¿Olvida Carrera Andrade su propia declaración respecto a «la tortura del arte que, al mismo tiempo, es gozo (la mujer que toca el arpa y que se la ve detrás de la reja de las cuerdas como una prisionera; es decir prisionera voluntaria de la cárcel maravillosa del arte)» (carta a Shuler, 1945).

¿Es acaso la insistencia en ser abogado de un arte que une y busca síntesis —sin paradojas, sin contradicciones— lo que lleva a Carrera Andrade, primero, a ser un *traductor* minucioso que busca en el idioma receptor la presencia incuestionable del original? Es como si quisiera impedir mediaciones de cualquier orden, incluso las culturales que yacen implícitas al pasar de una lengua a la otra. No he examinado las traducciones que Carrera Andrade ha hecho del francés, y tampoco cuento con el suficiente conocimiento de ese idioma para juzgarlo como traductor. No me sorprendería, sin embargo, que la manía por una resbaladiza precisión les robara espontaneidad a esas traducciones.¹¹

Expreso lo anterior a base de la correspondencia que existe (véase la bibliografía) con los traductores / editores de sus poemas al inglés —Muna Lee, John Peale Bishop, H. R. Hays, Dudley Fitts, entre otros— donde Carrera Andrade explica y elabora con máximo esmero las intenciones de las imágenes de sus poemas, las correspondencias que las mismas proponen, la interpretación que en su capacidad de autor él considera correcta, casi minando al traductor de espontaneidad interpretativa.

Es seguramente ese deseo de control, ese deseo de imponer analogías, de crear un mundo sin paradojas, sin contradicciones, lo que llevó a Carrera Andrade a opinar que «el método de [su] trabajo [poético] es el rigor. Un extremo rigor del lenguaje donde cada palabra debe ocupar su sitio exacto casi con una certidumbre matemática» (Ojeda, 1979: 197).

Poesía artesana, de tejedor esmerado, poesía pulida, axiomática, precisa, calculada y labrada hasta la minucia, como captó bien Gabriela Mistral al asociar los versos de Carrera Andrade con el oficio de las tejedoras de sombreros finos de toquilla y con el «que paternea el corozo o marfil vegetal. La tagua» (Mistral: 11-13). Todo ello, admirable sin duda, pareciera contradecir declaraciones de Carrera Andrade en torno a esa parte de su ideal poético en que

11. Manía que no es insensato deducir de una carta de 1938 a Rodríguez Jiménez. Carrera Andrade dice allí: «el libro enviado por Ud. [*One Thousand Haikus Ancient and Modern* (sic)] ha sido mi más fiel compañía y me he ejercitado en traducir al castellano algunas de sus diminutas maravillas, comparándolas con el texto de la antología de Haikais, publicada en francés por el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones. Es evidente que Carrera Andrade trata de traducir del inglés al español, sirviéndose de las versiones en francés que tiene a mano. Nada de japonés, por cierto. Interesante, sin embargo, la preocupación por el detalle minucioso y por lo que implica, en términos de su proceso narrativo, el esfuerzo por traducir.

afirma que lo que quiere es «Contribuir a crear una poesía auténticamente americana, fundada en la espontaneidad, ya que para mí Europa es el razonamiento, Asia la paciencia y América la espontaneidad primigenia» (Ojeda, 1972: 376).

BOLETÍN GEOPOÉTICO Y CULTURAL

No en vano ubica Carrera Andrade su práctica poética en el fiel de la paradoja, en un quimérico espacio sin contradicciones. Quizás el arranque de dicha actitud provenga de lo que él mismo bautizó como lo *geopoético*, ámbito en el que habría que incluir —además de la presencia y aprecio del universo físico, de la geografía— las cosas, lo elemental, quizás una simbólica casa, las ventanas, algún puente, el recurso de la analogía, el espíritu de fidelísimo traductor, o el oficio de diplomático que aspira a acortar distancias y resolver conflictos.

¿Podría decirse acaso que Carrera Andrade es un «mártir de la utopía»? Posiblemente, y en particular si se tiene presente las muchas veces en que insistió en la responsabilidad social del poeta: «En ninguna etapa de la evolución cultural de Hispanoamérica el poeta ha sido un ‘outsider.’ Todo lo contrario... El poeta es un hombre social que aspira a ser el guía de su pueblo» (Carrera Andrade, 1988: 57, 61).

Ese afán por aunar, por superar antagonismos, se remonta quizás a sus años formativos, a su «casa familiar situada en la intersección... entre la ciudad y la colina del Panecillo... [en] la frontera entre dos clases sociales: los indios de la colina y los blancos y mestizos de Quito... crecí entre esos dos mundos, y en mi corazón se hizo, sin que me percibiera, la reconciliación de esos grandes sectores del pueblo». *Intersección, frontera, sectores*, dice. La cuestión es si en el fondo *reconcilió* esos mundos: el de ellos, el de los indios, y el suyo, el del hijo de un «abogado liberal de renombre» que «se complacía en la defensa de los derechos de los infortunados indios» (Carrera Andrade, 1970: 13).

Instructiva, dentro de esa línea, es la predilección de Carrera Andrade por espacios señoriales. Una y otra vez nos regala con sus recuerdos de esta o aquella casa donde residió. En el Japón, 1938, es una «amplia mansión rodeada de un parque, sobre una altura desde la cual se contemplaba la bahía de Tokio. Una aya cuidaba de mi hijo. Un cocinero chino preparaba sus sorpresas culinarias. Un portero, una sirvienta y el chófer completaban el personal de la casa» (Carrera Andrade, 1970: 119).

En Caracas, 1944, de la quinta «El Buen Retiro», lugar de su residencia, nos informa que estaba en «uno de los mejores barrios ... [que] contaba con

un vestíbulo, terrazas, amplios jardines, indispensables para una Embajada. Los senderos del jardín principal, detrás de la casa, estaban bordeados de árboles de toronjas. El ambiente era balsámico» (Carrera Andrade, 1970: 157-58).

Y de la casa donde en 1947 vivió en Quito, pronuncia: «Mi nueva residencia fue una quinta alquilada en la calle del Obispo Calama. La quinta estaba dotada de un jardín espacioso y de una espléndida vista de la ciudad con los montes que la circundan». (Carrera Andrade, 1970: 205). Y cuando otra vez en Caracas (1961): en pocos renglones pasamos de esas «viviendas miserables, llamadas ‘ranchos’», de la capital venezolana a «Me instalé con mi familia en una espléndida mansión del barrio residencial de ‘La Castellana’» (Carrera Andrade, 1970: 248).

Por último, al entregar en 1967 su residencia oficial en Quito, pormenorizó en sus memorias que la casa estaba: «Provista de dos entradas, de un jardín frontal con una pila de piedra, la casa tenía un aspecto señorial, sobre todo por su portada igualmente de piedra y sus hornacinas cavadas en la parte superior de la fachada. Su arquitectura, de estilo colonial quiteño, era en extremo austera, aunque esa impresión se atenuaba con la presencia de un gran jardín posterior con su gradería ornamental. Seis meses había vivido yo con mi familia en esa hermosa residencia que fue testigo de mis preocupaciones, mis anhelos, mi amor por la tierra y el sol del Ecuador» (Carrera Andrade, 1970: 326).

Ese amor por el Ecuador es omnipresente en los escritos de Carrera Andrade y pareciera ser casi una suerte de *slogan* político. No obstante, vale co-tejar dos experiencias en dos ciudades. La vuelta al *Quito* natal y el retorno al *París* del hombre planetario (1933 y 1964 respectivamente).

A mi regreso del periplo europeo, mi primera impresión fue angustiosa: Todo parecía haberse reducido de tamaño. La ciudad era más pequeña que la evocada en mis recuerdos. El Parque de la Independencia tenía el aspecto de un jardincillo de pesebre navideño. Las casas parecían más bajas, las fachadas vetustas. Solo el Pichincha y los demás volcanes mantenían su orgullosa altitud y no se prestaban a las variaciones de una extraña ilusión óptica. Muy pronto me di cuenta de que la reducción no afectaba únicamente a las dimensiones físicas sino también a las espirituales.

Y esto sobre su vuelta a París, a Francia: «Al hollar el suelo francés, en el aeropuerto de Orly, tuve la impresión de regresar al hogar» (Carrera Andrade, 1970: 87, 288).

La tortura de la utopía, de la ilusión utópica. Frente a todo lo anterior, insisto, sería de rescatar y precisar la ubicación de Carrera Andrade, desde ese momento en su juventud, con su casa plantada entre dos mundos, y su paso

en automóvil por tierras de amerindios: «A lo largo del camino polvoriento, a mi paso, como al de cualquier hombre blanco, saludaban [los indios] desde el umbral de su choza, con la entonación aprendida en los días coloniales: ‘Alabado sea Dios, patrón’» (Carrera Andrade, 1970: 328). El hombre «blanco» Carrera Andrade quien empezó su trayectoria vital allá en el umbral de aquella casa de su niñez, viendo desde muy cerca a los indios de su lugar de origen, ahora los encuentra no en el umbral de esa casa, sino que los divisa desde el parapeto de la distancia, desde la perspectiva del automóvil, desde la separación y las contradicciones no superadas.

BOLETÍN SOBRE LA DESUBICACIÓN Y LAS CONTRADICCIONES

Eso de las vueltas al terruño y sus consiguientes desajustes, me pregunto, ¿apuntan acaso también aquí al síndrome de ese «fastuoso ausentismo», de los «regresados», de los transfugas de que hablaba José de la Cuadra en *El montuvio ecuatoriano?* (De la Cuadra, 1958: 872-873). Pienso aquí también en eso del desterrado en su propia tierra, de la ambivalencia hacia el lugar de origen, pienso en la indignación social (Beardsell: 228-29; Rivas Iturralde: 10-11). Y medito aún más en las palabras con las que tropiezo en una carta de Gonzalo Escudero, ese gran amigo y compañero de generación de Carrera Andrade, donde aquél le confiesa a éste, en 1932, y desde París: «*Me escapé del Ecuador como de una cárcel. Lo mismo que tú.* Es muy triste pensar, no obstante, que los espíritus fraternos de allá que aman y producen la emoción estética y que hacen apostolado de su doctrina de vanguardia tengan que ser, durante muchos años, quizás toda una vida, los oscurecidos galeotes de una galera sin ideal, ni rumbo» (énfasis mío).

De la Cuadra fue también un buen amigo de Carrera Andrade. Y hay correspondencia entre los dos que lo atestiguan; y hay, y queda, además, una de *12 siluetas* (1934) en la que De la Cuadra no solo firma su admiración por el bardo de Quito, sino que también reconoce desde ya, en artículo del 11 de noviembre de 1933, la dislocación espiritual de éste al volver al horizonte nativo: «A Carrera Andrade se le encorvaba la espalda bajo la carga de las ilusiones vividas, o asesinadas, que luego pesan tanto como un fardo. Y hacía por librarse de ellas, o por, a la manera aviónica de Alsino, sacárselas en alas violentas. En él, las alas serían versos» (De la Cuadra, 1958: 829).

Por ello mismo, a manera de resumen, vale recuperar algunos de esos versos salidos de ilusiones vividas o asesinadas. Versos liberadores que anhelan llegar más allá de una paradójica situación existencial, ineludible, proponiendo

—como respuesta a una tácita y melancólica encrucijada— imágenes y símbolos que hablan de una visión utópica en la que los contrarios se unen bajo el manto de la analogía, de la justicia social, de la traducción precisa, del diplomático que admira la calma de las intersecciones y reconciliaciones.

Viene al caso el «Canto al Puente de Oakland» donde, en 1941, la presencia del puente invita estos inspirados versos que son a la vez símbolo y práctica poética: «... leo el signo / que intentas consignar en el espacio... tu secreta misión de paz y enlace... / nada se oculta a mis abiertos ojos / de hombre de una tierra sin vocación de nube, / donde la luz exacta / ninguna forma olvida, / y enseña el peso justo y el sitio de las cosas / la línea ecuatorial / que es un fiel de balanza de trópicos y soles» (Carrera Andrade, 1976: 296).

Esa insistencia en lo *exacto* y lo *justo* desemboca en la melancólica tortura de la voz poética que proclama en el poema «Nadie», en 1972, que «Se va extinguiendo el lenguaje / en la más oscura cripta. / La soledad y el silencio / llegan a entenderse un día» (Carrera Andrade, 1976: 595). *Desemboca* es exagerado decir puesto que años atrás, en 1935, Carrera Andrade —más allá de la lógica, de la matemática y de credos poéticos— había dicho en el poema «Evasión del lunes» que: «Hay algo más que métodos, sistemas y doctrinas» (Carrera Andrade, 1976: 228).

En efecto, hay algo más que métodos y analogías; también hay contingencias, contradicciones y paradojas. El poeta no puede imponer nada, salvo protegerse de ilusiones vividas o asesinadas con la armadura liberadora de la Poesía. Así lo registran y lo proponen, en 1972, estos versos de «El combate poético»: «Tú me darás el arma, Poesía / para vencer al enemigo oculto / ... Tú me darás el arma, Poesía / para abolir el reino de lo Oscuro» (Carrera Andrade, 1976: 596).

La respuesta frente a antagonismos no son las meras conciliaciones. Más allá de éstas y de la soledad y el silencio está la sagrada Poesía. Allí esperan y buscan la respuesta los terrígenas, las alas, el empedernido e innovativo mero-líco de metáforas, el hombre del torrente, el volcán, el colibrí, el alba, las ventanas, el trigo y las raíces de la tierra siempre verde. La vigencia de Carrera Andrade está en su culto de la Poesía. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. «Un monumento a Benjamín», prólogo a *Benjamín Carrión. Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995, 9-23.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*, London-New York, Verso, 1998.

- Arroyo, César E. «Cartas dirigidas a Jorge Carrera Andrade», ver Jorge Carrera Andrade Collection, Special Collections Department, Library, State University of New York at Stony Brook.
- Beardsell, Peter R. *Winds of Exile. The Poetry of Jorge Carrera Andrade*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1977.
- Berman, Marshall. «Introduction: Modernity-Yesterday, Today and Tomorrow», en *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Schaw, prólogo de Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota, 1984.
- Carrera Andrade, Jorge. *Boletines de mar y tierra*, prólogo de Gabriela Mistral, Barcelona, Editorial Cervantes, 1930.
- «Correspondencia (inérita)», en Jorge Carrera Andrade Collection, Special Collections Department, Library, State University of New York at Stony Brook.
- Cartas a:
- Jaime Torres Bodet (El Havre, 19 de julio de 1935).
- Carlos Rodríguez Jiménez ([Yokohama?], 6 de abril de 1938).
- Aurelio Espinosa Pólit ([Quito?] 10 de mayo de 1940, 4 pp.).
- Gilberto González Contreras ([Quito?] 12 de mayo de 1940).
- Roy Temple House (Quito, 14 de noviembre de 1940).
- H. R. Hays (San Francisco, Calif., marzo 6 de 1942).
- Dudley Fitts (San Francisco, Calif., mayo 11, 1942).
- Muna Lee de Muñoz Marín (San Francisco, Calif., marzo 6, 1943, 3 pp.).
- John Peale Bishop (San Francisco, Calif., marzo 9 de 1943).
- Esther Elise Shuler (Caracas, 20 de enero de 1945, 2 pp.).
- Cartas de:
- César E. Arroyo (Marsella, 7 de febrero de 1928).
- César E. Arroyo (Marsella, 15 de noviembre de 1930).
- Gonzalo Escudero (París, 13 de enero de 1932).
- César E. Arroyo (Cádiz, 30 de octubre de 1935).
- Aurelio Espinosa Pólit ([Quito?] 21 de abril de 1940, 3 pp.).
- «Esquema de la poesía de vanguardia», *Hontanar* (Loja), 7 (diciembre 1931). Reproducido en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, 152-156.
- *Mirador terrestre. La República del Ecuador, encrucijada cultural de América*, New York, Las Américas Publishing Company, 1943.
- *El volcán y el colibrí (autobiografía)*, Puebla, Editorial José M. Cajica, 1970.
- *Reflections on Spanish-American Poetry*, trad. de don C. Bliss y Gabriela de Bliss, Albany, State University of New York, 1973.
- *Obra poética completa*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, prólogo de Enrique Ojeda, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- *Antología poética. Jorge Carrera Andrade*, selección y prólogo de Vladimiro Rivas Iturralde, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Carrión, Benjamín. *Benjamín Carrión. Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, prólogo y notas sobre los autores de Jorge Enrique Adoum, selección y notas de Gustavo Salazar, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.
- De la Cuadra, José. *12 siluetas: escritores y artistas ecuatorianos*, Quito, Editorial América, 1934. Reproducido en *Obras completas*, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, recopilación ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, 829-35.
- *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, Buenos Aires, Ediciones Imán, 1937. Reproducido en *Obras completas*, 1958, 863-908.
- Delbanco, Andrew. *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Hauser, Arnold. «Bajo el signo del cine», en *Historia social de la literatura y el arte*, 3a. edición, vol. 2, Madrid, Guadarrama, 1964, 465-99.
- Holub, Robert C. *Reception Theory. A Critical Introduction*, London-New York, Methuen, 1984.
- Mistral, Gabriela. «Explicación de Carrera Andrade», en Jorge Carrera Andrade, *Boletines de mar y tierra*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1930, 7-17.
- Ojeda, Enrique. *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1972.
- «Entrevista a Jorge Carrera Andrade», *El Guacamayo y la Serpiente*, 17 (abril de 1979), 188-200.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «Prólogo», *Antología poética. Jorge Carrera Andrade*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.
- Schücking, Levin L. *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*, ed. con introducción de John Gledson, London-New York, Verso, 1992.
- Starn, Randolph. «Truth in the Archives», *Common Knowledge*, 8.2 (Spring 2002), 387-401.
- Tanselle, G. Thomas. «The World as Archive», *Common Knowledge*, 8.2 (Spring 2002), 402-406.

LA CIUDAD: GEOGRAFÍA DE LA SOLEDAD

María Isabel Hayek

«La soledad de las ciudades» abre *El tiempo manual* (1935),¹ libro en el que Jorge Carrera Andrade recoge algunos poemas escritos durante su permanencia en Europa, en la época en la que el movimiento obrero hace sentir su presencia y las convulsiones sociales se presentan con fuerza. Y aunque este libro esté impregnado de una poesía de carácter social, la soledad de la que hablan éste y otros textos no solo es el resultado del desgaste físico y del sentimiento de explotación, o de la particular posición del individuo en el contexto de la Modernidad, sino, además, de la palpadura —a cada instante— de una soledad íntima, existencial, hasta se diría ontológica.

Hay un núcleo de sentido que atraviesa el poema de principio a fin: el inexorable extravío que impone la estructura citadina en el mundo moderno. Los signos urbanos solo hablan de desencuentro y de abandono. Inicia *La soledad de las ciudades* con breves enunciados que dan cuenta de ese estado: «Sin conocer mi número. / Cercado de murallas y de límites. / Con una luna de forzado / y atada a mi tobillo una sombra perpetua». En medio de los trazos y de la organización espacial urbana, el sentido de anonimia, de aislamiento y opacidad es percibido por el poeta, quien, al compartir su experiencia en las ciudades europeas durante los años 30 del pasado siglo, desnuda una realidad indudablemente universal. Son los registros de la geografía de una prisión en la que se añora la luna libre, los espacios abiertos, los horizontes sin límites, y se siente estar encadenado a la sombra.

El sentimiento de soledad se hace presente desde el instante en que el poeta toma conciencia de la enorme contradicción que caracteriza la vida de una

1. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976. Todas las citas de este poema pertenecen a esta edición.

ciudad moderna, donde la lógica del trabajo, del mercado y la organización social, en lugar de generar la reunión, provoca la exclusión: «Fronteras vivas se levantan / a un paso de mis pasos»; la idea de frontera, de límite, cruza el poema, pero lo sorprendente es que son «fronteras vivas», una paradoja... ¿Es que reina la incomunicación, porque el sentido de lo privado provoca ruptura, distanciamiento, desarmonía? Fronteras vivas, ¿las edificaciones, los cables, la geometría citadina?, ¿o bien las relaciones sociales en conflicto, abierta la confrontación?

La naturaleza sombría y solitaria de la ciudad choca con los habituales registros de Carrera Andrade, el poeta que registra el mundo, su geografía, sus frutos generosos, su mundo animal y vegetal. Hombres sin rumbo, dueños de la misma realidad incuestionable: «No hay norte ni sur, este ni oeste / solo existe la soledad multiplicada, / la soledad dividida para una cifra de hombres». El sentido de lo privado divide a los habitantes en la ciudad, a tal punto que los muros, las campanas y el tiempo marcado en los relojes parecen hechos de «materia solitaria». El mundo de la ciudad, a pesar del movimiento, del color y de la luz, está cargado de soledad. Esta es la gran paradoja, porque la urbe debería ser lugar de encuentros, de convivencia y vecindad, de plazas, parques, calles y templos en los que se viva la congregación. Lo urbano se conecta con el sentido de colectividad y sociabilidad, y la verdad de las ciudades, según el poeta, es que en ellas reinan el abandono y la incertidumbre, reinan también más íntimamente en su propio interior.

Por eso, hay un desnudamiento: la constatación tierna y a la vez dolorosa de que su vivencia es la misma de aquellos que habitan junto a él, cada uno replegado en su cosmos privado; reúne imágenes nacidas de los cotidianos tránsitos por la urbe, retenidas como materia inolvidable: «el albañil que canta en un andamio, / fija balsa del cielo. / Imágenes de la soledad: el viajero que se sumerge en un periódico, / el camarero que esconde un retrato en el pecho». En estos versos está el ser humano con su verdad y su intimidad desconocidas. El trabajador que arriesga su vida, el viajante, el cliente, o bien el transeúnte, ¿qué saben todos de aquellos que les sirven o los acompañan anónimamente en su mismo trayecto día a día?

Carrera Andrade, el que se mete en los escondrijos y que se incorpora de lleno en la tradición de la poesía moderna al tematizar el viaje: el desplazamiento, la apertura a lo otro, a la presencia de lo ajeno y extraño, viaja también por la ciudad descubriendo su envoltura y sus secretos interiores. Dice Pedro Salinas² que en los primeros textos del poeta ecuatoriano vemos la envoltura del mundo, y dice también que «la poesía es un largo incesante viajar

2. Pedro Salinas, «Registro de Jorge Carrera Andrade», en *El guacamayo y la serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1979.

de la vista».³ Pero aquí, en estos versos, la mirada viaja como siempre: «La ciudad tiene apariencia mineral. / La geometría urbana es menos bella que la que aprendimos en la escuela. / Un triángulo, un huevo, un cubo de azúcar / nos iniciaron en la fiesta de las formas. / Sólo después fue la circunferencia: / la primera mujer y la primera luna». Hay un tono de profunda nostalgia y de cierto desencanto frente al mundo citadino en estos últimos versos, cuando se alude a la apariencia inorgánica y a las figuras que llenan el espacio por el que él circula, desprovistas de la sencillez de las formas que se aprenden y descubren en el umbral de las distintas etapas que preceden los «veinte años». Los cuatro versos que cierran la evocación del pasado, interpelan directamente a la soledad: «¿Dónde estuviste, soledad, / que no te conocí hasta los veinte años? / En los trenes, los espejos y las fotografías / siempre estás a mi lado».

En estas líneas es posible advertir que el conocimiento de la ciudad, la observación atenta que la voz lírica hace de ella, el desentrañamiento de su ser, supone, al mismo tiempo, el desentrañamiento del propio ser, de la propia identidad. Los trenes en los que viajan tantas personas, le revelan que cada uno es una isla, es un pasar, es un viaje; los espejos en los que se ve reflejado a sí mismo hacen que perciba quién es, o, probablemente, que no pueda hacerlo; y las fotografías le recuerdan quién fue y lo que ha dejado atrás, le hacen más palpables las ausencias.

En este reconocimiento Carrera Andrade acude a una comparación que enuncia una íntima certeza: «Los campesinos se hallan menos solos / porque forman una misma cosa con la tierra. / Los árboles son hijos suyos, / los cambios de tiempo observan en su propia carne / y les sirve de ejemplo el santoral de los animalitos». El tono de desencanto al que se aludía anteriormente, ha cedido lugar a la ternura en esta estrofa. La interpretación es que la compenetración entre el ser humano y el entorno hace que exista menos soledad; es perceptible en estos versos la idea de pertenencia, de arraigo, de ubicación. De modo que aquel que está en armonía con el espacio en el que habita, aquel que cuida, trabaja y ama el lugar en el que vive, no siente el extravío de aquellos seres que deambulan por la solitaria geografía de las ciudades. El campesino se identifica con la tierra y mantiene una singular comunicación con todos los signos que emanan de ella, así como con sus frutos y los animales a los que nutre. El aislamiento, la soledad, no anidan del mismo modo en el campo porque parecería que allí cada ser es dueño del sentido de su existencia, es dueño de los ciclos, de las leyes, de los frutos de las siembras. La soledad del campesino está en simbiosis con una naturaleza que reconcilia y refugia.

Hasta este punto del poema, cerca ya del final, hemos tenido la sensación de que el poeta ha sentido la soledad calándole los huesos, pero sobre todo la

3. *Ibid.*, p. 6.

ha sentido en cada elemento, en cada circunstancia de la vida citadina. Sin embargo, apenas es leído el primer verso de la penúltima estrofa, la percepción cambia y es como si se hiciera un acopio de vivencias y se reconociera que la soledad es una condición existencial, es el vivir mismo, la más simple y cotidiana realidad de los seres humanos. Por eso, «la soledad está nutrida de libros / de paseos, de pianos y pedazos de muchedumbre, / de ciudades y cielos conquistados por la máquina, / de pliegos de espuma / desenrollándose hasta el límite del mar. / Todo se ha inventado, / mas no hay nada que pueda librarnos de la soledad». Aquí el ámbito trasciende la ciudad; la soledad alcanza cada experiencia vital, sin que nadie pueda deshacerse de su compañía, una compañía de la que ciertamente nos gustaría librarnos. La estrofa acaba con la constatación de que se ha inventado «todo», menos un antídoto que libere al ser humano de su condición de solitario, porque simplemente no hay posibilidad de hallarlo.

Al comentar este poema y los otros de *El tiempo manual*, Enrique Ojeda recoge las palabras de Carrera Andrade, quien confiesa haber tratado de «encerrar» en ellos «un sentimiento de solidaridad humana y de unidad universal». ⁴ Precisamente, en concordancia con este sentimiento, Carrera Andrade se solidariza y se une a la humanidad en la soledad que la envuelve y determina. La solidaridad y la unión no acaban ni vencen la soledad, apenas la saben compartida.

Hacia el final, las palabras del poema suenan a sentencias, a verdades que se dicen o pronuncian después de un detenido recorrido, a manera de conclusión, con profundo convencimiento. Son metáforas de soledad: «Los naipes guardan el secreto de los desvanes. / Los sollozos están hechos para ser fumados en pipa. / Se ha tratado de enterrar la soledad en una guitarra. Se sabe que anda por los pisos desalquilados, / que comercia con los trajes de los suicidas / y que enreda los mensajes en los hilos telegráficos». Juegan, como siempre en Carrera Andrade, las más libres y audaces asociaciones: en todos estos versos, metonímicamente, están el ser humano, su intimidad y sus hábitos, acechados por una soledad que, clandestina y hábilmente, se apropia de las vidas humanas y hasta de los cables telegráficos, y los contagia de sus flaquezas.

Decíamos al inicio que la idea de frontera cruza el poema. Pero no el límite ni la frontera física. Es la geografía humana la que establece las lindes. La ciudad no es prisión porque encierra, sino porque en ella se multiplica la soledad, porque cada relación con los otros y con el medio está marcada por el sentimiento de ausencia honda e irremediable y del solitario encuentro con uno mismo. ■

4. Enrique Ojeda, «El tiempo manual: soledad y solidaridad», en *El guacamayo y la serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuayo, 1979, p. 94.

SOBRE LAS HUELLAS DE JORGE CARRERA ANDRADE

Galo Galarza

Todos los días camino sobre las huellas de Carrera Andrade. Todos los días entro en el apartamento que ocupa la Embajada del Ecuador en París, situado en el número 34 de la avenida de Messine, en el barrio 8, donde él trabajó entre 1964 y 1966. Todos los días veo el escritorio donde se sentaba, los libros que tenía en su oficina, la pequeña esfera del mundo que ocupaba un lugar en su mesa de trabajo y que le proyectaba la imagen de todos los países donde había vivido o viajado. Tal vez mirándola, una tarde de otoño del año 64 o 65 del siglo pasado, escribió versos como: «Mundo, vuelvo a contar tus pájaros veloces / desde la tumba azul de mi ventana...».¹ O «Amé nuestro planeta. / Me nutrí de países y de climas. / Yo era fuego encendido en un segundo, / era amigo del hombre y del caballo, / era la libertad buscando patria, / era la patria andando hasta ser libre».²

Pienso (o me imagino) que esta esfera del mundo era para Carrera Andrade, como lo es ahora para mí, una especie de «loro de Flaubert», es decir un objeto necesario e imprescindible para vivir y para escribir. Desde nuestras celdas y tumbas azules esta pequeña esfera le dio, seguramente, como ahora me da, la sensación de libertad que perdimos. «Mi trabajo se trueca en dos ventanas / a la calle, en diez metros de terreno, / en un plato de luna cada noche / y un bostezo de cántaros vacíos // Todos los días para mí son lunes: / siempre recomenzar, pasos en círculo / en torno de mí mismo, en los diez

1. «Libro del destierro», canto I, de *Misterios naturales*, París, Ediciones du Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.
2. *Ibid.*, canto IV.

metros / de mi alquilada tumba con ventanas». ³ La esfera del mundo y las decenas de libros que desde las repisas de madera y vidrio le miraron (me miran), le ayudaron, como ahora me ayudan, a no morir en medio de trámites insulsos, intrigas de burócratas amanerados y perversos, visitas de seres destrozados que buscan un camino hacia la gloria o hacia la nada, encuentros con comerciantes de gusanos o sombreros, almuerzos y cenas con señoras y señoritos en cuyas lenguas crecen pájaros destripadores y, cómo no, encuentros con la misma muerte (que suele vestirse a veces de caballo desbocado, de muchacha transparente, de mano en cuyo vértice crece un revólver o una daga).

Mi trabajo se trueca en una calle
vendedora de rostros por hileras,
entre casas que saben de memoria
el color de las ropas y las nubes.

Inspector de ventanas
me pierdo por la calle de los signos:
Cada día es un viaje de ida y vuelta
hacia ninguna parte, hacia la noche⁴

Pero, aparte de la esfera y los libros, hay otro elemento especial que debo mencionar en este tránsito por las huellas de Carrera Andrade; se trata del parque Monceau, uno de los más bellos de París, situado a pocos metros de la Embajada. Ese parque que es hermoso en todas las estaciones, pero particularmente en el otoño, ese parque donde también venía con frecuencia Juan Montalvo (cuya vivienda, en la calle Cardinet queda a pocas cuadras). Ese parque lleno de estatuas de poetas, de pájaros, de bancas y de niños transportados en cochecitos por sus preciosas madres.

Ese parque donde hay estanques de patos verdes y pagodas. Ese parque donde no pueden entrar ni perros ni canallas. Los perros por estar expresamente prohibidos, los canallas porque son desafectos a la belleza. Ese parque nos salva a todos los hombres que habitamos permanente o temporalmente esta ciudad. Sus árboles centenarios, sus jardines y sus flores desnudas nos vuelven humanos de golpe, nos hacen comulgar con la naturaleza, nos desintoxican del humo de los autos y de la estupidez de los hombres. Ese parque le salvó al poeta, estoy seguro, como ahora me salva.

En esta celda azul o dorada, con la mirada pétrea de otro poeta muerto a mis espaldas (el busto de José Joaquín de Olmedo fabricado en yeso por Mi-

3. «Transformaciones», de *Familia de la noche*, París, Ediciones de la Librería Española, 1953; 2a. edición, París, Colección Hispanoamericana, 1954.

4. «Transformaciones», *ibíd.*

chelet), invoco la presencia de Carrera Andrade y escribo: «Si es verdad lo que digo en estas páginas, poeta, mueva ese lápiz» y el lápiz, claro, se mueve. Y para que se me acabe de una vez por todas la incredulidad digo: «Si está aquí, maestro, mueva la esfera» y la esfera, claro, se mueve.

Si creyera en fantasmas, patentaría ahora mismo el miedo, pero más creo en la fuerza de la energía que nunca muere y en la gloria de los poetas y por ello no hay ningún temor ni angustia en esta invocación que a la final solo es un volver a caminar con la imaginación (que todo lo puede) sobre los pasos de uno de los grandes poetas ecuatorianos del siglo XX.

Pero volvamos al parque Monceau del cual hablábamos, y concluyamos que tal vez en este parque, en esta banca donde ahora me siento, sacó Carrera Andrade una libreta de apuntes, una estilográfica y trazó estos versos espléndidos, cercanos a los haikus japoneses: «Un solo pájaro / sobreviviente / vuela al socorro / del jardín yerto bajo la nieve / y salva apenas / una hoja verde». ⁵

En este parque o en otro o en una calle abierta o en un café humeante, eso que importa ahora, seguramente encontró a la mujer francesa (Jeannine Ruffier) quien llenó su vida y le transmitió toda esa sabiduría y ese amor que solo pueden transmitir las mujeres de esta tierra. Ahora ella vive en el sur de Francia. Debe tener cerca de noventa años.

Levanto el teléfono (en estos tiempos posmodernos los teléfonos se han vuelto prolongaciones de los brazos) y tengo la fortuna de que me conteste ella misma. Le hablo directamente en español y siento una emoción de su parte, tal vez la misma que siento yo al oírla después de mucho tiempo. Se agita. «Estoy muy enferma, dice, ya ve que casi no puedo hablar». Le digo que estoy escribiendo este artículo y que quisiera que me responda un par de preguntas, las mismas que le enviaría por correo. Me dice que eso es inútil, que ya no puede leer ni escribir, sin embargo está plenamente lúcida y habla un español casi perfecto. Me atrevo a murmurarle un par de preguntas, las de siempre, las de cajón. «Fueron los años más maravillosos de mi vida los que pasé con Jorge», dice. «Y amé mucho al Ecuador. Amé mucho al Ecuador», repite. Debe haber sido una mujer bella, aún de anciana conservaba, cuando la conocí hace un par de años, ciertos rasgos preciosos. Y su risa es un encanto. Esa risa que a los noventa años todavía suena detrás del auricular como si fuese un cántaro de agua, una promesa. Carrera Andrade le dedicó estos versos, entre otros muchos poemas de amor:

5. «Quipos», canto III, de *Vocación terrena* (1972).

Te amé mujer de manos laboriosas
 creadoras del mundo de mis sueños.
 Me trajiste la sal la luz de las naranjas
 un tiempo más dorado que un domingo sin nubes.
 Tus manos construyeron palacios en la niebla
 terrestres paraísos amueblados
 con espejos de cielo armarios de tesoros.
 Tus manos me ofrendaron las viandas y los frutos
 del país de la dicha.
 Tu amor fue más alado que el rocío
 sobre un jardín del trópico.
 Te amé te amé mujer mi dios doméstico
 y te amaré hasta el día
 en que se apague el fuego
 y los últimos pájaros emigren para siempre.⁶

Y si la esfera del mundo, los libros, el parque Monceau, la mujer amada eran todavía insuficientes para desintoxicarse de tanta papelería inútil, de tanto periódico sangrante, de tantas venias de conveniencia, de tantas burlas de monosabios y afectados maricas, de tantas maldiciones de dictadores tropicales ávidos de condecoración y halago, de tantos acreedores que reclamaban por una tubería rota o una pared huequeada, quedaba la ciudad, esta ciudad de piedras milenarias; el río que la atraviesa entera (y que en su tránsito siempre renovado lleva secretos de suicidas y batallas); y las nubes que la cubren. Cuánto amó Carrera Andrade las nubes. Cuánto significado tenían para él. En su libro *Viaje por países y libros*, dice: «Las nubes han dado al hombre el sentimiento del más allá y de lo desconocido, quizás en mayor grado que cualquier libro de metafísica».⁷

Quedaba la ciudad, digo, como un refugio o como una enredadera. No la parte de esa ciudad adonde llegan los «snobs» de nuestras pobres patrias a hospedarse en castillos y sentirse reyes por una noche o a codearse con dos o tres condesas de cogote peludo y propiedades embargadas y sentirse, los muy imbéciles, «nobles europeos» o a comprarse tres trapos de temporada y regresar, deslumbrantes y bamboleantes, a pasearse por las calles atestadas de niños miserables y de mujeres esclavas quienes los miran como a dioses, semidioses o astronautas, para utilizar el título del buen amigo Nicolás Kingman. No. No a esa parte de la ciudad donde llegan los turistas asiáticos con veinte trípodes y cámaras para captar en fotografías desastrosas su «histórico paso por la ciudad luz» en la que se los ve comiendo hamburguesas junto a la torre Eiffel o

6. «Libro del destierro», canto XV.

7. Citado por Darío Lara en *Memorias de un testigo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.

palomitas de maíz en el Museo del Louvre en donde para ellos hay solamente un cuadro: la Mona Lisa. Me refiero a esa ciudad secreta que solo se enseña a quienes verdaderamente la aman o la sufren:

La ciudad me cautiva, red de piedra.
 Las calles se persiguen,
 se congregan en torno
 de las plazas de sol, grandes tambores
 forrados con la piel
 de cordero del cielo
 ¿Soy ese hombre que mira desde el puente
 los relumbres del río,
 vitrina de las nubes?⁸

Una ciudad a la cual el poeta, por cierto, conocía aún antes de mirarla:

Las calles de París nos son conocidas
 aunque no las hayamos visto nunca.
 Arco del Triunfo
 Parado en cuatro patas con su carga de historia.
 Los pájaros de Notre Dame son relieves con alas.
 En la ruleta de la Concordia
 aposté al cero de la luna mi esperanza.
 Un domingo al salir del Louvre
 Descubrí que el hielo es la estatua del agua⁹

Una ciudad a la cual nunca dejó de cantar:

Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo.
 Con tu copa de cielo redondo
 Y abierta por los túneles del tráfico,
 Eres la cieba máxima del Globo¹⁰

Y cuando ni la esfera ni los libros ni el parque Monceau ni la mujer amada ni la ciudad ajena ni las nubes eran suficientes para calmar esa herida, ese vacío de todos los desterrados, de todos los que vivimos en «el país del exilio» (donde existe un desierto vasto como el tiempo), quedaba entonces, como úl-

8. *Hombre planetario*, Bogotá, Ediciones de la revista *Mito*, 1959.

9. *El tiempo manual*, Madrid, Editorial Literatura Pen Colección, 1935.

10. «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel», citado por Darío Lara, en *Memorias de un testigo*, tomo II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.

timo refugio, el Ecuador, ese país verde al cual tanto amó y cantó Carrera Andrade, y donde finalmente regresó a morir.

Hoy regreso del fondo de los siglos.
Traigo en mi cráneo, cántaro de hueso,
toda la historia humana,
los ríos de la tierra disueltos en mi sangre
y todas las señales de la espada en mi cuerpo¹¹

Ecuador, mi país, esmeralda del mundo
incrustada en el aro equinoccial...
Ecuador, vuelvo a ti con vestido de sacerdote
para danzar sobre tu seno verde,
danzar hasta morir
oyendo como late
tu corazón antiguo de pimienta y adobe¹²

Es decir le quedaba su país y la muerte, los dos puertos finales que nos restan a todos los hombres. Esas próximas huellas que también e indefectiblemente seguiremos un día. ■

11. «Linaje», de *El alba llama a la puerta* (edición e introducción de Enrique Ojeda), Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1968.
12. «Alabanza del Ecuador», de *Boletines de la línea equinoccial*, citado por Claude Couffon en *Jorge Carrera Andrade. Registre du monde*, París, Colección Orpheé, 1997.

ECUADOR EN LA PROSA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Luis A. Aguilar Monsalve

Hablar o escribir sobre la obra de Jorge Carrera Andrade es investigar e interpretar, por lo general, su gran poesía. Este análisis va a tratar de resaltar su prosa, a la que no se le ha dado su debida importancia, quizá, porque no apoya o no forma una parte integradora dentro de su arte poético. Pero, en este autor no es fácil separar el hombre del estilo probo, la naturaleza de su arte único, el ensayista del poeta. Sin embargo, antes de embarcarnos en una crítica objetiva de su obra, debemos enfatizar que dos grandes aspectos de su preocupación como autor tienen que ver con su amor por el Ecuador y el haber vivido fuera de él. Este leitmotiv existencial ha servido de base fundamental para toda su producción. En 1970 publicó *Libro del destierro* en el que se anida el sentimiento del exilio y lo eleva de un plano real a uno metafísico, complejo y nostálgico. Debe recordarse que en más de sus cuarenta años de vida fuera del Ecuador, con breves intervalos de estadía en Quito, la nostalgia de la ausencia contribuyó a que su trabajo se nutriese y se hiciera eco de un legítimo sentimiento de añoranza por su patria y de su condición de ausente. Todo esto escrito con elegancia, cuyo producto final «despierta momentos de enorme importancia, como situaciones de gran excitación de pasiones y emociones tiernas que fluctúan entre observaciones de hechos precisos a narraciones de escenas y episodios, evocación de disposiciones de ánimo y descripciones de un ocaso» (Beardsell: 37).¹

Su presencia fuera de la poesía es diversa, demanda una clasificación que estructure el pensamiento de Carrera Andrade y se vea que aún su contribu-

1. El trabajo de Peter Beardsell, aunque parco en el análisis de la prosa de Jorge Carrera Andrade, me ha ayudado en la diagramación estructural de mi ensayo. (La traducción es mía).

ción antipoética robustece la creación de uno de los más grandes vates del siglo XX de Hispanoamérica. Existen 21 trabajos en prosa que fueron escritos entre 1933 a 1973; este análisis cubrirá con mayor detalle algunos de ellos. Los hemos dividido en ocho categorías:

1. Autobiográfico
2. Autocrático
3. Ensayos
4. Historia del Ecuador
5. Lugares
6. Personalidades
7. Perspectivas
8. Rumbos

De estas divisiones, la más interesante es el material que se refiere a la historia del Ecuador. En calidad de ecuatoriano y diplomático, Carrera Andrade se topó con una realidad desagradable: el país en el extranjero no era conocido, había mala información, los gobiernos no se preocupaban por crear una política de difusión estable, continua y profesional de interés y ayuda. Moviéndose por un sentimiento de *pathos*, moral y de trabajo, el poeta destinó varios años a la preparación de *El camino del sol*. Esta obra tiene una introducción que da a conocer las civilizaciones antiguas y los primeros pobladores. El Libro I, cuyo título es *El fabuloso reino de Quito*, está dividido en tres partes: «La Esmeralda emblema de los Reyes Caras», «Guerras de los Incas en contra de los Hombres de las Nubes» y «Del Dios del Trueno al Soldado del Arca-buz». Su valor radica en la presentación de las tribus autóctonas, la conquista incaica y la llegada de los españoles en busca de riquezas y propagación de la fe católica y romana. El Libro II titulado *La tierra siempre verde* tiene tres partes: «Sobre las ruinas del Reino de Quito», «El gran cortejo de la Colonia» y «Quito en el Siglo de las Luces». Se refiere al período comprendido entre la colonia bajo la tutela de España y los primeros albores de un estallido independentista. Los rebeldes estaban influidos por la Revolución estadounidense de 1776 y la francesa de 1789; además, se sublevaron por el paupérrimo gobierno monárquico que no atendía las más básicas necesidades de las regiones al otro lado del Atlántico.

El camino del sol no se ciñe a un análisis y crítica históricos, tampoco es una obra académica que intenta dilucidar los intrincados temas y complejidades de un período en la historia de un sector de América Latina. Su función se vuelve a repetir: es la de dar información adecuada en Europa, y así contribuir a la escasez informativa por la que atravesaba la difusión cultural ecuatoriana. Es de notar la excelente bibliografía que se encuentra al final de los li-

bros, investigación realizada en las grandes bibliotecas de París, en particular en la Biblioteca Nacional. Se debe colegir, a este punto que, a través de las crónicas, misiones científicas, culturales o literarias, Europa y Francia, en particular, estaban informados de lo que pasaba en el antiguo Reino de Quito:

Durante las horas que yo dedicaba a documentarme sobre los temas destinados a su publicación en *El Correo de la [Unesco]* pude comprobar la escasez de información y de libros sobre la historia del Ecuador. El nombre del País despertaba, aun en las mentes cultas, las más inesperadas resonancias africanas. Todos abrían tamaños ojos de sorpresa cuando se les decía que el Ecuador era un país de habla española que se había distinguido por su cultura desde la época colonial, que poseía una veintena de nevados y estaba situado en la América del Sur. Me propuse efectuar una investigación minuciosa en la Biblioteca Nacional de París, con el fin de compilar la mayor cantidad de datos sobre la historia ecuatoriana... La cosecha rebasó todas mis esperanzas. (Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*: 222).

Por otro lado, otras repúblicas hispanoamericanas tenían la suficiente información disponible como para demostrar que sus gobiernos estaban conscientes y preocupados por dar al mundo una entrada intelectual a sus respectivas culturas y quehaceres republicanos. Esta falta de responsabilidad ecuatoriana ha sido un mal perenne que sentimos aún en nuestros días; una política de Estado, por cierto, inexcusable.

Así como se entusiasmaba por dar a conocer la historia ecuatoriana, se interesaba también por ofrecer una perspectiva seria de la producción literaria y de la cultura de su país. En 1959 publicó *Galería de místicos e insurgentes: la vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*. Consta de dos secciones: «La cultura en los tiempos coloniales» con once capítulos y «El Ecuador literario durante la república» con trece. En la primera parte, se absorbe un ambiente místico que justifica la literatura de base religiosa preponderante en la colonia. El VIII «Ignacio Flores, primer escritor satírico de América» llama la atención por el papel que desempeña un súbdito de la Real Audiencia de Quito en España y en Perú: «Flores era comisionado por el Rey para someter a los Catari, en el Alto Perú, y en esa campaña el latacungueño demostró singulares dotes de habilidad y conocimiento de la psicología de los pueblos indígenas, llegando a pacificar la región sin mayor derramamiento de sangre. En reconocimiento el eminente criollo fue nombrado Presidente de la Real Audiencia de Charcas» (*Galería de místicos e insurgentes*: 70).

Asimismo, en la primera división, es interesante el capítulo XI «José Mejía, voz del Nuevo Mundo en España». El autor afirma lo siguiente:

Mejía Lequerica imponía respeto cuando su voz resonaba, con las diversas entonaciones del espíritu americano, en el recinto de las Cortes de Cádiz, donde los

patriotas deliberaban al amparo de la estatua de La Libertad. Ninguna voz se elevó en España a la altura de la del Diputado originario de Quito, que por vez primera traía a las tierras peninsulares el mensaje del Nuevo Mundo, mensaje de un pueblo que había decidido ser libre... El poder de persuasión, la riqueza de conocimientos, la habilidad parlamentaria y la sutil elocuencia de José Mejía contribuyeron a la emancipación de América tal vez en mayor grado que las expediciones militares del gran conspirador hispanoamericano Francisco de Miranda. (93)

El resultado final de esta producción consiste en la revisión de los géneros literarios usados en Ecuador con sus respectivas representantes; el cuento ha sido omitido. Se suma a esto el avance del pensamiento científico, político y social que ofrece al extranjero una idea del desarrollo intelectual que ha tomado lugar en este país suramericano. Por la generosa existencia de datos, fechas y personalidades sufre de un análisis algo ligero, pero el intento de una perspectiva literaria y cultural es el de dar, a grandes rasgos, una idea general para que el lector interesado en la obra profundice tal o cual asunto que encontró de interés. Siguiendo esta misma línea, Carrera Andrade, en 1965 bajo el auspicio de Publicaciones del Institut d'Etudes Hispaniques de la Universidad de París, presenta *Retrato cultural del Ecuador*, un trabajo mucho más didáctico e interpretativo. Aunque sigue su afán por ilustrar a los europeos e invitarlos a que se interesen en la cultura nacional y en lo bello de su naturaleza y de su pueblo, su argumentación y su estructura son más académicas. Adquiere una dimensión real, convincente de lo que es Ecuador y ha producido con tesón y profesionalismo a través de los años. Corre un sentido de humor fino acompañado de «una prosa rica, dúctil y bien trabajada». (Gómez-Gil: 532).

Otro libro, *Presencia del Ecuador en Venezuela*, publicado en 1963 consta de cuatro partes: «La cuestión territorial», «Cuestiones culturales», «Cuestiones históricas» y «Discursos bolivarianos». Los capítulos más interesantes son el segundo y el tercero, si nos referimos al entusiasmo que tenía por dar a conocer la historia y la cultura ecuatorianas. Hay un genuino amor y admiración hacia las etnias autóctonas de la región, cuando en los años sesenta, los indígenas vivían mal y eran tratados como acémilas.

... el Reino de Quito poseía la mejor calzada del mundo en el siglo XVI y el más perfecto sistema de correos o «chasquis» en la época en que las comunicaciones eran lentas y difíciles en Europa, por sus malas carreteras. Pero, no solo existían postas, caminos y puentes en el Reino de Quito sino también observatorios astronómicos, albergues gratuitos para los extranjeros en tránsito, depósitos de ropas y alimentos destinados a ser distribuidos al pueblo en las épocas de escasez. Es decir, que había una notable organización social para el bienestar público. Más aún, allí existía el trabajo en equipo, que algunos países modernos creen haber inventado. (Carrera Andrade, *Presencia de Ecuador en Venezuela*: 45).

Una de las constantes dominantes que se encuentra en su obra es la preocupación por la situación del aborigen ecuatoriano, un ciudadano de tercer orden. Recuerda y se une a la protesta airada y firme de los ensayos de Pío Jaramillo o de Luis Monsalve frente a este mismo tema o trae a la memoria *Huasipungo* de Jorge Icaza en el ámbito nacional. En esta novela se muestra una profunda inquietud social por el indio y su compromiso es exponer los abusos existentes de que es objeto diario. En lo hemisférico, uno puede remontarse hasta llegar a Clorinda Matto de Turner que en 1889 publicó *Aves sin nido*, la primera novela de América hispana que presenta el problema social del indígena. En 1919 Alcides Arguedas nos da *Raza de bronce*, en la que se descubre una vasta preocupación por el conflicto social del andino, más que por lo psicológico. Gregorio López y Fuentes en 1935 escribió *El indio* en donde se ve todavía la explotación del blanco, veinticinco años después de la Revolución Mexicana, una de las pocas, significativas de América Latina. Pero *El mundo es ancho y ajeno*, de 1941 de Ciro Alegría es posiblemente la más representativa y real de este tipo de narrativa por su equilibrio dentro de los hechos histórico-sociales y, en particular, por la realidad social indígena. Carrera Andrade contribuye, de una manera positiva en este campo, al esbozar toda la tragedia de la psicología de un pueblo, su interiorización metafísica, lo paradisíaco y lo primitivo de la naturaleza. Suma a todo esto el desgaste del ser humano que evoca la alienación del mismo al ofrecer en su creación lo imago del hombre ecuatoriano tanto espiritual como antropológico.

Carrera Andrade en *El camino del sol* nos da un elemento nativo casi idílico, se ayudan entre ellos, viven en paz y en armonía con la naturaleza. Describe las civilizaciones indias primitivas, antes de las invasiones de los incas y de los conquistadores españoles. Al referirse a los huancavilcas, señala que «eran de carácter animoso y resuelto y cumplían sus tareas diarias con alegría. Todos llevaban en la cabeza una corona de conchas menudas, de cuentas de plata o de piel de puma. Iban calzados de sandalias de fibra y lucían el torso desnudo. Únicamente en las grandes ocasiones se cubrían con una camisa de color» (*El camino del sol*: 31).

En la tercera parte, referente a las cuestiones de historia indicará:

La semilla sembrada en Quito produjo una mies de lanzas en los llanos de Venezuela. Las nubes del Pichincha anunciaron el trueno de Caracas, y la tempestad épica conducida por Bolívar y Sucre recorrió las tierras americanas, desde las orillas del Mar Caribe hasta el refugio andino de los aymarás —en la actual Bolivia— rompiendo las cadenas coloniales. Así, la Diana de Quito, en el amanecer del 10 de Agosto de 1809, preludió las victorias cenitales de la Gran Marcha Libertadora. (*Presencia del Ecuador en Venezuela*: 90).

Lo territorial se justificaba en aquella época, bajo circunstancias de tensión y de otro tipo de política exterior, por eso el autor se inicia con dicho tema. En 1960, Carrera Andrade era uno de los diplomáticos elegidos a presentar la tesis ecuatoriana de la invalidez del Tratado de Río de Janeiro de 1941 ante los gobiernos de Argentina, Brasil y Chile, que sirvieron de garantes con el de Estados Unidos. En este mismo año, este último país entraba a formar parte de los regímenes involucrados en la Segunda Guerra Mundial, después de la invasión japonesa de Pearl Harbour. Estados Unidos quería la seguridad de un Hemisferio Occidental unido para concentrarse en una fuerza letal en contra del gobierno de Alemania —y sus aliados— que se encontraban en el epítome de la gloria. Ecuador aceptó la imposición. Luego, en octubre de 1998, los dos gobiernos firmaron la paz después de más de cincuenta años de disputa.

Los *Discursos bolivarianos* siempre estarán en vigencia, cuando se trata de valorar y revivir el legado del más grande libertador de América: «En cuanto a la doctrina bolivariana es todo un sistema filosófico-político que ofrece las soluciones más adecuadas a los problemas de nuestros pueblos, desde el respeto de la libertad individual y los derechos humanos, dentro de una colectividad unida por el civismo, hasta la Reforma Agraria, la introducción de los principios morales en el Derecho Internacional y la unión de nuestras naciones para hacer frente al futuro». (114).

Uno de los intereses más espontáneos de Carrera Andrade fue presentar la belleza natural del Ecuador, lo que se logró dentro de una producción artística y su cultura en general. En 1943 nos da *Mirador terrestre*, un libro generoso en la apreciación de las riquezas espirituales y materiales del país, que no sigue una estructura severa de la historia ni tampoco pretende ser una tesis académica. Hay datos, hechos y nombres de autores que ayudan a conocer mejor a Ecuador, aunque desde el inicio se deja interesar por separar lo que es realmente autóctono y lo que es peruano desde tiempos inmemoriales. «Hay mucha gente que confunde la civilización precolombina del Ecuador con el Perú. No; los ecuatorianos no son Incas. La dominación incásica no duró más de cincuenta años en el Ecuador... En este medio siglo, durante treinta años ocupó Quito el puesto de Imperio Incásico. Quito fue la ciudad de la Corte y de la Política... Y es que Quito era ya una Capital de venerable cultura» (*Mirador terrestre*: 13).

Este libro tiene dos secciones, la primera es la «Ubicación histórica y geográfica» y la segunda, «La cultura ecuatoriana». Sobre Juan Montalvo, por ejemplo, nos dice: «Montalvo logró elaborar una prosa sinfónica y coloreada, que se saborea con deleite como un vino añejo. La nobleza de sus ideas y la gallardía de su actitud han servido de ejemplo a varias generaciones latinoamericanas... Se puede afirmar que con Montalvo dio comienzo una especie de renacimiento de la literatura en el Ecuador» (50). Galo René Pérez, uno de

los críticos y biógrafos mejor versado sobre este autor, ha analizado su vida, su compromiso de hombre luchador y su producción literaria: «[A Juan Montalvo] lo que le interesaba era la rehabilitación del país y la salvación de las instituciones legales». «... No quiso aceptar otra tarea que la de su sacerdocio literario. La literatura era su atmósfera. Únicamente a través de ella cumplió su memorable destino». «...Nadie, en todo el ámbito de la lengua, había manejado el insulto con más eficacia ni alarde estético». (Pérez: 126, 127, 128). No sorprende, entonces, que Miguel de Unamuno «solía decir que los libros de Montalvo eran sus «libros de cabecera» (Carrera Andrade, *Mirador terrestre*: 49-50).

Con los conquistadores españoles, el autor es más enérgico y menos tolerante en lo que se refiere al trato que se daba a los aborígenes, aunque reconoce la labor cultural que existía gracias a los europeos: «... los colonos... sobre todo, organizaban la explotación del suelo y de los indios». «Durante la dominación... el indio fue destinado generalmente para el acarreo y el duro trabajo de las minas». «Los indios huían a la vista de los cazadores de hombres y se hacía cada vez más difícil el trabajo...». España se dio cuenta de que una política de exterminación del elemento humano conduciría fatalmente a la destrucción de la riqueza y el aniquilamiento de la colonia y dictó un «código de leyes para el gobierno, protección y libertad de los indios» (*Camino del sol*: 161). «Gonzalo Pizarro, quien hizo dar muerte a los amigos y partidarios del Virrey Blasco Núñez de Vela, fue portador de instrucciones especiales del Rey de España para el mejor tratamiento de los indios» (*Mirador terrestre*: 28, 33). Es decir, los primitivos habitantes con la llegada de los blancos pasan de un estado de nobleza natural, a una degradación y deterioro. No obstante, anota que en la Audiencia de Quito, «Los españoles construyeron Observatorios Astronómicos cerca de los que tenían los indios, y levantaron iglesias cuya suntuosidad rivalizaba con las de España... Los Presidentes... fueron, casi siempre, hombres notables de la política, las letras o las armas... [se] fundó el Seminario de San Luis. Otros Magistrados trajeron la primera imprenta, fundaron las dos Universidades de San Gregorio y de Santo Tomás de Aquino y varias Bibliotecas y Academias Científicas» (28). Sin embargo, la posición de Carrera Andrade frente al fenómeno del nativo ecuatoriano es firme: la presencia española en Ecuador ha sido peyorativa, por eso, con datos concretos ha expuesto su visión a favor del aborigen y su oposición en contra de los invasores. Lo que es más, hasta la década de los años setenta, la situación de ellos ha sido tan mala como la de entonces, porque está llena de amargura, desilusión, fatalismo, melancolía y soledad. Esto debía haberle ocasionado una gran tristeza.

En 1933 salió *Cartas de un emigrado*, donde se encuentran un prólogo escrito en San Feliu de Guixols, 1932, seis cartas al señor Manuel Lozano en

Quito de contenido político. Todas están escritas entre el 10 de octubre y el 7 de diciembre y, algo que es una revelación, un capítulo de una novela inédita *Hombres en marcha* que se designa como intermedio. Tiene las características de un género indianista de protesta dentro del realismo social, en el que la literatura ecuatoriana adquirió prestigio nacional e hispánico con una narrativa violenta, soez y «el carácter proletario de la prosa... con su realismo desenfrenado, su lenguaje crudo y el uso desmesurado del dialecto —todo eso sin dejar de ser artística» (Menton: 218). La argumentación es típica: el hacendado, don Nicanor León, «era uno de los señores del suelo. Nieto de uno de los próceres de la independencia, del cual había heredado tierras, indios y animales, era venerado por los vecinos del lugar. Había hecho la donación de una pila bautismal a la iglesia del pueblo, por lo que el Cura lo citaba como un ejemplo de virtudes cristianas» (Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*: 57). Otros protagonistas son también víctimas del abuso y su miseria trasluce una realidad incambiable por siglos. El ejemplo más contundente y agudo de que el cambio no está en un futuro cercano es cuando Juan, otro personaje, se lamenta cuando no podrá estudiar más, no será capaz de aprender y mejorar: «—Ya no podré venir más a la escuela porque el patrón quiere que trabaje las mañanas en hacer adobes. Mi madre está muy mala desde que le maltrató el patrón... Nosotros no comemos todos los días sino un puñado de maíz. Nunca está contento el patrón, a pesar de que todos trabajamos en la hacienda como animales» (56). No se puede dejar de pensar al mismo tiempo en otro trabajo literario de denuncia, *El matadero* de Esteban Echeverría escrito en 1838 y publicado en 1871. Allí la crítica social es mordaz por los sufrimientos que padece el pueblo y cuya ecuación simbólica es: gobierno + Iglesia = matadero. Por otra parte, *Hombres en marcha* antecede en un año a *Huasi-pungo* de Jorge Icaza, un ejemplo de documento comprometido y testimonial de los años treinta. Alfonso Pereira se asemeja a Nicanor León en el trato negativo que da a los indígenas. Por otro lado, en el mensaje inflamatorio en contra del gobierno y la Iglesia se acerca al del argentino que es la figura más importante del movimiento romántico en Hispanoamérica. Coinciden en exponer la injusticia social existente; el grito desesperado a favor de los indios por un lado y, por el otro, la chusma herida presentada en tono exaltado, como característica romántica. Son víctimas ambas obras de la brutalidad, la codicia, la corrupción y el egoísmo o del gobierno, de la Iglesia o de los caciques. Sin embargo, uno tiene que darse cuenta de que el único capítulo sirve de base para un criterio analítico del tema de delación, lo que resulta incompleto, con poca profundidad y abarca mucho en muy corto espacio. Se justifica esta aparente debilidad estructural porque el autor nos da un momento para catar toda esa problemática fatalista, infame y repetitiva del labrador serrano. Tanto el mensaje como el tema en *Hombres en marcha* encierran las si-

güentes ideas y, de una vez, su pensamiento y posición inquebrantables sobre el aborígen ecuatoriano y su mísera realidad existencial:

1. Los indígenas viven en un estado deplorable desde hace mucho tiempo y no se avecina el momento de la transformación. Sus condiciones de vida son infrahumanas.
2. El papel de la Iglesia es de cómplice del mal en una actitud abusiva, hipócrita y paternalista.
3. El gobierno no hace nada para mejorar su condición servil. No se preocupa ni le importa su participación dentro de la vida nacional. No crea programas educativos idóneos de mejoramiento para su incorporación dentro de la sociedad. Si hiciese esto, todos se beneficiarían.
4. El resto de ecuatorianos es indiferente ante sus limitaciones. No hay un paliativo para mitigar su pena y su melancolía.
5. Por su filiación con el Partido Socialista, asume que éste sería el único capaz de cambiar su situación e integrarlo dentro de la vida nacional.
6. Entre líneas, Jorge Carrera Andrade parece evocar la idea de «si no hay participación, no hay progreso».
7. Aboga con fuerza por una Reforma Agraria.

En la cuarta de *Cartas de un emigrado* indica que el uso de latifundio es un anacronismo y afirma que «La tierra no debe permanecer amortizada, cuando los hombres que viven en torno vegetan en el pauperismo». «La reforma agraria no puede ser aplazada... sin traicionar los destinos históricos del Ecuador y la voluntad de una gran parte de nuestro pueblo que quiere sacudir ya ese resto de servidumbre que alienta en los campos». «El Socialismo debe... organizarse... y formar un frente nacional que exija al Gobierno la reforma». «[Porque tenemos que] incorporar a la producción las tierras baldías —tengan o no propietario— y los hombres —los indios— que hasta hoy viven al servicio del latifundio o que se refugian en las montañas porque nuestras leyes no les dan garantías de ninguna clase. EDUCACIÓN, TIERRA, TRABAJO necesita el proletario ecuatoriano» (32, 31, 30, 32). Se siente su preocupación con el *statu quo* operante y el deseo vehemente de llevar el cambio hacia delante de una manera consciente, decidida y justa.

La cultura de Hispanoamérica es otro tema que le interesa. Tanto en *Rostros y climas* de 1948, *Interpretaciones hispanoamericanas* de 1967 y *Reflections on Spanish-American Poetry* de 1973, Jorge Carrera Andrade expone la participación creadora del hispanoamericano dentro de la literatura universal. En *Rostros y climas* junto a los poetas José Joaquín Olmedo, Nicolás Guillén, César Vallejo y Gabriela Mistral aparecen T. S. Eliot, Pare Lorenz, George Dillon, Pierre Riverdy, Paul Valery, Walt Whitman, Mahatma Gandhi y Oscar

Vladislav de Lubiech Milosz, para enumerar unos cuantos representantes de diversas latitudes geográficas. Todos han contribuido en un desarrollo artístico a la grandeza del pensamiento del hombre, definido por el gran filósofo hispano José Ortega y Gasset, como animal racional histórico.

En el segundo capítulo de *Rostros y climas*, titulado «Geopolítica del Nuevo Mundo: la poesía con relación a la geografía», incluye México, Ecuador, Uruguay y Chile. Al país lo llama «Ecuador: la prisión verde» y agrupa a generaciones de poetas de una manera cronológica. Esa hermosa cárcel verde resulta a veces una «[p]risión... sin salida, para el hombre del Ecuador que considera a la muerte como el único fin de su encierro. Este sentimiento agónico y este anhelo de evasión se reflejan en la poesía ecuatoriana de todos los tiempos». (*Rostros y climas*: 164). Se inicia con los padres Pedro Mariano Andrade y Juan Bautista Aguirre «en pleno ocio colonial». [Huyen] «de la prisión verde, [para] escapar de la cárcel de montañas, salir de ese recinto amurallado que forman los cafetales de la Costa y los maizales de la Sierra! Los poetas emigran, apenas pueden forzar la puerta» (165). Luego vienen José Joaquín Olmedo y Nicolás Augusto González. Juan Montalvo, «el mayor poeta en prosa en nuestra América» (165) y Miguel Ángel Corral. Llega a la generación que brilla en los albores del siglo XX. Es «infortunada... desesperan en la prisión verde y buscan la mortal salida subterránea con singular exotismo» (165). Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño. Después Humberto Fierro, Miguel Ángel León, Alfredo Gangotena, Ignacio Lasso. Enseguida, César Dávila Andrade, Arturo Cuesta Heredia. Incluye a Jorge Reyes y Augusto Sacoto Arias. De Gonzalo Escudero dice que «es el poeta mayor de la generación nacida en el primer lustro del siglo XX...» (166). Vienen César Andrade Cordero y los poetas más jóvenes como Alejandro Carrión, Enrique Noboa Arízaga y Galo René Pérez, éste sirve de ejemplo con su imagen poética para que «todos sueñen y esperen mirando el paisaje que vuela en el ojo líquido de la golondrina». «Todos trabajan abnegadamente en los diversos peldaños de esa terrestre escalinata de selvas, sembrados y montañas que es el Ecuador» (167).

En *Interpretaciones hispanoamericanas*, Jorge Carrera Andrade vuelve al análisis y a la meditación tanto de T. S. Eliot como de Rubén Darío. Se inicia con el peregrinaje a Oxford, la «Capital de la filosofía». «[La ciudad] está colmada de materiales múltiples: pasado, religión, moral, comercio, verdad, poesía. Tomás Moore, Hobbes, Locke no escriben en la arena como los filósofos de grabado de Monteville. Bentham anhela la felicidad del mayor número, alienta a Bolívar en su empresa de emancipación... envía a sus discípulos a que echen... la semilla liberal...» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 8). En Oxford se armonizan tres disciplinas: filosofía, poesía, política y el ayer con el hoy. Por la naturaleza, al árbol enlaza tanto a Keats, a Blake y a Eliot que están jun-

tos con Stephen Spender. En Eliot la originalidad, a diferencia de sus compatriotas, «reside en sus obsesiones: la omnipresencia del tiempo, la continuidad ciega de la vida, la similitud de las cosas y el mito de la sequedad de nuestro siglo». «Eliot es todo lo contrario de lo que suele llamarse ‘un poeta nacional’» (10, 11). Para Carrera Andrade el vate estadounidense-inglés representa una combinación espiritual sutil de la poesía: el humanismo con lo histórico-filosófico y lo universal.

En el caso de Rubén Darío y el castellano, Jorge Carrera Andrade compone una bella metáfora: «El mecanismo del lenguaje parecía atacado de herrumbre y los vocablos de repuesto chirriaban como rueda de carreta aldeana. De pronto, se produce un diluvio de música: es Rubén Darío. ¡Triunfo de la exquisitez y de la armonía, de la sutil ciencia del vocablo de ilustre prosapia! La palabra, de goznes suavizados, lleva airoso el poema como una carga de flores» (124, 125). El cisne, uno de los símbolos más fuertes del modernismo, se impuso en esa heráldica de belleza, onomatopeya y sinestesia sobre cualquier otra. La prosa abandonó su hábito de ser solo un instrumento narrativo y derrochó belleza por doquier. Se nutrió de neologismos y pagó su deuda de admiración a los parnasianos y simbolistas franceses. Lo que sirvió para dejar enriquecida una narrativa robusta a generaciones venideras. Por ello, «su lenguaje de sensual fastuosidad renacentista, por su expresión sintética y su don musical, por la audacia y novedad de sus temas, en resumen, por la destrucción de los férreos moldes hispánicos, Rubén Darío fue un Libertador de la Poesía Hispanoamericana» (127).

Otro grande de la poesía hispanoamericana analizado por Carrera Andrade es José Asunción Silva, a quien lo llama «El novio de la muerte» por su apego a la fatalidad y a su actitud de desilusión, de pesimismo lacerante y de ironía fina y acicalada. Modernista capaz de disputarse el cetro hispánico con el insigne nicaragüense. Llegó a ser uno de los mejores poetas líricos del momento, amigo de Baudelaire, Mallarmé y Wilde. Recuerda a Poe en la profundidad de lo lóbrego y del misterio. Silva alcanzó la fama con su inmortal «Nocturno III», una elegía a su hermana favorita Elvira, trágicamente fallecida a temprana edad. El poema «es uno de los... inmortales de la lengua española porque en él las palabras son casi llanto... No hay un tono más elegíaco en la prosa hispanoamericana de esos años» (217). Carrera Andrade no puede estar más en lo cierto cuando afirma que «Silva poseía un sentido real de la muerte... Para Silva como para Poe, el segundo capítulo del amor es la muerte». «José Asunción Silva creó en América una ‘poesía confidencial, en voz baja’... Aportó claros de luna misteriosos donde flota más bien una claridad de alma que un fulgor de astro» (218, 219, 217).

Al cernir la esencia de una temática dominante en los ensayos sobre la poesía en Hispanoamérica por Jorge Carrera Andrade y sin analizar en este traba-

jo cada uno de sus estudios por separado, debemos decir que se encuentra el siguiente resultado constante:

1. Una actitud poética del hombre nuevo de América que refleja la realidad nacional desde varios ángulos artísticos, espirituales, humanos, sensoriales, sociales y universales: «El hombre nuevo de América reconoce como su misión primera el descubrimiento espiritual de su continente nativo... [sigue] al mandato telúrico... Su capacidad de comprensión y su experiencia sensorial le llevan... a la síntesis. Su sentimiento de fraternidad humana... a su anhelo de solidaridad universal» (*Rostros y climas*: 119, 120).
2. En medio siglo de poesía, el poeta se ha movido en un mundo congestionado y materialista, donde el rumbo del género poético y la sociedad en Hispanoamérica están ligados por el aspecto creativo, objetivo y original que ha tenido sus consecuencias para el cambio y la contribución temática: «Nuestra época... ha transformado no sólo la materia sino también el mecanismo psicológico del hombre... La actual visión humana está dirigida hacia el exterior. Es planetaria y, más aún, abarca el cosmos... El hombre moderno está más cerca del mundo material que en la Edad Media o en el Romanticismo. Está más cerca que en la Edad Clásica o en el Renacimiento, épocas en las cuales el arte se consagró a la exaltación de la materia» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 263, 264).

Al enfrentarnos con estas ideas que circundan su visión poética del hispanoamericano y la relacionan en particular con el europeo, la gran diferencia separatista será que el poeta del Nuevo Mundo se enfrenta directamente a su realidad política, social y telúrica. Es el primero, con excepción de Rusia, que siente la necesidad de ser socialmente portador y expositor de las injusticias, de los males y de los temores de su pueblo. En lo segundo, el contacto natural con la tierra lo ata de una manera de *pathos* para evocar a veces piedad y tristeza. Además, el poeta de Hispanoamérica estará más consciente por los factores humanistas, cree que por los avances de la técnica y la cosificación del individuo. Asimismo, el europeo ha tenido ya su trajinar histórico de siglos, el hispanoamericano está fabricando un presente y alzando su vuelo hacia el futuro. «De igual manera, la poesía de Latinoamérica es diferente de la española o europea en general, desde que es el fruto del desarrollo sociológico de América y constituye un escenario en el avance de su pensamiento». (*Reflections on Spanish-American Poetry*: 20). Dentro de su propia poesía, Carrera Andrade es el abanderado indiscutible en la defensa a favor de la naturaleza y, sobre todo, un caballero del universo, «un hombre planetario», juzgador de profundidades, un trovador de lo humano, un visionario entre la vida y la muerte. «Escuchaba yo la música del mundo, el cántico de la familia universal

en la unidad planetaria. La angustia de la muerte se había esfumado ante la certeza de que la vida era una continuidad esencial que no desaparecía por sus cambios de forma. Comprendí que la muerte no era sino ‘una diferente manera de vivir’» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 57). Sus experiencias en el Ecuador, los viajes por el mundo tan «ancho y ajeno», sus lecturas de profundidades insólitas, las personas que admira sin límites, sus meditaciones, sus reflexiones sobre la complejidad del ser humano le conducen a la conclusión de que «[el] hombre lleva consigo una reunión de seres humanos. Un hombre es siempre plural. Es él y además los otros. Pero, asimismo es un conjunto de experiencias de otros seres y cosas. Este descubrimiento lo hice en el transcurso de una tentativa de un viaje al fondo de la tierra» y «un viaje al fondo del hombre» (56). Carrera Andrade en su poesía desarrollará estos mismos temas, lo que será una constante dominante en su producción literaria. Vale la pena recalcar que, si bien su trabajo literario y diplomático lo guía a exponer las necesidades inminentes del país, él se considera muy latinoamericano, por ende, cualquier país de este continente es su preocupación y su constante vigilia. A través de la unión de las naciones hermanas, ve reflejarse la luz de la esperanza y la consumación de sus ideales más nobles. En su poema «Las armas de la luz» la considera como el supremo bien:

Amistad de las cosas y de los seres
 en apariencia solos y distintos,
 pero en su voz cósmica enlazados
 en oscura, esencial correspondencia
 más allá de sus muertes, otras formas
 del existir terrestre...

Todos los seres de agua, tierra y aire
 especies interinas, vestiduras
 mortales, sucesivas, de lo eterno.
 En la escala que sube del guijarro
 a la escama, a la hoja y a la pluma,
 una armonía pávida interroga... (57)

Otro aspecto que se debe tomar en cuenta es que, en la temática de sus ensayos, no se ciñe a un plan estructural, sino que escribe lo que se le antoja, lo que le impresiona o lo que piensa debe exponerse bajo un criterio que juzga lo pertinente del momento y que va a ser relevante en el futuro. Su visión es cosmopolita en un mundo que se debate entre la soledad y la angustia, entre la desilusión y la amargura. *Latitudes* de 1934 describe la esencia de una Europa trizada por la Primera Guerra Mundial y la catástrofe económica de la Gran Depresión. En los años veinte, la nueva riqueza estadounidense rebosa

los límites del despilfarro en una economía adolescente y mal llevada. *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald refleja este síndrome. En los años treinta, un reparto ideológico tripartito cubre la escena mundial con ideologías variadas y contradictorias: comunismo, *hitlerianismo* y «el Nuevo Tratado» de Franklin D. Roosevelt. Europa se aproxima a un holocausto jamás experimentado antes. Hispanoamérica medita con zozobra el nuevo papel que le toca vivir. Estos acontecimientos cambian su percepción y destruyen la ilusión de que Europa patentiza la cultura y América la barbarie. Carrera Andrade está consciente, palpa esta decadencia y desasosiego económico, político y social de Occidente. Reacciona furibundo en contra de una tecnología mal dirigida. Se da cuenta de que la desocupación «crece arrolladora y millones de voces se alzan reclamando su derecho a la vida en el seno de las grandes capitales... El motor ha ahuyentado a la poesía y a la gracia y ha creado una belleza nueva: la belleza de lo monstruoso, de lo desmedido, de lo brutal, del dolor humano... La máquina ha engendrado también la nueva política. Ha echado a la calle masas sedientas de justicia. La máquina ha creado la masa. Donde no hay máquina no hay masa, sino pueblo» (*Latitudes*: 95, 94, 96). La base para este execrable caos europeo se halla particularmente en sus ensayos sobre Alemania, España, Francia, Italia y Rusia. Estados Unidos por fuerza entra en el escenario mundial por su ubicación hegemónica, secuela de Bretton Woods y, después, del Plan Marshall. Carrera Andrade, al respecto, ve a la ex Unión Soviética como el desafiante más idóneo del nuevo líder. En el campo económico no está de acuerdo con ninguna de las dos posiciones, pero a pesar de sus imperfecciones y en particular al comprobar que el pueblo ruso vive pobre y el Estado cada vez más poderoso, el comunismo será mejor en el futuro porque es un buen ejemplo de una doctrina económica aplicable. La estadounidense, sociedad consumista y pragmática, dista mucho de ser aceptada por el mundo. El maltrato al afroamericano es deleznable frente a un país que se precia de humanitario y demócrata. La actitud del intelectual latinoamericano ha sido recia en contra de la política exterior estadounidense. Carrera Andrade, con el correr de los años, modificó su postura como otros intelectuales, pero la mayoría es contraria y beligerante.

Esta temática se encontrará repetida en su poesía y su realidad hará asequible su melancolía, su limitación ante lo inevitable. Pero a pesar de todo, ganará su sentido de esperanza y volverá a ver en Europa el continente de la grandeza, del esfuerzo y el lugar irrefragable de la cultura. El mejor tributo de este optimismo dio fruto en su antología *Poesía francesa contemporánea* de 1951, pero habrá de ser el Japón el responsable del rehacer temático, aunque no hay una producción generosa que defina con certeza esta influencia. En su libro *Reflections on Spanish-American Poetry* indica que los poemas de su *País secreto* son el resultado de su estadía en la tierra del nipón.

Jorge Carrera Andrade, en su caminar literario nos ha legado una temática que resume el meollo de su obra: 1. Su gran amor por Ecuador y su posición frente al mundo. 2. Su ubicación como escritor, diplomático, propagador de la cultura e investigador ecuatoriano frente a otras naciones. 3. Su deseo de recolectar la esencia de las cosas simples y bellas que tonifican la vida y nutren el espíritu. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Beardsell, Peter R. *Winds of Exile*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1977.
- Carrera Andrade, Jorge. *Cartas de un emigrado*, Quito, Editorial Elan, 1933.
- *Latitudes*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1934.
- *Mirador terrestre*, New York, Las Americas Publishing Company, Cocce Press, 1943.
- *Rostros y climas*, París, Ediciones de la Maison de L'Amérique Latine, 1948.
- *El camino del sol*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- *Galería de místicos e insurgentes*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- *Presencia del Ecuador en Venezuela*, Editorial Colón, 1963.
- *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- *Reflections on Spanish-American poetry*, Albany, State University of New York Press, 1973.
- *El volcán y el colibrí*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989.
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, cuarta edición, segunda reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador 400 años. Crítica y selecciones*, segunda edición, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2001.
- Valdano, Juan. *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1999.

BÚSQUEDA DE MEMORIA: EL POETA SIN CIELO, JORGE CARRERA ANDRADE¹

Ivonne Gordon Vailakis

Es que hacemos las cosas solo para recordarlas? Es que vivimos solo para tener memoria de nuestra vida? Porque sucede que hasta la esperanza es memoria y que el deseo es el recuerdo de lo que ha de venir.

Jaime Sabines,
Recuento de poemas

Jorge Carrera Andrade es considerado como uno de los poetas más destacados de la poesía ecuatoriana y latinoamericana del siglo veinte. Su afán por la renovación de la lírica de los años treinta, su participación en la vanguardia, su rica y extensa obra literaria hace de este poeta una marca importante en la poesía latinoamericana. Fue testigo del nuevo siglo tanto en su patria como en el resto del mundo. Presenció apasionadamente los eventos que vivió su patria, desde la inmolación de Alfaro, la masacre de junio en Guayaquil, el velasquismo, hasta los últimos eventos que los contempló desde su vejez. Vivió los eventos que transformaron el siglo XX en lugares clave como Francia, Alemania, España, China, Japón y los Estados Unidos. Su poesía refleja este testimonio de nuevo siglo, tanto en su patria como en los otros países del mundo. Testimonio cotidiano que se bate entre el devenir histórico de este nuevo siglo y la esencialidad del ser humano. Vivió, y viajó fuera de su país natal por muchos años lo que le proporcionó otra visión de su propio país y del mundo. Es quizás uno de los escritores ecuatorianos más conocidos en el extranjero. El poeta español, Pedro Salinas con quien estableció una larga amistad,

1. Versión corregida de una ponencia presentada en el Encuentro de Ecuatorianistas / LASA en la FLACSO, sede Quito, en una mesa redonda en homenaje a Jorge Carrera Andrade.

considera a Carrera Andrade como uno de los más grandes poetas ecuatorianos del presente siglo.

La poesía de Carrera Andrade refleja una oscilación entre lo cotidiano y lo histórico. De esta manera, se integra como una faceta más a la multiplicidad de la vanguardia, rompiendo con el aislamiento. Me interesa a través de este ensayo demostrar cómo el sujeto lírico de la poesía de Carrera Andrade va reconstruyendo una identidad a través de la memoria. Esta identidad propia particular ocurre tanto en lo textual como en lo cultural. La poesía carreriana no surge de la espontaneidad, sino de un profundo conocimiento de la memoria que reconstruye la identidad. La memoria no permite la distinción entre lo privado y lo público, se presenta como una experiencia colectiva a través del otro. El sujeto lírico que predomina en sus textos es un hombre común, solitario, moderno, urbano, desesperado por encontrar una identidad dentro del mundo que se desintegra. Para entender la poesía de Carrera Andrade desde esta perspectiva, necesito identificar dos aspectos esenciales y configurativos que reinciden en toda su obra poética: 1. la búsqueda de la identidad a través de la memoria; 2. la función de la metáfora como mecanismo de enlace entre el tiempo presente, y ésta a su vez como nexo entre el mundo «privado» y «público».

La memoria funciona como un elemento de la subjetividad. La obra poética de Carrera Andrade no es la apoteosis de la subjetividad, todo lo contrario, es la relación entre el individuo y la memoria colectiva. Como señala el crítico Iván Carvajal, «La experiencia de la soledad, de la incertidumbre, el rápido desvanecimiento de la identidad, se presenta como una experiencia colectiva, universal».² El texto poético vuelve una y otra vez a la pregunta básica de quién soy: Mis venas son cuerdas / de un arpa cósmica / y mi ser está lleno de conciencia. (Quipos, XXV).³ El sujeto lírico es aquel que tiene conciencia de sí mismo y de su contorno. Ha resuelto que el momento histórico está en el presente, y que debe recobrar la identidad a través de la memoria en el presente. Andreas Huyssen, un gran estudioso sobre este tema señala que:

La modalidad de la memoria es búsqueda (recherché) en vez de recuperación. El acto temporal de cualquier memoria es siempre presente y no, como alguna ingenua epistemología lo define como pasado, a pesar que toda memoria de una forma inextrañable depende de un evento o experiencia pasada.⁴

2. Iván Carvajal, «Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana», Gabriela Pólit Dueñas, ed., *Crítica literaria ecuatoriana*, Quito, FLACSO, 2001, pp. 307-28.
3. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa: 1903-1978*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatorinana, 1976.
4. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.

Carrera Andrade poeta lúcido, capta en su poesía la relación análoga entre memoria y poesía como presente. Mirar la complejidad y ambigüedad de la poesía a través de la memoria, nos provee una forma de poder llegar al texto mismo. La memoria es como una mirada al pasado en el presente, una mirada al interior, y al exterior, una mirada a todo lo que fue y sigue siendo. Veamos en los poemas titulados «Quipos» esta alusión a la memoria:

Intenté adueñarme del mundo
con escuadrones de palabras.
Sólo me queda
la memoria
de las tropas
aniquiladas

(«Quipos VIII»)

Qué tarde
comenzamos a vivir
qué tarde
empezamos a aprender
y cuando
principiamos a saber
ya nos llega
el momento de morir.

(«Quipos XXII»)

Los poemas pertenecientes a «Quipos» ahondan en este entender de la memoria. Es por eso que el sujeto lírico comienza a aprender cuando ya llega «el momento de morir». La memoria tiene una doble función: primero trata de recuperar las sensaciones, hacer que los cinco sentidos vuelvan a recordar, pero más tarde sirve de velo, y ese velo nos separa de lo que en realidad somos. Ese velo es lo que crea la incertidumbre, el aislamiento, y por ende la soledad:

La soledad y el silencio
llegan a entenderse un día.
Encarcelan al lenguaje
en la más oscura cripta.
De pronto nos encontramos
en una extensión vacía
sin poder nombrar las cosas
solos, sin sombras amigas.

(«Nadie», vv. 1-8)

La soledad y la falta de lenguaje son lo que revela el ensimismamiento del ser humano moderno. El silencio de este poema no es el que lleva al ser hu-

mano a un plano espiritual de autoconocimiento, este silencio es el que se crea alrededor del hombre moderno enajenado de su contorno. La falta de lenguaje funciona como la memoria, en las palabras de Julia Kristeva, «la memoria le da al lenguaje la función de filtro que se siente (in absentia) mientras que al mismo tiempo se lo marca en ‘presencia’». ⁵ Esa presencia marca los sentidos y crea sensaciones en el recuerdo como los versos pertenecientes al poema «Vocación del espejo»

Cada silla se alarga en la noche y espera
un invitado irreal ante un plato de sombra
y solo tú, testigo transparente,
una lección de luz repites de memoria.

(«Vocación del espejo», vv. 9-12)

El espejo en este poema tiene la funcionalidad de revelar al «otro», aquel que es testigo en el momento mismo del reflejo del espejo, aquel que es el testigo presente de la memoria. En toda la producción lírica de Carrera Andrade abunda la autorreflexión. Esta aumenta mediante dos elementos. Primero, la relación entre presente, entre ser testigo de aquello que está y que no puede ser visto. Segundo, esa ausencia crea sensaciones en el lector, y estas sensaciones de luz, de ser testigos, de ser invitados irreales se convierte en pensamiento. La relación entre cuerpo y mente, naturaleza y pensamiento, está presente en el poema que aludimos y en todos de la colección de poemas de «Quipos». El mundo privado del hablante, ese mundo interior solo accesible a él, al testigo «transparente» está exteriorizado en el pensamiento. El mundo interior se repite en memoria, aquella es la única que puede reconstruirse. La página en blanco es una forma de ir recuperando la identidad. Veamos un ejemplo de la relación cuerpo / mente y naturaleza / pensamiento:

Afuera las preocupaciones
Dejemos la cama tibia,
Esta lluvia le ha lavado
como una col a la vida.

(«Noticias de la noche», vv. 9-12)

Estos versos nos revelan que el conocimiento del mundo exterior, de lo cotidiano, de la tierra, de la lluvia, es lo que lleva al ser humano a entender la esencia del ser. El acto del lenguaje que genera el poema es una relación cuerpo / mente y naturaleza / pensamiento. De manera coherente ésta se mani-

5. Julia Kristeva, *Time and Sense*, trans. by Ross Guberman, New York, Columbia U. Press, 1996, p. 208.

fiesta en la página en blanco. El poema se desarrolla con una proposición de carácter sintético y llega a un espacio más global. Cambiando de esta manera la focalización del texto, la página en blanco contiene la imaginación, y el pensamiento interior del sujeto lírico. De esta manera nace el poema en la página en blanco al relacionarse la imaginación con el mundo cotidiano. La oscilación entre ese «yo» privado y ese «yo» público es la creación de un lenguaje poético cargado de significados. Ese «yo» cargado de vida, optimista, desolado, solitario, lleno de soledad, desterrado, encantado, mágico, se encuentra en la perpetua espera del otro. Ese yo se convierte en el transmisor de las sensaciones, de las emociones, del mensaje oculto, de ese universo lleno de secretos. Toda comunicación con el mundo de las sensaciones es un intento de recobrar ese «yo interior». Ese yo que se ahoga, que no puede respirar porque está lleno de memorias que lo privan estar en el presente. Veamos el siguiente poema:

Extraviamos la llave del tesoro,
La consigna de amor convertida en anillo,
batallamos con cartas y memorias,
confundimos la sombra y un vestido.

Días de arena que hacen sucumbir los relojes,
días en que bajamos peldaños de ceniza,
en que todos los muros de la casa nos niegan
y buscamos en vano la puerta de salida.
(«Días impares», vv. 9-16)

Vemos, a través de estos versos, ese espacio poético que es un espacio / no espacio donde el hablante siente esa dualidad entre ser y querer ser. Esa persona que ha perdido la «llave del tesoro» y sucumbe porque no puede «encontrar la puerta de salida». Existe un constante dilema entre el nacimiento y la forja del mundo metafórico. El poeta puede crear su propia realidad a través del lenguaje. Pero la misma capacidad de crear entra en una lucha constante con el mundo exterior, y éste a veces logra vencer al hablante. Tanto el poeta como el hablante está atrapado y no puede encontrar la salida de ese mundo metafórico. El «yo» privado y el «yo» público están en una constante lucha. Una lucha de sobrevivencia, ya sea en el espacio lírico, o en el espacio exterior, donde las puertas y las ventanas pueden impedir la salida. El poeta al igual que el sujeto lírico se encuentra atrapado en el mundo del lenguaje y en el mundo moderno del cual es testigo.

Carrera Andrade en el espacio poético, crea un discurso lírico que es contestatario, un discurso de resistencia al orden, a la modernidad, a la industrialización, al aniquilamiento del individuo, a la destrucción de la humanidad. El discurso lírico es una de las armas contra el avasallador mundo moderno. El ha-

blante a través de ese espacio de resistencia. A partir de *Tiempo manual* (1935) la poética de Carrera Andrade se convierte en un texto vanguardista que engaña al pasado, lo desviste, le quita todo tipo de decoro y lo asimila al siglo veinte. La época del hierro, de la modernidad anuncia una nueva etapa para la poesía. La voz del hablante es un testimonio experiencial de los cambios presentes:

Todo es apariencia, signo, tránsito.
 El mundo es uno mismo, a pesar de sus formas.
 La misma soledad hospedada en los huesos
 y la misma afirmación proletaria
 de los hornillos callejeros para calentar castañas.
 («Tercera clase», vv. 42-46)

Tú, nutrido de espacio y de suspiros,
 dios de plumas azules,
 morador solitario de la altura,
 cédeme una parcela de tu reino.
 Dentro de mí la multitud habita
 y ya no tengo sitio para vivir conmigo.
 («Invocación al aire», vv. 15-20)

Hierro para marcar el rebaño de nubes
 O mundo centinela de la edad industrial.
 La marea del cielo
 Mina en silencio tu pilar.
 («El hombre del Ecuador bajo la Torre Eiffel», vv. 21-24)

Esta voz que surge a partir de *Hombre planetario* (1959) habla de la modernidad, de la mecanización del hombre, de lo actual. El poeta otra vez se convierte en el testigo de su época. Solo a través de la memoria puede plasmar esta vivencia testimonial. Vive en París, en Moscú, en Nueva York, en Tokio, lugares clave en los cambios históricos y de la modernidad. Su contacto con el extranjero hace que su raíz ecuatorial siga ahí como una brújula que apunta a sus orígenes. Como señala Carvajal, «No se puede ser hombre universal, planetario, sin una raíz, sin una particularidad cultural, social, histórica. Sin un pueblo, sin una lengua».⁶

El poeta por medio del lenguaje, de la memoria, del testimonio nos lleva al mundo maravilloso de la metáfora. Con la metáfora nace toda una serie de posibilidades que se enlazan, crecen y se multiplican. La metáfora encierra en sí la relación entre la realidad y la representación de la misma. La poesía de este poeta ecuatoriano recupera la posibilidad de integrar el espacio poético con

6. Carvajal, p. 327.

el espacio de la tierra ecuatorial, a través de las cosas esenciales de la tierra como el colibrí, el volcán, el maíz, y el barro. En este mundo mágico, el lector se da cuenta de sus propias limitaciones. La única forma de traspasar ese límite, esa barrera, es a través de la metáfora. La metáfora es una manifestación de la novedad, ya sea novedad del lenguaje, o la novedad de un nuevo siglo. El nacimiento de un nuevo siglo está inscrito en el espacio del siglo anterior.

El tiempo y la metáfora marcan la vivencia del ser humano, marcan la historicidad del momento. El tiempo marca el momento, pero a la misma vez nos hace ver la intemporalidad del mismo:

Reloj:
 Picapedrero del tiempo.
 Golpea en la muralla más dura de la noche,
 Pica tenaz, el péndulo.
 («Reloj», vv. 1-4)

La tortuga en su estuche amarillo
 es el reloj de la tierra
 parado desde hace siglos.
 («Tortuga», vv. 1-3)

El tiempo pasa a través del reflejo, y ese reflejo se ve en la ventana. Es interesante notar la insistencia por el tropo de la ventana en la poesía carreriana. La preocupación del poeta por manifestar esa interioridad a través de un reflejo se manifiesta en esa continua repetición del tropo ventanal. La ventana es el nexo entre el «yo» y el «otro». El hablante mira al mundo desde un lado de la ventana. Ésta, a su vez, es reflejo, auto-reflejo, ilusión, y auto-ilusión. A través de la ventana, el sujeto puede mirar hacia adentro y hacia afuera simultáneamente. Por la ventana se puede ver la imagen y la realidad al mismo tiempo. La ventana es el puente entre el «yo» y el «mundo». Esta crea un espacio que aminora el vacío, la soledad y el desaliento. La ventana es la metáfora, o la metáfora es la ventana —donde la una es el reflejo de la otra. Donde la realidad es una apariencia, un reflejo de adentro para afuera, o de afuera para adentro. La ventana como la misión del poeta trasciende la dimensión del texto, pues su quehacer poético se sitúa en la dimensión de la autorreflexión y por ende en el reflejo de la humanidad. Aludamos a los poemas ventanales:

No poseo otro bien que la ventana
 que quiere ser a medias campo y cielo
 y en su frágil frontera con el mundo
 la presencia registra de las cosas.
 («Propiedad», vv. 1-4)

La ventana es continua invitación al viaje:
 su río de aire y luz desemboca en el cielo.
 («Las amistades cotidianas», vv. 5-6)

El tropo de la ventana tiene un doble significado —ver la realidad a través del reflejo— o ver el reflejo a través de ese «yo interior». No es coincidencia que en poemas posteriores, la ventana vuelve aparecer. En el «Viaje de regreso» la ventana se convierte en el cielo. La ventana ya no es solo un espacio entre el «yo privado» sino más bien es un nexo que une a ese yo con el otro. El yo «privado» y el «yo» público están vinculados a través de mirar hacia afuera y hacia adentro.

La funcionalidad de la ventana en la poética de Carrera Andrade tiene diferentes modalidades. En los primeros textos líricos el tropo de la ventana es reflejo / autorreflejo, en la poética que se desarrolla más tarde viene a representar el viaje, «La ventana es continua invitación al viaje». Su poesía es un intento de explicarse, de explicarnos, de encontrarse, de encontrarnos, de una reunión de todas las partes fragmentadas del ser, del pasado en un presente. Es un viaje a través de la memoria, es un viaje al interior para llegar al exterior y luego volver al interior. En las palabras de Susanne Vrommen: «al relacionar un yo en el pasado y un yo en el presente, la memoria nostálgica juega un papel importante en la reconstrucción de una identidad individual y una identidad colectiva.⁷ Esa búsqueda del ser, de la identidad, representa la forma de recuperar el tiempo, de inscribir el tiempo en el lenguaje». Veamos el poema, «Desierto interior»:

La acacia ensimismada
 se escucha respirar, sueña que vive.
 Tantea bajo tierra
 su corazón de musgo y caracoles.
 (vv. 7-10)

El viento gira:
 errante dios de polvo
 se endurece en el cacto
 o en la rosa de arena.

El pájaro insiste
 en modular la misma pregunta
 que nadie responde.
 (vv. 30-36)

7. Susanne Vrommen, «The Ambiguity of Nostalgia» in *YIVO Annual 21, Going Home*, Ed. by Jack Kugelmass, Evanston, Northwestern U. Press, 1993, p. 77.

Esa pregunta que nadie responde son los secretos privados que interrumpen el orden genealógico. Las preguntas son el continuo cuestionamiento de la identidad, el incesante deseo de ir más allá. La poesía de Carrera Andrade está impregnada por la necesidad de cuestionar el origen y el destino del ser humano planetario. El inicio del viaje de Ulises es tan importante como su regreso. El retorno marca un gran cambio en la poética de Carrera Andrade. Toda esa pompa en París, en Nueva York, en Tokio, que fue tan importante para la vida del poeta, ya no tiene importancia en su regreso. Vuelve cansado y agobiado a su país de origen, el Ecuador; pero también regresa en su poética a un lenguaje más sencillo, a un lenguaje más cercano a la raíz. Cada efecto de la escritura es persistir en el descubrimiento de la pérdida, del deseo, de la magia, del nacimiento, de la renovación, de la recreación, y del regreso. Retornar es retomar un aspecto de la identidad que se fue a través de la memoria. Al igual que Ulises regresa para recuperar, se encuentra que todo ha cambiado y ese pasado ya no existe. El retorno es una forma de demostrar la identidad del sujeto. Y esta identidad siempre está en los umbrales de la desaparición.

Otra vez observamos un cambio en el tropo de la ventana. El enlace entre la memoria y el regreso está en la ventana. El regreso a su lugar de origen, a su tierra natal, el regreso a la recuperación de la memoria:

Mundo, vuelvo a contar tus pájaros veloces
 desde la tumba azul de mi ventana.
 Acaso estuve muerto y hoy revivo
 para ver los misterios naturales.
 Fuga el tiempo en las alas y las hojas.
 Solo la nube intenta convencerme
 de que nada ha cambiado.
 Pero el mundo envejece.

(«Libro del destierro I», vv. 1-9)

El hablante sufrió el destierro, aprendió a vivir sin su propia tierra bajo las suelas de sus zapatos:

El país del exilio no tiene árboles.
 Es una inmensa soledad de arena.
 Solo extensión vacía donde crece
 la zarza ardiente de los sacrificios.

(«Libro del destierro VII», vv. 1-5)

Te reconozco viento del exilio
 saqueador de jardines
 errante con tus látigos de polvo.
 Me persiguen sin tregua tus silbidos
 y borras mis pisadas de extranjero.

(«Libro del destierro V», vv. 1-5)

Estos versos revelan el dolor del sujeto lírico al vivir lejos de su tierra, donde muchas veces no fue bien acogido por razones políticas. Vuelve del exilio con la memoria de tal vivencia:

Mi vida fue una geografía
 Que repasé una y otra vez,
 libro de mapas o de sueños.
 En América desperté.

(«Viaje de regreso», vv. 1-4)

La poesía de Carrera Andrade es la creación de un espacio donde la memoria recupera el presente. El discurso lírico se convierte en un acto de recuperación. Su poesía es una confrontación entre los diferentes elementos de la cotidianidad y la conciencia de un hombre frente a los cambios de una época industrializada y deshumanizadora. Como el poeta mismo afirma que toda su poesía es un enorme símbolo de su propio ser. El hablante lírico en la poesía de Carrera Andrade se enfrenta al paisaje, al mundo, a su país de forma objetiva, de forma exteriorista para contrastar la riqueza y potencialidad de ese yo interior, de ese «yo» que cada día se fragmenta más y siente más el aislamiento y soledad. Ese mundo exterior parece ser el mismo, pero el hablante está consciente que nada es lo mismo, que ese mundo interior / exterior ha cambiado, porque todo cambia, nada permanece como nosotros lo recordamos. El recuerdo es nostalgia de lo que está por venir. La poesía es una invención para poder tener memoria de una vida. Jorge Carrera Andrade poeta de gran calidad artística y humana reconoce la fragilidad de la identidad, y recrea la memoria para poder recuperar el tiempo. Este poeta traspasa la ventana, rompe con la metáfora, y nos devuelve una memoria que nos hace vernos a nosotros mismos a través del reflejo. Su visión de mundo anuncia ese yo colectivo en el desorden del diario vivir. Su voz viaja a través de la memoria, y hace memoria de la voz, del viento, de la risa, de la soledad, del desamparo, y del silencio. La fuerza de la voz poética de Carrera Andrade despierta en nosotros memorias presentes, y nos entrega la potencialidad de la imaginación y la intemporalidad del sueño a través de la ventana de su poesía. ■

ENTRE LO PLANETARIO, TRES PARÉNTESIS VERDES Y UN FINAL INARRATIVO

Miguel Donoso Pareja

Durante el recital de clausura del IX Festival Internacional de Poesía de Medellín, con la presencia de alrededor de cinco o seis mil personas (hubo quienes calcularon que eran siete mil), se repartió entre los poetas participantes en el encuentro (unos sesenta, de diferentes partes del mundo) y los asistentes, una hoja impresa con la indicación de que la leyéramos en coro. La volante tenía (tiene, la conservo entre las páginas de la *Memoria del Festival*) un encabezado que rezaba: *Poema para ser leído por todo el público, de pie.*

De pronto (yo estaba ahí), a partir de una señal de los organizadores, comenzó a oírse una especie de oración, una suerte de coro gregoriano cargado de sentidos para todos, vigente para todos, y esa gran voz hablaba de una contienda, de la derrota del mal, de «extirpar las serpientes del planeta». Hablaba de «El combate poético».

Todavía oigo esa gran voz diciendo:

Oh poesía armada
clava tu alfanje de cristal y música
en el cuerpo del pulpo de la sombra,
da muerte al escorpión de la injusticia,
corta el pan de la luna para todos,
protege el nido, corazón el árbol,
a los seres vestidos de inocencia,
a las albas del mundo
y ciñe tu armadura transparente
para el combate diario con la noche.
No permitas que rueden las palabras
de peldaño en peldaño hasta el estiércol.
Haz huir a los cuervos emisarios
de fealdad, que mienten en tu nombre.

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.

Esta lucha del bien contra el mal, esta posibilidad que se invoca en «El combate poético» como un arma para «abolir el reino del Oscuro» enfrentándolo con el «alfanje de cristal y música» de la poesía y una «armadura transparente», nos identificó en el poema, en la seducción de ese deseo, de ese bien apetecido como hombres de acá o de allá —senegaleses, palestinos, británicos, coreanos, alemanes, argentinos, japoneses, hondureños, ecuatorianos, de cualquier parte del mundo—, es decir, como hombres planetarios, pero también como hombres de cada raíz, de cada diferencia, aun sabiendo que «ya no existe una estrategia del Bien contra el Mal», que «solo queda la del Mal contra el Mal, la estrategia de lo peor», que la transparencia pertenece, en los días actuales, al «reino del Oscuro»,¹ y que «el principio del Mal no es moral» sino «un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad».²

«Dura como la vida la tarea poética», pensé, incorporando a César Dávila Andrade a esa voz múltiple, planetaria, en la que también oraban el alemán Hans Magnus Enzensberger, el uruguayo Washington Benavides, el sueco Lasse Söderberg, la japonesa Kasuko Sihiraishi, el venezolano Juan Calzadilla, el nigeriano Niyi Osundare, el sudcoreano Lee Kan-Won, el suizo Jacques Roman, el palestino Zakaria Mohammed, el vasco Andolin Eguzkitza, el senegalés Amadou Lamine Sall, el colombiano William Ospina, la australiana Judith Beveridge, el sudafricano Lesego Rampolokeng, el guatemalteco Francisco Morales Santos, el sahareño central Mahmoudan Hawad, la italiana Alba Donati, el británico Ken Smith, el rumano Peter Sragher, el haitiano Frank Etienne, el hondureño Oscar Acosta, el holandés Remco Campert y unas cuantas decenas más de poetas, unidos en una identificación planetaria que rebasaba fronteras, cuya única frontera era lo humano.

Entonces leí la última línea de la hoja que contenía la oración. Escuetamente decía: Jorge Carrera Andrade 1903-1978. En ese momento sentí una identificación distinta, que no anulaba a la otra; un orgullo que, antes que separarme de esa comunión planetaria, me daba la calidad de ser yo mismo den-

1. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.

2. *Ibid.*

tro de esa diversidad, de ser ese otro que es reconocido por el otro que, a su vez, es reconocido por los otros.

En el prólogo de *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*,³ de Jorge Carrera Andrade, Enrique Ojeda señala que este, «como Juan Montalvo, gustaba de considerarse a sí mismo ciudadano del universo», que «en efecto, debido a su prolongado servicio diplomático (...) casi la totalidad de su vida transcurrió lejos del país natal al que volvió solo de tarde en tarde y por breve tiempo» y que «su poema —o ciclo de poemas— *Hombre planetario* que, por su hondura, complejidad y logro poético, tal vez deba ser considerado el momento cenital de su creación lírica, manifiesta esa aspiración connatural en el autor de rebasar las fronteras patrias e identificarse con la humanidad entera».

En verdad, de los setenta y cinco años de su vida (1903-1978), Jorge Carrera Andrade pasó treinta y siete fuera del país y veintiocho —los primeros veinticinco y los tres últimos— entre nosotros. En relación a esto, el propio poeta dice, agregándole hondura e intencionalidad:

He recorrido nuevos países de diferentes latitudes y he vuelto a otros ya conocidos en un peregrinaje de contemplador apasionado antes que de viajero curioso. Han seguido deslumbrándome el insecto y el astro, o sea el mundo de lo pequeño y el mundo de la grandiosidad celeste. He encontrado en el fondo de mí mismo al hombre del trópico americano y al hombre geográfico acostumbrado a la intimidad con la naturaleza (...). He retornado tres veces al Ecuador, mi país natal, es decir que se han abierto en mi vida tres paréntesis verdes en los cuales he vuelto a sentir el gran abrazo de la tierra materna.⁴

A pesar de este exilio, que lo hizo escribir el *Libro del destierro* —Dakar, Senegal, 1970— («El país del exilio no tiene agua / Es una sed sin límites»), el gran poeta quiteño parte de lo local, de lo propio, para proyectarse a lo universal. O, mejor, para ser «universal», «planetario» si se prefiere, opta por su reconocimiento raigal, por su condición de hombre de un espacio y de un tiempo, de su identificación con un lugar y un transcurrir, con cronotopos específicos y propios, como Rulfo o Joyce, Cervantes, Faulkner o el Dante, Dostoyevski, Pablo Palacio, Mijail Bulgakov o Jorge Amado, Proust o Halldor Laxness, Borges, García Márquez, Onetti, Alfredo Gangotena o Lu Shin, y una lista interminable. Es que la raíz permanece porque —como subraya Adolfo Sánchez Vázquez en *Cuando el exilio permanece y dura / A manera de*

3. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.

4. *Ibid.*

epílogo—:5 «lo decisivo es ser fiel —aquí o allá— (...). Lo decisivo no es estar —acá o allá— sino *cómo se está*».

Carrera Andrade supo esto siempre: por eso pudo armonizar, en su búsqueda, lo mínimo con lo grandioso, que es la esencia deslumbrante de su poesía.

En *Cinco momentos de la lírica hispanoamericana*⁶ Óscar Rivera Rodas enfatiza lo siguiente: «El ecuatoriano Jorge Carrera Andrade es uno de los primeros poetas que hace conciencia de su identidad regional (...) En *Boletines de mar y tierra* (1930), por ejemplo, cuyos motivos podrían dar lugar a un asentamiento de regiones y geografías ajenas a las del poeta, se observa que la elaboración metafórica está realizada en base a las imágenes propias del suelo ecuatoriano y regional. 'El hombre del Ecuador bajo la Torre Eiffel' revela claramente ese sentido. La gigantesca construcción mecánica se convierte en vegetal familiar a la tierra de aquella zona. La estructura mecánica contemplada también se convierte en la llama, ese animal erguido en su apariencia soberbia, morador de los Andes: *Alargas sobre una tropa de tejados / tu cuello de llama*».

«Carrera Andrade», prosigue Rivera Rodas, «empieza así su tarea de dar su propia versión de la tierra. Pero esa labor, no solo ha de referirse estrictamente a su suelo, sino que ha de abarcar también la categoría social del mismo. De ahí que incorpora a su 'Historia contemporánea' (*El tiempo manual*, 1935), todavía no despojada de la imaginación vanguardista, a los *chicos*, los obreros desocupados, los vagabundos y mendigos, al vendedor de la pesca, los voceadores de periódicos, al hombre del organillo... de su ciudad». Y concluye: «Ecuador está en la raíz de este hombre cósmico y americano al mismo tiempo» (Carrera Andrade). «Su raíz conserva íntimas alianzas naturales con el agua de los ríos, con la *sangre verde* que circula en el *alado cuerpecillo del loro, del saltamontes y del colibrí*. La poesía de este continente empieza a mostrar así al hombre universal y regional del suelo, del cual también ella germina (...) El ser cósmico va configurándose en la universalidad del planeta, busca la unidad en la variedad, sintetiza a la tierra»; pero también advierte:

(...) fija, invisible,
mi raíz en el suelo equinoccial.

La postura de Carrera Andrade frente a lo universal y lo local de su poesía nos sitúa en la viejísima polémica acerca de si debemos partir de lo local para llegar a lo universal o si debemos dejar de ser «provincianos» y deslocalizar nuestro trabajo literario, según está planteando ahora como novedad un gru-

5. En varios autores, *¡Exilio!*, México D.F., 1977.

6. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1978.

po de ingenuos (y provincianos) —poetas, narradores y críticos— para que lo que se escribe en el país trascienda sus fronteras, «triunfe internacionalmente».

De cualquier manera, nuestro gran poeta «planetario» —término que usaba Edgar Morín desde la década de los 60,⁷ para referirse a una globalización que se daba ya en esos días, aunque sin la velocidad de la informática— nos propone un problema identitario interesante y polémico.

En su libro *Identidades asesinas*,⁸ Amin Maalouf, novelista libanés residente en Francia desde 1976 (cuando llegó tenía 27 años), escribe:

(...) cuántas veces me habrán preguntado, con la mejor intención del mundo si me siento *más francés* o *más libanés*. Y mi respuesta siempre es la misma: ¡*Las dos cosas!* Y no porque quiera ser equilibrado o equitativo, sino porque mentiría si dijera otra cosa. Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad. ¿Sería acaso más sincero si amputara de mi una parte de lo que soy? (...) Y no es que tenga varias identidades: tengo solamente una, producto de todos los elementos que la han configurado mediante una dosificación singular que nunca es la misma en dos personas.

Esta reflexión de Maalouf nos remite a casos ecuatorianos como los de Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, sobre todo, y nos hace pensar en muchísimos más en todo el mundo: Conrad, Nabokov, Tabucchi, Saramago, etcétera.

En síntesis, para Maalouf hay «identidades asesinas», que son las que no aceptan al otro, las que rechazan la condición dialógica y en proceso de toda identidad y son capaces de matar a ese otro por cuestiones raciales, religiosas, modelización del mundo, costumbres, el fútbol o lo que sea.

Dice Maalouf que su vida de escritor le ha enseñado a desconfiar de las palabras, y que una de ellas es precisamente *identidad*. A partir de esa desconfianza, no sin antes señalar que no intenta redefinir el concepto identidad, argumenta en estos términos: «En lo que se ha dado en llamar el documento de identidad figuran el nombre y los apellidos, la fecha y el lugar de nacimiento, una fotografía, determinados rasgos físicos, la firma y, a veces, la huella dactilar: toda una serie de indicaciones que demuestran, sin posibilidad de error, que el titular de ese documento es Fulano y que no hay, entre los miles de millones de seres humanos, ningún otro que pueda confundirse con él, ni siquiera su sosía o su hermano gemelo. Mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna otra persona».

7. *Por una política del hombre*, México D.F., Extemporáneos.

8. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Desde este punto de vista —tomar la palabra identidad en el sentido de idéntico—, lo más probable (hasta me atrevería a afirmar que lo más seguro) es que no aceptemos al otro o a los otros, ni estos a nosotros. Y aunque identidad viene del latín *idem*, que significa *lo mismo*, es decir lo que es *exactamente igual a uno* o *idéntico*, tiene, como todas las palabras, un sentido estricto y varios sentidos latos. Y es en uno de estos últimos, el de *reconocer* (*identificar*) que podemos, por algunas características comunes, sentirnos *los mismos* respecto a otros, esto es, ecuatorianos, cameruneses, polacos o chinos.

Esto, que implica reconocernos dentro de las diferencias, nos hace ser *los mismos siendo diferentes*, aunque parezca contradictorio, ser *los mismos dentro de la diversidad*.

Por eso la poesía de Carrera Andrade se hace en y con el mundo que quiere registrar, que va registrando, pero siempre a partir de sus raíces, con la modelización primaria del mundo que es su lengua y la modelización más compleja que es su literatura. Tal vez por esto propuso y pudo hacer que se introdujera —en su calidad de miembro de la Comisión que debía debatirlos en la ONU— una cláusula contra el destierro en la *Declaración de los Derechos del Hombre*.

Expresión de la claridad (más cerca en esto de Valéry que de Breton) y de la exactitud (la metáfora como elaboración del espíritu de las cosas), del viaje y del descubrimiento (Córdova),⁹ la poesía de Carrera Andrade es, sobre todo, del reconocimiento de sus raíces (Rivera Rodas), y en ella se consubstancian su necesidad de ver el mundo y la necesidad de expresarlo desde el suyo. Por eso, la ventana es el viaje y el deseo del viaje, el lugar de donde se parte y al que se regresa, el equipaje a partir del cual y por el cual puede cumplir su recorrido dialógico, el robustecimiento de su identidad al invadir los otros tiempos y los otros espacios, al apropiarse del tiempo y el espacio de los que lo invaden.

Él sabe, por todo lo anterior, que

La ventana nació de un deseo de cielo
y en la muralla negra se posó como un ángel.
Es amiga del hombre
y portera el aire.

Carrera Andrade, como Pablo Palacio, busca un realismo de nuevo cuño, un realismo abierto, bretoniano. Pero no navegando en las oscuridades del subconsciente, la poesía debía ser, según Bretón, «la derrota del intelecto», si-

9. José Hernán Córdova, *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.

no en la lucidez (en la luz) como «una fiesta del intelecto», dice Valéry. Ambos —Palacio y Carrera— rescatan los pequeños gestos y objetos de lo cotidiano porque, como subraya el primero, «se tomaron las realidades grandes, voluminosas, y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero estas son las que acumulándose constituyen una vida».¹⁰ Y el segundo, «motivado por la convicción de que la poesía ha sido un arte demasiado exclusivo, un arte que ha conferido a muchas cosas la calidad de poéticas y ha relegado al olvido aquello que ha considerado insignificante o simplemente apoético», edificó una poesía en la que «lo pequeño no es incompatible con lo grande»¹¹ porque «lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo (...) La miniatura es uno de los albergues de la grandeza» (Gastón Bachelard, citado por Córdova).

El mejor ejemplo de esta dimensión poética de Jorge Carrera Andrade son los «Microgramas», verdaderas maravillas metafóricas que deslumbraron a Pedro Salinas y, para Antonio Undurraga, son creacionistas en el sentido de la propuesta teórica de Vicente Huidobro.

Leamos los siguientes:

Lo que es el caracol

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

Nuez

Nuez: sabiduría comprimida,
diminuta tortuga vegetal,
cerebro de duende
paralizado por la eternidad.

Ostión

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito
de algún buque naufrago.

10. Pablo Palacio, *Débora*, Quito, s.e., 1927.

11. José Hernán Córdova, *op. cit.*

Araña

Araña del suelo:
charretera
caída del hombro del tiempo.

Estos textos, tan exactos y al mismo tiempo tan fluidos y aparentemente sencillos, son el resultado de un rigor y un respeto por la lengua admirables, de los que el poeta tiene clara conciencia. En *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana* lo dice con y seguridad y sin apelaciones:

La concentración y el rigor de mi trabajo me han conducido a la exploración de las minas y galerías del lenguaje en busca del filón de la palabra auténtica. En nuestro tiempo, *se ha hecho circular en abundancia la moneda falsa de las palabras sin sentido* (...) Mi método es el extremo rigor del lenguaje, en el cual cada palabra debe ocupar su sitio exacto. Rigor y concentración constituyen las características de mi trabajo poético. (El subrayado es mío para resaltar que esto sucede igual en nuestros días).

En el mismo libro, el gran poeta quiteño refuerza su criterio respecto a la necesidad del rigor, así como su rechazo a esa abundancia de palabras sin sentido en cualquier literatura (especialmente en la nuestra, insisto), y cita a Sartre, quien indica: «En muchos casos la literatura moderna es un cáncer de las palabras. El propósito de algunos autores ha sido destruirlas pero ahora es menester construir. *Nuestro primer deber de escritores es devolver su dignidad al lenguaje*» (el subrayado también es mío y tiene idéntico propósito que el anterior).

Así, estos textos rigurosos, que no son haikus o epigramas, peor madrigales, tampoco greguerías —cuyas diferencias explica muy bien Enrique Ojeda en su artículo *Jorge Carrera Andrade y la vanguardia*—,¹² son de alguna manera la quintaesencialización de la poesía, una poesía ante la cual Fernando Itúrburu se pregunta ¿por qué nos gusta y reconocemos como excelente la poesía de Jorge Carrera Andrade?; y él mismo se responde señalando que en ella «estamos contenidos nosotros pero mejor definidos: los versos nos dicen de manera más elaborada aquello que nosotros sentimos o que hubiéramos deseado escribir. Lo nuevo y bueno de Carrera Andrade podría ser el hecho de que nos ha empujado a ver lo propio como algo distinto, con una forma (organización poética) diferente, próxima a nuestra conciencia (universal o local) y a nuestra vitalidad».¹³

12. *Revista Iberoamericana*, 144-145, Pittsburgh, 1988. Número dedicado a la literatura del Ecuador.

13. Fernando Itúrburu, *Jorge Carrera Andrade*, Guayaquil, La Rosa de Papel / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, s.f.

En esencia, lo que señala Itúrburu es que esa conciencia por la que el lector se identifica con el texto puede ser universal o local, por separado, o universal y local al mismo tiempo, en el caso de Carrera Andrade (y de toda literatura de buena ley), y proviene de la identificación del poeta con su lugar de origen y con el mundo. El mismo Carrera subraya que con su poesía intenta «ofrecer un testimonio de la órbita de tiempo recorrida por el hombre común que, al comienzo, se siente forastero en medio de un mundo cambiante, pero que luego recibe la visita del amor y descubre en el fondo de sí mismo un sentimiento de solidaridad con todos los hombres el planeta». Sánchez Vázquez lo dice así:

Entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve o si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado (...) Puede volver, pero una nueva nostalgia y nueva idealización se adueñarán de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar al pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora, con el que soñó tantos años.¹⁴

Con otras palabras, Carrera Andrade expresa lo mismo y reitera:

En la órbita de mi creación lírica aparece *El libro del destierro*, escrito en París en condiciones adversas. El destierro era real y no metafísico. Los sentimientos conjuntos del exilio y de la edad se convirtieron en imágenes apacibles como la de la higuera que tiene una vejez fértil, *más que cualquier juventud frondosa, sostiene una carga de esperanza* y reparte su antigua dulcedumbre (...) El pan del destierro, la conciencia del dolor humano, la extensión, el tiempo, el número son los peldaños por los que intenta ascender esta poesía a la trascendencia metafísica. El mundo es apariencia y todo es mortal.

Es que él, que ha «sido testigo / de la muerte del viento» y comprende que «el hombre solo tiene la palabra / para buscar la luz / o viajar al país sin ecos de la nada» sabe, como Juan Bautista Aguirre en su *Carta a Lizardo* (al que cita), que «todo lo nacido muere dos veces», e interpreta al sacerdote poeta frente al gran misterio —lo dice por él, con o desde él, puede que contra él— que ese morir dos veces implica una definición filosófica de «la nada como la muerte» porque «todo ser viene de la nada y va a la nada. Concepto poco religioso que encierra una idea materialista, enciclopédica», observa, y agrega: «El poeta» (¿Aguirre? ¿Él? ¿Su lectura?) «no tenía esperanza en la vida futura del ser, creía en la libertad e intervino en favor de los derechos del pue-

14. *Ibid.*

blo. En el Motín de los Estancos, que tuvo lugar en Quito en 1763, Aguirre demostró ser elocuente y persuasivo orador de multitudes, a las que guió al triunfo temporal».

En esta dimensión, en esta tesitura de lo temporal, este místico laico es Juan sin Cielo, «sombra vestida, polvo caminante», el de los «exiliados pájaros / vencidos aborígenes del cielo», el que nos da esas tristes, aterradoras «Últimas noticias del Cielo»: su *Canto a las fortalezas volantes* y su *Cuaderno del paracaidista*, el que nos habla —desde su *Lugar de origen*¹⁵ siempre y *Hombre planetario*—,¹⁶ también siempre de su «Soledad habitada» a partir de esa «tierra donde la chirimoya, / talega de brocado, con su envoltura impide / que gotee el dulzor de su nieve redonda», y nos hereda la «Soledad habitada» de su poesía, ese exilio ineludible:

La soledad marina que convoca a los peces,
la soledad del cielo herida de alas,
se prolonga en ti sobre la tierra,
soledad despoblada, soledad habitada.

Las hojas de árbol solas, cada una en su sitio,
saben que les reservas una muerte privada.
No te pueden tragar, a mordiscos de música,
con su boca redonda el pez y la guitarra.

Cargada de desierto y de poniente
andas sobre el planeta, de viento disfrazada,
llenando cuevas, parques, dormitorios
y haciendo suspirar a las estatuas.

A tu trampa nos guías
con tu lengua de pájaro o lengua de campana.
En tu red prisioneros para siempre
roemos el azul de la infinita malla.

Te hallas en todas partes, soledad,
única patria humana.
Todos tus habitantes llevamos en el pecho
extendido tu gris, inmensurable mapa.

Deudor de las vanguardias de la Primera Posguerra, de cuyos alcances y relaciones con nuestro gran poeta ha hecho un balance suficiente Enrique

15. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.

16. Bogotá, Mito, 1959.

Ojeda,¹⁷ Jorge Carrera Andrade aborda el tema reconociendo esa deuda. Señala, por ejemplo, que «El fuego novedoso de la poesía de Huidobro consume los últimos restos del Modernismo y del ruralismo hispanoamericanos» (ruralismo del que también reconoce su influencia) y enfatiza luego que «la evolución del lenguaje poético hispanoamericano le debe mucho a Vicente Huidobro que se calificó a sí mismo de antipoeta y mago, para escapar a las definiciones académicas y poco vitales de poeta, usadas en su tiempo en las tierras antárticas» y que «contribuyeron a esta acción los ecos del Surrealismo» (...) pero que este «no se arraigó mayormente en las tierras hispanoamericanas» sino que fue «como una lluvia de verano» que «dejó un saldo positivo: el ejercicio de la imaginación como fuerza suprema». Ligado a una poesía básicamente visual en la que la metáfora se encargaba de dar al lector no representaciones sino nuevas percepciones del mundo, y considerando el rigor en el trabajo de la palabra exacta, tanto por su ubicación como por su carga significativa. Guillermo de Torres opina que Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, en algún momento «se beneficiaron del ultraísmo». Carrera, por su parte, más cercano al creacionismo al parecer, expresa escuetamente que «el movimiento ultraísta alcanzó su creación más plena con las publicaciones *Ultra* y *Cervantes*» (de la sección «americana» de la segunda era el encargado, allá por 1919, César E. Arroyo, muy amigo y compatriota de Carrera), «las cuales llevaron la semilla a América» (en ese momento, nuestro poeta hablaba desde Europa).

De cualquier manera, lo más importante es destacar lo que Carrera Andrade entendía por originalidad. En 1932, por ejemplo, decía en una entrevista: «Se hace indispensable la creación de un nuevo orden poético (...). Vistamos a la poesía de persona civilizada y saquémosla a pasear por las calles del mundo. Utilicemos todos los adelantos posibles en ella, para que se vea que es culta y de nuestros tiempos. Conservando eso sí, su fisonomía propia»; luego dice: «El Ecuador es un mirador natural, una alquitara terrestre donde se entremezclan y purifican todas las escuelas, todas las tendencias universales hasta producir una síntesis original y característica». Aun con sus excesos, la observación no es descabellada como propósito. Enrique Ojeda la entiende así, lo que es correcto: «Según esta afirmación, la originalidad de la poesía hispanoamericana consistiría en esa capacidad de absorber y quintaesenciar ajenas experiencias literarias». El mismo Ojeda añade: «Para Carrera Andrade, uno de los aspectos de nuestra originalidad es la síntesis o, más propiamente, la simbiosis cultural». Discutible todo lo anterior, sobre todo a la luz de la globalización (que es real, aunque no nos favorezca en lo más mínimo) y la velocidad de la informática, leamos lo que al respecto dijo alguna vez el propio Carrera Andrade:

17. *Ibid.*

En resumen, en el hombre de Hispanoamérica existe una actitud propia, no solo ante el universo físico sino también ante las grandes concepciones como el tiempo, el amor, la religión, la política. A la inversa del europeo que siente la emoción de la historia, el hispanoamericano es un ser del porvenir y vive con pasión el presente, que le parece lo único verdaderamente perpetuo. Hay un tiempo hispanoamericano que no se asemeja al tiempo de otras latitudes geográficas (...), etcétera, muchísimos más etcéteras, que no dejan de conmovernos por su inocente optimismo.

¿Qué diría ahora Carrera Andrade ante la emigración masiva de ecuatorianos justamente por la ausencia de presente, no se diga de futuro?

A pesar de todo, quisiera recalcar cómo influyó la vanguardia poética ecuatoriana —incluso sin filiación vanguardista concreta—, no solo en la poesía sino en la narrativa del país, con Carrera Andrade a la cabeza (los otros son Gangotena, Escudero y Hugo Mayo, este último el más cercano a la vanguardia en sus inicios, tras lo cual derivó hacia el ruralismo). De la poesía, ninguna duda: de estos cuatro grandes bebieron, sin vuelta que darle, otros excelentes poetas: César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo y Fernando Cazón Vera, por ejemplo, incluso con sus voces personalísimas y autónomas.

En cuanto a la prosa de ficción es interesante subrayar que el gran cambio en la narrativa moderna se dio, según Barthes, con el paso del discurso *metonímico*, considerado tradicionalmente como propio del relato, al *metafórico*, atribuido excluyentemente, también en términos tradicionalistas, como propio de la poesía. En otras palabras, mientras la metonimia (tropo que toma el efecto por la causa o viceversa) establece relaciones de causa y efecto, la metáfora (tropo que traslada el sentido recto de las voces a otro figurado) establece relaciones yuxtapuestas y profundas de sentido.

En estos términos se explica la sustitución de las unidades narrativas (o su mayor o menor incidencia) en la organización discursiva del relato actual. Así, mientras en la narración decimonónica y del primer tercio del siglo XX dominaban las *acciones* y el texto se recargaba en la fábula (historia contada o nivel diegético), en nuestros días (desde mediados, tal vez antes, del siglo pasado) dominan los *indicios*, pasando a segundo término la historia contada o fabulación para que prevalezca el intercambio de sentidos a través de una organización discursiva de mayor espesor. En las acciones, en tanto unidades narrativas, unas desencadenan a otras como resultado de relaciones de causa y efecto. En los indicios la relación es paradigmática (ejemplar, autónoma, volcada sobre sí misma) lo que conduce, en el primer caso (acciones), a un discurso *distributivo* (distribuye las unidades narrativas en su sucesión causal), y en el

segundo (indicios) a un discurso *integrativo* (integra las unidades narrativas en función de un intercambio de sentidos no lineal).¹⁸

Carrera Andrade y sus contemporáneos (Gangotena, Mayo y Escudero) publicaron sus mejores textos entre 1926 y 1935, más o menos coincidiendo con la producción de Palacio (también del Humberto Salvador de *En la ciudad he perdido una novela* y del Pareja Diezcanseco de *La casa de los locos*), con una interesante, no total desde luego, similitud expresiva, tanto por el trabajo y experimentación con el lenguaje como por sus conexiones con las vanguardias de la Primera Posguerra, lo que los fortalecía y daba espesor a través de un liberado intercambio de sentidos y un realismo abierto que, a la postre, habría de influir en el desarrollo de la prosa de ficción ecuatoriana. ■

18. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del treinta*, Quito, El Conejo, 1985.

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 denominó *poética visual*.¹³

Para Carrera Andrade, la función de la poesía es la de ser una actividad artística «iluminadora de la conciencia¹⁴ 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 culminará 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. Consúltense 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 *poemacuarto* 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 *Figaro* (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 sufriendo* (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 placenteramente 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 naciéndo 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), rebotante 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). ■

1930, ECUADOR E HISPANOAMÉRICA

Yanna Hadatty Mora

1930 resulta un año señero para la historiografía literaria ecuatoriana. De entonces datan tres libros que marcan con fuerza tendencias y géneros: dos aparecen en España y uno en Ecuador.¹ En Barcelona, Editorial Cervantes publica *Boletines de mar y tierra* de Jorge Carrera Andrade, con prólogo de Gabriela Mistral. En Madrid, se edita bajo el sello de la Sociedad General Española de Librería *Mapa de América* de Benjamín Carrión, un conjunto de ensayos críticos sobre la obra de Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, El vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Ercasty y José Carlos Mariátegui; prologado por Ramón Gómez de la Serna.² Y en Guayaquil Zea & Paladines, Editores sacan a la luz *Los que se van. Cuentos del cholo i del montu-vio*, libro de tres autores, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, que daría «sobrenombre» a toda una generación.³

1. Para avalar la representatividad de esta obra en el contexto hispanoamericano, la revisión panorámica del siglo realizada por el equipo de investigación de Casa de las Américas —América Díaz Acosta, Sergio Guerra *et al.*— en el *Panorama histórico literario de Nuestra América*, recoge en cuanto a la producción literaria ecuatoriana, a más de estos tres títulos, solamente otros tres: dos poemarios (*Quito, arrabal del cielo* de Jorge Reyes y *Proa* de José Rumazo), así como otro volumen de cuentos (*El amor que dormía* de José de la Cuadra). [Cfr. tomo I (1900-1943) La Habana, Casa de Las Américas, 1982, p. 397]. Por su parte, la cronología de Pedro Jorge Vera incluida en la antología *Narradores ecuatorianos del 30* acompaña en dicho año la mención de estos tres volúmenes únicamente con el nombrado poemario de Reyes, otro de Alfredo Gangotena, *Abscence*, así como el libro de Modesto Chávez Franco *Crónicas del Guayaquil antiguo*. [Cfr. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, pp. 546-547].
2. Se consultó un ejemplar marcado como «segunda edición», en la Biblioteca Nacional de México, que aparece fechado el 20 de noviembre de 1930.
3. El «Grupo de Guayaquil» es el nombre con que se conoce a cinco escritores nativos de este puerto ecuatoriano, que empiezan a reunirse en 1927 en la buhardilla de Gallegos La-

A principios de 1931, el escritor mexicano Jaime Torres Bodet publica en España una valoración crítica del año de 1930 en las letras hispanoamericanas.⁴ Entre otros textos literarios, revisa dos de los tres de nuestros connacionales: el mencionado poemario de Jorge Carrera Andrade, y el libro de ensayos de Benjamín Carrión.

Asumiendo la representatividad del comentario de ambos textos, consideramos que éste permite entrever el sitio que ocupaban o podían ocupar las letras nacionales en el contexto iberoamericano al tercio del siglo XX.

ECUADOR:

BOLETINES DE MAR Y TIERRA

En una revisión de la literatura ecuatoriana hasta 1960, el sociólogo Agustín Cueva hace suya la propuesta del verdadero ingreso del Ecuador al nuevo siglo recién en 1922, bautizado con sangre en la masacre obrera del 15 de noviembre en Guayaquil en represalia por las huelgas sindicalistas. Año también, retoma Cueva, de la publicación de libros que marcan el desapego de las le-

ra; los tres autores de *Los que se van* junto con Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. Este grupo de narradores vinculados estéticamente y políticamente al realismo social se estudian dentro de las letras del Ecuador en un conjunto más amplio como «generación del 30», nombre marcado por el año de edición del mencionado libro de cuentos. Este membrete incluyente sirve para aglutinar a otros escritores ecuatorianos de la época, como Leopoldo Benites Vinuesa, Ángel F. Rojas, Pablo Palacio, Humberto Salvador, y, de manera más amplia, incluso a Sergio Núñez, Alfonso Cuesta y Cuesta, Fernando Chávez, Jorge Fernández, Jorge Icaza; y hasta a los poetas Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade. A más de coincidir en los años de publicación, todos los autores comparten una exploración en el lenguaje ajena al preciosismo retórico modernista; y un influjo en grado variable de las vanguardias históricas en el orden formal y social.

Cfr. Karl H. Heise, *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Nova Scholar, 1975. Pedro Jorge Vera, ed., *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, prólogo de Jorge Enrique Adoum. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, Quito, El Conejo, 1985.

En el empeño de divulgación de la literatura ecuatoriana emprendido por editorial El Conejo en los años 80, destaca la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30», donde aparecen 15 tomos con lo más relevante de esta década. Quizá se podría poner como único reparo la ausencia de los ensayistas en esta loable empresa editorial.

4. El artículo de Torres Bodet aparece en *La Gaceta Literaria* de Madrid, 97, 1 de enero de 1931, pp. 6-7, y es recuperado en la antología de Héctor Perea *Nuestras naves. Imagen de México en España*, México, UAM, Col. Cultural Universitaria, 57, 1993.

En cuanto a la repercusión de las revistas españolas en Ecuador, Humberto E. Robles destaca la importancia de la llegada de las publicaciones de vanguardia *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* como decisivas en la conformación de una noción ecuatoriana de vanguardia. Cfr. «La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, 1988, pp. 144-145.

tras nacionales al modelo decimonónico modernista: *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado,⁵ *Estanque inefable* de Carrera Andrade; y *Parábolas olímpicas* de Gonzalo Escudero. Cueva asume que las actitudes posmodernistas de los poetas quiteños implican:

la irrupción, en el Ecuador, de una cultura ya inequívocamente del siglo XX. Es decir, de una cultura que ha «vivido» el cubismo y el futurismo, «dadá» y el surrealismo, el constructivismo y demás vanguardismos europeos, con los que a su vez están íntimamente vinculadas las tempranas experiencias poéticas de un César Vallejo o un Pablo Neruda [...]

Carrera Andrade y Escudero son, pues, los *heraldos postmodernistas* de un vanguardismo que luego se difundirá también en el Ecuador [...].⁶

Si bien la selección de fechas marcadoras de etapas son siempre hipótesis y ejercicios subjetivos, la marca literaria asoma un poco apresurada. Consideramos que no son ciertamente el Escudero ni el Carrera Andrade de 1922 quienes permiten hablar de una cultura «que ha vivido el cubismo y el futurismo, dadá y el surrealismo» (este último movimiento aún por desarrollarse para entonces) sino quizá algunos otros escritores nacionales cinco años más tarde o estos mismos autores casi diez años más adelante.⁷ La formulación

5. El caleidoscopio de nombres de época se repite al parecer continuamente. El referido *Mapa de América* está dedicado a Pío Jaramillo Alvarado, con una enorme marca de gratitud por parte de Benjamín Carrión, quien lo reconoce como su maestro («A Pío Jaramillo Alvarado, la más poderosa y ágil figura del Ecuador intelectual y político de hoy, toda mi gratitud que viene desde lejos»). Por su parte, Carrión destaca también la modernidad de *Parábolas olímpicas* en comparación con la poesía de Sabat Ercasty en *Mapa de América*, y comenta más adelante la obra narrativa de Torres Bodet. Entran también en este juego de nombres los de Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral, quienes prologan, presentan libros y dirigen correspondencia varia a los mencionados ecuatorianos.
6. Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador. 1920-1960», en *Revista Iberoamericana*, No. 54, julio-diciembre de 1988, pp. 144-145; nuestras cursivas, p. 632. Este artículo aparece más adelante en una versión «intensamente modificada», en el libro de Cueva *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993. En su ensayo, Cueva retoma las afirmaciones de Fernando Tinajero respecto a la marca de 1922 como origen del nuevo siglo en Ecuador, comentarios que aparecen definitivamente en Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987. Tinajero comenta que la coincidencia de posmodernismo, indigenismo y primer anuncio de populismo emergen para Ecuador de ese 1922, añadiendo a estos datos la titulación de doctor de José María Velasco Ibarra con su tesis sobre el sindicalismo. Agustín Cueva agrega a la opinión de Tinajero el dato de la edición de otro libro, el poemario de Gonzalo Escudero. Pero generalmente las coincidencias de marcación cultural no están tan sincronizadas, y los pretendidos hitos redondean situaciones de época —años más, años menos.
7. Habría que recordar que el plácido *Estanque inefable* está compuesto de poemas recolectos y ambientes intimistas provincianos —intitulados «Provincia», «Vida de alacena», «Pastoral», «Parroquia», «Umbral de domingo» y «Las fiestas cotidianas»— en versificación y rima

posmodernista / neoparnasiana de estos poemarios ecuatorianos del 22 representa quizá el desplazamiento sostenido del modernismo a la vanguardia, en un papel más de puentes que de heraldos —para decirlo también en terminología más cara a la vanguardia que al simbolismo.

Volviendo a 1930, consideramos ya para entonces a Carrera Andrade alejado del posmodernismo de origen, y más claramente adherido a las denominadas «vanguardias históricas». Reflexionando sobre el título de su libro, el boletín es, en su primera acepción, un «billete para entrar en un sitio», y, en segundo lugar y según el uso antillano, boleto de viaje «en tren y otros transportes».⁸ Más adelante, la definición del término se orienta hacia una noción de género del discurso: «papeleta de suscripción» o «publicación periódica sobre cierta materia». Enrique Ojeda recupera oportunamente la explicación del título de una carta de Carrera a Víctor Manuel Rendón, fechada en 1931, donde se explica: la centralidad de tema del viaje, y el uso que el poeta quiteño da a la palabra «boletín»: «Esta es la razón de su título (boletines) *anotaciones de viaje, carnet de apuntes, cuaderno de bitácora, itinerario*».⁹

Nos gusta pensar —quizá por inconsciente apego posmodernista al boleto que se guarda de recuerdo de viaje junto con fotos y postales¹⁰— que tam-

convencionales, primando en ellos el verso de arte mayor clásico —eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos—; todavía muy cercanos a la lira modernista (cfr. «Mensaje al poniente» y «Los espectros floridos»). Por otra parte, concordamos con Enrique Ojeda en considerar que Escudero mantiene ecos predominantemente parnasianos en sus *Parábolas olímpicas*. Ningún anuncio vanguardista en estos dos libros, que se encuentran más cerca del posmodernismo de *Desolación* de Gabriela Mistral que de la desintegración del lenguaje de *Trilce* de César Vallejo, por citar dos títulos de la poesía hispanoamericana publicada ese mismo 1922.

8. Así en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, p. 392. El *Diccionario de la Real Academia Española* coincide en lo básico, aunque priorice el uso de género discursivo sobre el de billete de viaje.

El manejo del término *boletín* en el sentido de «cuaderno de poemas», o apuntes poéticos de viaje, es frecuente en Carrera, que presenta títulos de antologías, poemas y apartados de poemarios como «Boletines del clima», «Boletín del mal tiempo»; su primera antología francesa se llama *Bulletins de Voyage* [Paris, Pierre Seghers Ed. / Poesie 49, 1949; cuadernillo que recupera poemas de *La hora de las ventanas iluminadas, Boletines... , País secreto, Noticias del cielo*].

El billete de viaje en la vanguardia puede también ser de ida y de regreso, como en la novelina *Return Ticket* del autor Contemporáneo mexicano Salvador Novo (1928).

9. Mis cursivas. Cfr. Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1971. En especial el capítulo VII, nota 7, p. 113. Marca también con acierto Ojeda que Carrera acuña la palabra boletín para la literatura ecuatoriana con su publicación de 1930.
10. El poeta estridentista Manuel Maples Arce critica en diciembre de 1921 de manera punzante a los nostálgicos exvisitantes provincianos que guardan por siempre los boletos de su viaje a la Ciudad de México, actitud en todo antagónica de las vanguardias: «Los provincianos planchan en la cartera los boletos de tranvía *reminiscente*. ¿En dónde está el Ho-

bién este significado signa el libro. Aquí el «billete de viaje» parece ser un «pase de ida» en el caso de Carrera Andrade, cuyo hablante lírico —uno solo al parecer en todo el poemario— sale doliente del Ecuador («Era un anillo de dolor / la línea ecuatorial / en el dedo del corazón», dice la voz poética en «Boletín de viaje»); y con más fuerza dirá al inicio de *Cartas de un emigrado*, un año más adelante el poeta: «La emigración se imponía por una razón de salud espiritual»¹¹) para encontrar en el mar del viaje la apertura cultural, el mundo; aunque esta operación de desarraigo le implique una escisión identitaria. En este sentido, en «Saludo de los puertos», poema que inicia la segunda parte del libro denominada «Cuaderno de tierra», tenemos un vocativo: «[h]ombre del Ecuador» —desdoblamiento del yo que se queda en la patria en espera de las nuevas del viajero, personificando el lector potencial a quien se dirigen el discurso y el poema—, «yo te mando el saludo de los puertos». Aunque la idea de la identidad dividida pudiera sonar demasiado fuerte y apresurada por ahora, nos atrevemos a sostenerla. Es claro que los lugares donde se sitúan destinatario y destinatario del poema son diferentes y distantes entre sí: enviados desde fuera, los saludos del poema asemejan tarjetas postales dirigidas al ecuatorial lector desde distintos litorales que más que realidades geográficas ajenas parecen escenarios de maqueta o dulcerías: «Amsterdam de chocolate», «Hamburgo azucarado de nieve», «Marsella de barcos pintados», «París, el primer puerto de los hombres». El lugar de la enunciación se revela al final del poema como espacio metafórico, pero aún así distante del país de origen: «Estoy en la línea de trenes del Oeste / empleado en el Registro del Mundo, / anotando en mi ventanilla / nacimientos y defunciones de horizontes». Establecido nuevamente al final de su viaje, el hablante lírico es ahora un empleado del mundo, burócrata de amaneceres, si se nos permite la glosa.

Levantar el registro no del Ecuador sino del mundo entero, como móvil de la partida de la patria, parece convencer profundamente a Carrera Andrade, exiliado voluntario que adoptará como lema misionero la actividad de escritor cosmopolita, titulando de este modo una antología de los años cuarenta aparecida en México: *Registro del mundo*.¹² Trazando en algunos poemas un derrotero menos retórico posmodernista y más geográfico y tangible (cubista, futurista, creacionista, ultraísta por momentos), volvemos a nuestros *Boletines* donde unos cuantos textos aparecen como *tickets* de un salteado reco-

tel Iturbide?» (Manuel Maples Arce, «Actual. Comprimido estridentista», en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, punto VI, p. 270).

11. Jorge Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*, Quito, Elan, 1933, p. 5, citado en Enrique Ojeda, *op. cit.*, p. 94, cita 1.
12. Jorge Carrera Andrade, *Registro del mundo. Antología poética 1922-1939*, México, Séneca, 1945.

ruido marinero del mismo hablante lírico, fácilmente identificable con el poeta: Curaçao, las Islas de Trinidad, Barcelona, Ámsterdam, Hamburgo, París.¹³ La filiación vanguardista que encontramos en estos versos resulta próxima sobre todo al Huidobro creacionista: «Se habían comido los peces / la luna, gorra marinera [...] Con sus agujas de sal / el aire en el puente cosía. / Dormían las islas ángeles / a las orillas [...]» («Costas del día»).

Habría que enfatizar también la presencia de la greguería ramoniana en Carrera. Imágenes afortunadas de varios poemas se conectan con este modo de tratar, humorística y visualmente, una imagen desautomatizadora de convenciones líricas. En esta categoría agrupamos ocurrencias felices como «Ancla: trébol de hierro», «Grúas cigüeñas / con su cesta en el pico» («Boletín de viaje»), «La alegría es un pez rojo / en la redoma del mar» («Curaçao»), «Moscardón: uva con alas» («Moscardón»). Con claridad se ve, a más de la presencia de Gómez de la Serna, algo de la concepción creadora de Huidobro.¹⁴

Queremos detenernos en un poema clave del libro, «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel», con el que cierra nuestra lectura del poeta transterrado y escindido. En este texto en que el hablante lírico se encuentra asentado en Europa central, hallamos mucha mayor proximidad con las vanguardias: creacionista en la función demiúrgica del autor, ultraísta en la centralidad del manejo de la metáfora, el poema se gesta a partir del desarrollo de imágenes que son personales advocaciones de la famosa torre. Ésta se transforma, por acción del lenguaje poético, sucesivamente en encarnación vegetal (ceiba del mundo¹⁵), animal (llama peruana) o humana (mujer de peineta y chal que vi-

13. En las reediciones, de 1945 a 1974, Carrera Andrade aumenta sus «Saludos de los puertos», dedicando poemas a Guayaquil, Panamá, Nassau, La Habana, New York, las Azores, Barcelona, Vigo, La Coruña, Santander, El Havre, La Pallice; parte de su recorrido a Europa.

14. La animación de lo inanimado, volviendo abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, es pauta creacionista. En 1925, en su manifiesto «El creacionismo», Vicente Huidobro se cita a sí mismo de una carta escrita a un amigo trece años atrás:

1. Humanizar las cosas. [...]

2. Lo *vago* se precisa. [...]

3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio se hace perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma... [Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 226. 1a. edición, Bulzoni, 1985.

15. Quizá valga la pena citar la primera estrofa completa: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo / con tu copa de cielo redondo / y abierta por los túneles del tráfico / eres la ceiba máxima del globo».

El proceso poético quizá parece demasiado sencillo, pero la transición de torre Eiffel en árbol se da solo por la similitud en el trazo de sus «raíces»: las concavidades de la ceiba Eiffel de naturaleza de hierro se abren por la potencial acción violenta de los carros, del

sita un circo, centinela); o bien en objeto inanimado propio de la modernidad (escalera de tijera, hierro de marcar, pértiga de tienda, cartel industrial) e incluso en abstracción imaginística de la visión puerilizante de dadá (primera letra de un abecedario cósmico, esperanza montada en zancos). Pero, sobre todo, se congela como imagen de reminiscencia náutica, para volver a la idea del viaje: «Mástil de [un barco que es] una aventura sobre el tiempo», nave de concreción futurista en sus dimensiones que se asumen como «Orgullo de quinientos treinta codos»; hasta llegar al remate elíptico y metafórico: «La marea del cielo / mina en silencio tu pilar», donde la disposición del arriba y abajo se subvierte huidobrianamente en un mar / cielo que corroe el pilar / torre que en él se hunde / yergue.¹⁶ El proceso de simetría y fusión de poeta / dador de vida que construye a este hombre / demiurgo inicia con el primer verso: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo», cuando más bien afirma «Te vuelvo vegetal a la orilla del tiempo», si se nos permite la paráfrasis. A través de la extrañeza producida por la contemplación de este referente icónico, símbolo por antonomasia de la modernidad europea, el hablante lírico logra refundir exitosamente su identidad escindida: nuevamente él es el «hombre del Ecuador», que desde lo bajo mira y recrea la torre parisina a través de su imaginario americano y aún tropical y andino, de ceiba y llama. Hombre del Ecuador es también el viajero que se establece allende el mar.

En el prólogo a *Mapa de América* de Benjamín Carrión, Ramón Gómez de la Serna saluda el nuevo libro recurriendo también a la metáfora del viaje:

Viaje por los poetas es éste, viaje por el mapa de América de Benjamín Carrión.

El cartógrafo está en el Havre, y en aquella resonancia de puertos, consulados y excursiones va puliendo los sonetos de sus críticas.

De vez en cuando vuelve a París —los sábados a París—, y allí comprueba el panorama de sus críticos para que el mapa cumpla bien su parangón de escalas.¹⁷

tráfico. Combinación de maquinismo y exaltación del mundo moderno futurista, con representación creacionista del árbol que crece en el verso. ¿Se habrá referido a esto la Mistral cuando califica de «indofuturista» a Carrera?

16. Inversión que en todo recuerda la propuesta de Huidobro en su manifiesto «Non serviam»: Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo... Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas... Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen que parecerse [«Non serviam», 1914. Hugo J. Verani, *op. cit.*, pp. 203-204.
17. Ramón Gómez de la Serna, «Breve silueta preliminar», en Benjamín Carrión, *op. cit.*, p. 16.

Carrión confiesa por voz propia su exploración como más errática que sistemática en esta geografía (temporalidad estética) americana:

Mi sentido geográfico no se rige por la rosa de los vientos, ni está de acuerdo con ningún meridiano. Hago una geografía de descubrimientos. De descubrimientos en mí y para mí. A medida que me voy internando en los países donde he llegado, tengo la avidez de otros nuevos. Pretendo seguir mi expedición a lo ancho y a lo largo de América.¹⁸

Volviendo nuestra mirada hacia el tercer libro a comentar, *Los que se van*, encontramos que el poema de Gallegos Lara que sirve de epígrafe al libro habla de una partida, anunciada ya por el mismo título:

Porque se va el montuvio. Los hombres ya no son
los mismos. Ha cambiado el viejo corazón
de la raza morena enemiga del blanco.

La victrola en el monte apaga el amorfino.
Tal un agujero largo los arrastra el destino.
Los montuvios se van p'abajo der barranco.

Esta extinción en ciernes de un grupo humano —grupo exaltado en el libro como enorgullecedor sujeto literario al que se cede la mirada y la palabra— vuelve urgente el rescate realizado por los tres autores. Una elipse antecede, a modo de pregunta, esta respuesta en dos estrofas: ¿por qué este libro?, porque se va el montuvio... Desde el punto de vista de la semántica, «Los que se van» son quienes abandonan el lugar de origen, pero también, en nuestro imaginario judeo-cristiano, quienes mueren —la muerte como el último viaje, destino expreso de gran número de los personajes de este libro. Otra vez los escritores tienen la misión romántico-realista —y aún vanguardista, en su matiz epifánico y agonista— de levantar el registro del mundo, aunque en esta ocasión se definan por el mundo nacional, e incluso regional: el viaje hacia adentro, geográfica e identitariamente. La empresa a acometer será la recuperación de un presente a punto de convertirse en pasado u olvido. El «enemigo blanco», alterando el estado de cosas, ha obligado al parecer a los pobladores de la Costa ecuatoriana a migrar (hacia la ciudad, hacia el barranco, hacia la muerte): otra vez el poeta se desdobra para ver con recelo «al blanco» y adherir emocionalmente con la causa de «la raza morena», sin lograr de todos modos la cabal identificación desde su posición de vigía con el habla o destino del montuvio y el cholo, personajes a quienes mira desde la distancia de sus

18. Carrión, *op. cit.*, p. 23.

narradores extradieгéticos. Un cuento del libro, de Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil» ejemplariza la distancia entre el habla «correcta» —de gramática y prosodia normadas, propia del narrador— y la eventual focalización desde el personaje vernáculo y su «mal hablar»:

Cuando menos lo pensaba. Cuando la vida monótona y triste de las islas lo bía atrapao —tar que una atarraya hecha con cuerdas de acero—. Cuando un horizonte gris y uniforme le bía tirao humo o comején en los ojos y tucos de mangle en el alma. Calando bía orvidao que ar buen crestiano...

Sobre el estero. Tras la última vuelta. Surgió una balandra, la *Mercedes Orgelina*.

[...] En la balandra salió Tomás Leiton. Dejó —con un gesto de pena— las viejas islas verdes grises. Se enroscó a su garganta la rabo de hueso de la angustia. Tuvo miedo.

[...] Pero...

Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción.

—¡Guayaquil!... ¡Guayaquil!...

[...] Leiton, se había enamorado de Guayaquil.

Y se había enamorado como de una hembra. [...] Deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. [...]

Y, al darse cuenta de lo imposible. Al darse cuenta de que eso no llegaría jamás...

Se hizo a la vela. Se lanzó al mar... [...] ¡Ja, ja, ja!...

Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia.

¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil...!¹⁹

Resulta importante considerar cómo un libro marcador de etapa, etiquetado por la historiografía literaria ecuatoriana como «el inicio absoluto del realismo social en nuestro relato»,²⁰ encierra en sus líneas la polifonía de varias poéticas. Trataremos de desmontar en este sentido el fragmento citado. A nuestro parecer, coexisten: a) el modernismo, con los abundantes finales de oraciones en puntos suspensivos, que tratan de reproducir el aliento cortado y efectista del narrador subjetivo; y con el deslizamiento sensorial de sonido a imagen, propia de las correspondencias simbolistas, apropiadas por este movimiento; b) el posmodernismo, en el tono de nostalgia provinciana, de recuperación de la ancilar idealización romántica del «buen salvaje»: sinceridad y primitivismo como sinónimos de no-maldad (Guayaquil es en todo caso el polo

19. Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil», en *Los que se van. Cuentos del cholo i del montuvio*, Guayaquil, Ariel, Col. Clásicos Ariel, 30, ca. 1970, pp. 57-59.

20. Así se presenta en la cuarta de forros de la edición de *El Conejo*, 1985, volumen 15 de la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30».

de la muerte y del mal, en esta obra; y quienes la visitan se contagian al menos de mal presagio, si no de sífilis); c) un realismo renovado, de representación mimética, al que aporta la voluntad de transcripción fiel del habla de los sectores populares bajo modelo etnológico como metonimia de la realidad extraliteraria; y d) de las vanguardias, la alterada sintaxis cubista de la oración no verbal que yuxtapone imagen junto a imagen sin nexo lógico o gramatical, a manera de *collage* («Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción»), y una tímida incursión en el monólogo interior con la focalización del narrador omnisciente hacia el protagonista («¡Ja, ja, ja!... Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia. ¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil!»).

Ante esta coexistencia de gestos literarios definidores para 1930, no asombra demasiado el devaneo de Carrera Andrade frente a la valoración de la vanguardia como paradigma poético. El quiteño se asume en diferentes momentos apenas enmarcado por coordenadas variables a lo ancho de la citada franja —e, indistintamente, más cerca de uno u otro polo. Así, en su «Esquema de la poesía de vanguardia» de 1931, se identifica con un vanguardismo ecléctico, mismo que rechaza enfáticamente en los *Boletines* en el conjunto de ocho textos en dieciocho páginas subtítulo «Cuaderno de poemas indios»; mientras en sus palabras de madurez se reconoce como un hijo de las vanguardias en cuanto al manejo de la imagen, aunque con sus propias particularidades.²¹

21. La total adhesión se encuentra en el mencionado «Esquema de la poesía de vanguardia», publicado en la revista lojana *Hontanar*, No. 7, diciembre de 1931, pp. 163-167. En cuanto a la postura sintética, se puede leer en este sentido la serie de conferencias que dictó en la State University of New York at Stony Brook, en Harvard y en Vassar College, entre 1970 y 1971, editadas en inglés bajo el título de *Reflections on Spanish-American Poetry*, Albany, SUNY Press, 1973. En la primera conferencia marca Carrera Andrade la distancia entre la reacción antivanguardista del público común en Europa que en nuestro continente, pues en el caso americano el nativismo enraizado es de corte telúrico y el arraigo en lo humano resulta bien ajeno a la deshumanización propuesta por Ortega (cfr. p. 11). Sin embargo, la ambigüedad permanece en afirmaciones que colindan un idealismo ingenuo, como pensar en la tierra joven de América como óptima para la novedad y futuridad, frente a la opción pasatista europea (p. 20). En otros momentos del ensayo, el reconocimiento de la filiación es más puntual, la defensa del privilegio vanguardista hispanoamericano de la imagen: «From modernism to the present, the different Spanish-American schools of poetry have adopted the image as a form of expression and measure of the universe» (p. 12).

HISPANOAMÉRICA VS. INDOAMÉRICA, ¿O INDOLATINIA?

La relación de la vanguardia en Ecuador con otras vanguardias hispanoamericanas sigue estando poco estudiada. Si bien respecto a sus homólogos mexicanos, los nexos personales, ideológicos y estéticos con el estridentismo de principios a mediados de los años veinte resultan especialmente estrechos para la vanguardia de Ecuador encabezada por Hugo Mayo; en relación con el grupo de los también mexicanos Contemporáneos, la revista guayaquileña *Savía* incluye una colaboración de Xavier Villaurrutia sobre la pintura de Diego Rivera,²² dos poemas de José Gorostiza²³ y en una nota de acuse de recibo de los cinco números de la revista *Ulises* que editan Salvador Novo y Villaurrutia.²⁴ Estos vínculos con el «grupo sin grupo», clásicos de la modernidad más que vanguardistas de ruptura, son los que seguramente permiten que Jaime Torres Bodet, al comentar el año literario de 1930 desde España, extienda su mirada hacia el olvidado Ecuador,²⁵ y mencione lo mismo a Carrera Andrade que a Carrión e incluso, a través de este último, a Pablo Palacio:

Con residencia en España —ecuatoriano de origen— Jorge Carrera Andrade ha dado a la imprenta, hace poco, una colección de poesías, *Boletines de mar y tierra*, en que no se sabe qué preferir, si la frescura del temperamento o los rigores a que una técnica personalísima lo somete. Algunas composiciones —«Biografía», por ejemplo, o «Saludo de los puertos»— están muy eficazmente logradas y recuerdan, sin filiación imitativa, la noble humildad poética de Jules Supervielle en los volúmenes anteriores a *Le Forçat Innocent*.²⁶

Dentro del apartado dedicado a la crítica aparecida en la misma reseña, destaca Torres Bodet, las páginas de

22. Xavier Villaurrutia, «Historia de Diego Rivera», en *Savía*, 41, Guayaquil, 3 de marzo de 1928, pp. 12 y 19 según mi conteo.
23. «Se alegra el mar» y «Elementos» aparecieron en *Savía*, 52, Guayaquil, 4 de agosto de 1928, p. 9 en mi conteo.
24. «Periscopio literario» por Sagitario, en *Savía*, 40, Guayaquil, 18 de febrero de 1928, p. 17 en mi conteo.
Acerca de la vinculación entre las vanguardias de Ecuador y México, cfr. mi artículo «Pablo Palacio 'estridente': diálogo entre las vanguardias de Ecuador y México» presentado en la 48 conferencia anual del Southeastern Council on Latin American Studies, Veracruz, University of South Florida / Universidad Veracruzana, marzo de 2001 (en prensa).
25. Habría que estudiar aún el papel del nexo entre Alfonso Reyes del lado mexicano y de Benjamín Carrión del ecuatoriano para explorar la relación con Ecuador, así como del centroamericano residente en México Rafael Heliodoro Valle.
26. Jaime Torres Bodet, «Las letras hispanoamericanas en 1930», *op. cit.*, pp. 6-7.

Benjamín Carrión, escritor ecuatoriano de quien ya habíamos leído un noble ensayo acerca de Vasconcelos y Francisco García Calderón. Ahora, en *Mapa de América* Carrión prefiere el trato y la compañía de los jóvenes, sus camaradas naturales. En prueba de simpatía dedica un excelente volumen a comentar los trabajos y los días de Teresa de la Parra, la novelista de *Ifigenia*, de Pablo Palacio, de Lascano Tegui, de Sabat Ercasty y de José Carlos Mariátegui.

En la dirección contraria, mirando desde Ecuador hacia México, Carrera nombra de pasada al estridentismo mexicano, en su mencionado artículo «Esquema de la poesía de vanguardia». En este afirma que «Todas las más recientes denominaciones, como *nativismo* (Uruguay-Argentina), *estridentismo* (México), *runrunismo* (Chile), *titanismo* (Brasil), *indigenismo o andinismo* (Perú-Ecuador) caen dentro de los lineamientos generales de la poesía de vanguardia».²⁷ Cierra ese mismo artículo Carrera Andrade diciendo que en comparación con la española, «en general, la poesía sudamericana de vanguardia persigue más amplios derroteros, busca un acento más humano y más libre y se orienta hacia una estética de contenido social». Las preocupaciones en común se reúnen en ideas como las de escisión de la poética europea; oposición a la censura en América, ahondamiento en la brecha generacional para ser la primera camada de «elegidos», en el sentido antagónico que plantea Renato Poggioli.²⁸

Para terminar con la revisión del poemario de 1930, consideramos que las opiniones que esta obra mereció por turno de Mistral y Torres Bodet funcionan de manera representativa dentro del panorama de las extremas expectativas de lectura de época. Universalismo frente a nacionalismo y americanismo. El comentario de Torres Bodet destaca una afinidad con la poesía francesa como rasgo loable de Carrera, supervilliana, quizá más coincidencial que emulativa. Mistral, telúrica y nacionalista, recalca a su vez en el prólogo al libro la opción por la lectura «indoecuatoriana», «indofuturista» e «indoamericana» de la obra. Dos comentarios que parecerían remitir a diferentes libros.

Por su parte, la discusión sobre lo «indoamericano» trasciende como parte del debate de época. Benjamín Carrión se siente obligado a pronunciarse en su libro de ensayos por el total rechazo respecto a la utilización del término *Indoamérica* en la obra de José Carlos Mariátegui:

No hace falta especiales dones de previsión para afirmar que su ideología, vigorosa, nerviosa, apasionada, ha de cavar un surco profundo en el devenir político y social de Hispanoamérica —a la que yo me resistiré siempre a llamar *Indoamérica*, como el mismo Mariátegui la llama, y menos aún esa barbaridad moral,

27. *Hontanar-revista*, No. 7, Loja, Grupo ALBA, diciembre de 1931, pp. 166-167.

28. Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*.

histórica y gramatical de *indolatinia*, que por snobismo inexcusable, propio de las malas revistillas de vanguardia, fue llevado a la nueva *Constitución* del Ecuador²⁹ [...]

Mariátegui no es un europeizante: es un universalista. [...] Pero me resistiré a aceptar su particularismo indigenista. [...] En lo que no creo es en la *exclusividad* de lo indígena, en la hostilidad de lo indígena contra lo español. La historia no rehace sus caminos. La fusión hispano-indígena [...] es el primer paso nuestro hacia la universalización. Propugnar un indigenismo hostil cuando ya no existe la dominación efectiva [...] me parece sencillamente nefasto, inhumano, históricamente falso. Peor que la xenofobia china y la xenofobia yanqui. Como si en la Francia actual, en nombre de un indigenismo galo, se armara una cruzada contra lo grecolatino [...] Me quedo yo con Vasconcelos: «Por España y por el Indio».³⁰

1930, EL REGISTRO DEL MUNDO

Intentaremos recapitular, a vuelo de pájaro. Al parecer, para 1930 la oscilación bipolar de la mirada de la crítica signa a nuestras letras. De lo nacional a lo universal, del posmodernismo a la vanguardia, de lo indoamericano a lo hispanoamericano, de la vanguardia formal a la vanguardia social, la voluntad de aferrarse a directrices excluyentes caracteriza una actitud sistemática entre autores y críticos literarios para la época. Ampliando la feliz metáfora ramonianna, no se puede olvidar que la labor del crítico es la del cartógrafo: exige del trazo definido aunque se trate de consignar una línea imaginaria. Las obras, afortunadamente, tienen menos urgencia por una definición en el aún riesgoso partaguas de 1930, que marca para nuestra historiografía literaria de manera más que tajante el límite entre vanguardia y realismo social, sin que se hubiera definido previamente y con firmeza los límites pre-vanguardistas. Esta coexistencia de estéticas, típica de momentos de transición, ha sido vista románticamente por la crítica posterior como el declive del efímero lirismo experimental que se identifica con la vanguardia —en prosa como en narrativa— frente al incontenible vigor con que emerge el realismo social con los tres autores veinteañeros.

El poemario de Carrera Andrade que venimos comentando está signado por el titubeo ante la opción «obligada» entre lo asumido como auténtica-

29. Seguramente el Dr. Carrión se refiere al siguiente texto: «Título II. De los ecuatorianos [...] Art. 9. Se consideran, además, ecuatorianos: [...] 5. Los *indolatinos*, siempre que hubieren fijado su residencia en el territorio de la República, y manifestado su voluntad de ser ecuatorianos, de la forma determinada por la Ley» (Cfr. subíndice 5 del artículo 9, título II de la *Constitución política de la República del Ecuador dictada por la Asamblea Nacional Constituyente*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1929, nuestras cursivas, p. 3).

30. *Op. cit.*, pp. 133-148.

mente ecuatoriano —registrar en la tierra de origen la explotación de los habitantes originarios de América; opción estéticamente menos interesante en los logros de Carrera, representada aquí por el «Cuaderno de poemas indios»— o partir hacia el imaginario de la cosmopolita y vanguardista Europa —y el «cuaderno de mar»— disyuntiva que se resuelve con fortuna en una suerte de «tercera vía»: el «cuaderno de tierra» y los «microgramas», que ocupan juntos el centro y más de la mitad de las páginas del libro, y le dan su carácter concreto y casi matérico de la poesía objetual; espacio mediador de la rica veta hispanoamericana llena de heterogeneidades.³¹

Carrión, cartógrafo más que viajero, apuesta por el camino universal para las letras ecuatorianas, por la vía de asumir la tradición hispánica como propia. Torres Bodet y Carrión anuncian incluso, aunque sin mucha convicción, la posibilidad de una lectura de un nuevo romanticismo para dicho año, en la conmemoración de un centenario plausible que coincide con los primeros cien años de vida republicana en Ecuador.³²

El grupo de Guayaquil irá haciendo conciencia —seguramente con sorpresa— de su avalada fortaleza en el panorama literario nacional a partir del gesto de la opción regional, favorablemente asumido como ético desde el criterio de verdad del realismo.

Pero frente a cualquier enfoque de éstos, modélica e inevitablemente reduccionistas, prevalecen la diversidad y la multivocidad de los libros coetáneos, por ello la apariencia caótica y heterogénea de tan resonado *corpus*. ■

31. Y al parecer, también Carrera al releerse, pues su forma de organizar siguientes antologías y aún sus obras completas parece tener la marca del rescate de estos cuadernos.

32. El comentario del ecuatoriano es previo, y apenas una chispa. En el apartado de *Mapa de América* dedicado a Lascano Tegui, dice Carrión: «En el último libro [...], fechado en 1930 —¿centenario del romanticismo— [...] hay toda una sección de versos» (*op. cit.*, p. 154). La reseña de Torres Bodet abunda en el modelo romántico como tentación para la crítica ante el vasto y diverso panorama de lo escrito en Hispanoamérica: «No encuentro tampoco una fórmula dentro de cuyos términos quepan las ondulaciones de todo el espíritu literario hispanoamericano durante 1930. Lo más sencillo sería atribuir a estos doce meses de la poesía y de la novela el epíteto de románticos. Todo me invita a ello. La oportunidad de un centenario plausible. La juventud y la vehemencia de ciertos temperamentos líricos. [...] Sin embargo, acabo de hablar en contra de la comodidad en la crítica... El romanticismo es un tono demasiado general en el mundo de las artes actuales —superrealismo, novela poética, cinematógrafo— para caracterizar con él, de modo suficientemente preciso, el fenómeno hispanoamericano. Sigamos buscando.» [*Op. cit.*, p. 6].

EN LA PIEL DEL POLVO: UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Juan Pablo Castro Rodas

APUNTES PRELIMINARES

A lo largo de la obra poética de Jorge Carrera Andrade se puede constatar la presencia recurrente del tema del polvo. En otro momento, la ventana fue un motivo de sugestivos esfuerzos interpretativos por parte de Pedro Salinas.¹ El mismo Salinas también escribió algunas observaciones sobre el polvo. A partir de estas consideraciones, y recuperando de alguna manera el esquema del artículo de Salinas, pretendo reflexionar sobre esta presencia poética. Presencia que parecería constituirse como un desplazamiento corpóreo de la muerte, una suerte de máscara o maquillaje que recoge el tiempo y la memoria.

REGISTRO DEL POLVO

El siguiente registro de la obra de Carrera Andrade muestra cómo durante toda su obra el tema del polvo ha sido una constante poética. Todos los fragmentos de los poemas han sido tomados de su *Obra poética*,² y se remite al libro al que pertenecen y el año de su publicación.

1. Pedro Salinas, «Registro de Carrera Andrade», en revista *El Guacamayo y la Serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1979.
2. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000. Al lado del título de cada poema consta la página a la que pertenece.

- «Orgullo de agua gaseosa» en
Biografía para el uso de los pájaros (1937) p. 290

En un vértigo de oro transparente
claridad prisionera que se revuelve y sube,
o cortina de polvo herida por la luz
como una vía láctea que vive y se consume

- «Morada terrestre» en
Biografía para el uso de los pájaros (1937) p. 300

Todo lo que es color, pájaro o nombre
volverá a ser apenas un puñado de noche,
y sobre los despojos de cifras y de plumas
y el cuerpo del amor, hecho de fruta y música,
descenderá por fin, como el sueño o la sombra,
el polvo sin memoria

- «Islas sin nombre» en
País secreto (1939) p. 303

...
y pequeñas mujeres
que se nutren de anguilas
o pescados minúsculos
de las tiernas bahías
donde el tifón desata
sus marítimos potros
los pinos abatiendo y no el gusano,
cadenilla de polvo;

- «Segunda vida de mi madre» en
País secreto (1939) p. 307

Brújula de mi larga travesía terrestre.
Origen de mi sangre, fuente de mi destino.
Cuando el polvo sin faz te escondió en su guarida,
me desperté asombrado de encontrarme aún vivo.

- «Polvo, cadáver del tiempo» en *País secreto* (1939) p. 309

Espíritu de la tierra eres, polvo impalpable
 Omnipresente, ingrávigo, cabalgando en el aire.
 cubres millas marítimas y terrestres distancias
 con tu carga de rostros borrados y de larvas.

¡Oh, sutil visitante de las habitaciones!
 Los cerrados armarios te conocen.
 Despojo innumerable o cadáver del tiempo,
 tu ruina se desploma como un perro.

Avaro universal, en huecos y en bodegas
 tu oro ligero, inútil, amontonas sin tregua.
 Coleccionista vano de huellas y de formas,
 les tomas la impresión digital a las hojas.

Sobre muebles y puertas condenadas y esquinas,
 sobre pianos, vacíos sombreros y vajillas
 tu sombra o mortal ola
 extiende su cetrina bandera de victoria.

Sobre la tierra acampas como dueño
 con las legiones pálidas de tu imperio disperso.
 ¡Oh roedor, tus dientes infinitos devoran
 el color, la presencia de las cosas!

Hasta la luz se viste de silencio
 con tu envoltura gris, sastre de los espejos.
 Heredero final de las cosas difuntas,
 todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

- «El viaje infinito» en *Poesías escogidas* (1944)³ p. 102

El lento mineral con invisibles pasos
 recorre las etapas de un círculo infinito
 que en el polvo comienza y termina en el astro
 y al polvo otra vez vuelve
 recordando al pasar, más bien soñando
 sus vidas sucesivas y sus muertes.

3. Este poema y el que le sigue pertenecen a *Poesías escogidas*, Suma, Colección Unicornio, 1945.

- «Propiedad» en
Poesías escogidas (1944) p. 110

Baldadas pero jóvenes, apuestan
A correr con el viento las espigas
Una espiral de polvo se desata
Enlazando los árboles forzados
—complicidad del trino y de la fruta—
y en disturbio sonoro sumergido
la infantil geometría del sembrado

- «Tres estrofas al polvo» en
Lugar de origen (1945-47) p. 349

Tu roce de ceniza va gastando las formas,
hermano de la noche y la marea.
Envuelves todo objeto en una muerte anónima
que es tan sólo un regreso a su origen de tierra.

Escalas sin ser visto muros y corredores.
Palidecen los trajes ahorcados
en sus perchas de sombra y los relojes
cesan súbitamente de vivir a tu paso.

Clandestino emisario de las ruinas,
modelas en las cosas tu máscara terrestre.
Nada puede escapar a tu parda conquista,
aliado innumerable de la muerte.

- «Mundo con llave» en
*Prisión humana*⁴ p. 369

Mas, no llamé al furioso perro encantado
que en el jardín habita disfrazado de rana
contando las pisadas del húsar difunto.
No llamé a nadie para que echara abajo la puerta con llave
porque hubiera caído la tapa del cofre del pirata
volviéndose sus onzas goterones de miel
o escarabajos muertos en el polvo.

4. No se señala el año de publicación, en *Obra poética, op. cit.*

- «Viaje de regreso» en
Prisión humana p. 375

¿Ceniza mortal este polvo
que se adhiere aún a mis pies?
¿No fueron puertos sino años
los lugares donde anclé?

- «Familia de la noche» en
Familia de la noche (1952-53) p. 385

I

...
Parecían los asnos
volver de Tierra santa,
asnos uniformados de silencio
y de polvo, vendiendo mansedumbre en canastas

...
Mas, el sordo verano por sorpresa
ocupaba el país a oro y fuego
y asolaban poblados y caminos
Generales de polvo con sus tropas al viento.

III

...
Mas, la muerte, de pronto
llegó al patio espantando las palomas
con su caballo gris y su manto de polvo.

- «El desierto interior» en
Taller del tiempo (1958) p. 455

El viento gira:
errante dios de polvo

- «Hombre planetario» en
Hombre planetario (1959) p. 467

IV

¿Soy sólo un rostro, un nombre
un mecanismo oscuro y misterioso
que responde a la planta y al lucero?
Yo sé que este armatoste de cal viva
con ropaje de polvo
que marca mi presencia entre los hombres
me acompaña de paso, ya que un día
irá a habitar vacío
de mí bajo la tierra

XI

...
Conquistador de polvo: yo bendigo
al pueblo de las fechas.

- «Jornada existencial» en
El alba llama a la puerta (1960) p. 510

...
El polvo de oro se aventó en el aire.
Los labios de la arena agotaron la fuente.

- «El caballero de terracota» en
El alba llama a la puerta (1960) p. 527

Este montón de polvo fue Kublaikhan.
Las nubes imitan vanamente sus cabalgatas.

...
La Ciudad Prohibida
con sus murallas rojas y sus tejas de oro
guardará su secreto
y los Emperadores yacerán en el polvo
con sus vestiduras delicadas como corolas.

...
Las estatuas doradas
cayeron en el polvo para siempre.

- «Libro del destierro» en
Misterios naturales (1972) p. 562

III

El lucero se acerca de puntillas al charco.
No se sabe si va a buscar su moneda perdida.
De pronto desaparece en el agua y sube al cielo
donde se extravía entre la polvareda de los astros

V

...
Te reconozco viento del exilio
saqueador de jardines
errante con tus látigos de polvo
Me persiguen sin tregua tus silbidos
y borras mis pisadas de extranjero.

XIII

En el polvo se marcan las huellas de la muerte
sobre mi corazón sueñan sus pasos.

- «Las piedras calcinadas» en
Vocación terrena (1972) p. 594

...
En tu trono de polvo esperas la corona
del reino mineral conquistador postrero
de animales y plantas
cuando el mundo será un desierto de piedras.

- «Mensaje a África» en
Vocación terrena (1972) p. 596

Inmensa hermana, escucho el palpitar terrestre
de tu gran corazón oculto en los tambores
hablando en un lenguaje aprendido de las rocas.
Sol, baobab, león: son signos protectores
de tu pueblo de polvo y de raíces
tu pueblo hecho de flores.

- «Quipus» en
Vocación terrena (1972) p. 607

XXIV

La rebelión
de las palabras
ha dejado polvo
 humo
 nada.

- «Estaciones de Stony Brook» en
Vocación terrena (1972) p. 611

IV

...
En el árbol estremecido
 arde la ardilla
 desciende un peldaño
 baja otra vez
 aviva su fuego
 saltarán
 limpia el polvo de las hojas
pone en fuga al pájaro que ayuda a morir al día.

VARIACIONES POÉTICAS DEL POLVO

El polvo en la poesía de Carrera Andrade transita de un lugar a otro como el poeta mismo. Puede mantener la consistencia como tener una disputa con la luz:

... cortina de polvo herida por la luz

El polvo resulta materia fragmentada que, sin embargo, puede establecerse como un todo constituido, recibe la presencia de la luz, que resulta la ausencia de polvo. La presencia de las cosas que el mismo Carrera Andrade señala como una de sus primeras búsquedas poéticas parece esconderse tras el manto del polvo, manto que en su fragilidad puede ser «herido por la luz». El polvo tiene la condición de trasladarse de un objeto a otro sin desaparecer y en ese tránsito la luz es su contrario. Carrera Andrade crea una relación opuesta entre lo que se ve a plenitud y lo que intuye tras el velo de lo cubierto, por ello:

Todo lo que es color, pájaro o nombre...
descenderá por fin, como sueño o la sombra,
el polvo sin memoria

Detrás del polvo persiste el objeto, ya no con la consistencia primera sino como la huella, como rastro que se mantiene en la memoria. La memoria es el polvo que se acumula en el registro del ser humano. Y sin embargo de esta supuesta constatación es «polvo sin memoria». Solo lleva consigo porciones, fragmentos microscópicos de cosas, o sea *de vida* reducidas a polvo. Es polvo, entonces, con memoria, memoria que además puede de alguna manera corporizarse:

Cuando el polvo sin faz te escondió en su guarida...

Como un animal que acecha, que espera vigilante el momento para atrapar a su víctima. La guarida presume un espacio apartado, difícil de encontrar, recóndito. Estos semas nos remiten por desplazamiento de sentido a un espacio oscuro, pues la luz supone lo cercano, lo que se conoce, y lo que no se conoce, lo distante a lo oscuro, es decir, al ocultamiento, a la muerte. De ahí que el poeta califica al polvo como cadáver del tiempo. ¿Es el tiempo el que envejece? ¿O es el polvo el registro desgastado de las cosas? El cadáver supone la descomposición, materia que se desgasta en su transitar, vestigio de vida. El polvo es así muerte, y el tiempo vida. Vida que transcurre y que deja una estela sobre los objetos, sobre las cosas. Vida que es acumulación y yuxtaposición de las cosas, de los hechos. El polvo sería entonces una presencia interior, esencial de los objetos, siempre ahí, que se muestra al mundo a través de los ojos del poeta:

Heredero final de las cosas difuntas,
todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

En ese continuo devorar, el polvo se halla en la existencia misma del ser. Una suerte de acumulación, de persistencia que lo cubre todo, que lo recoge todo. Parecería decir Carrera Andrade que en ese polvo está otra vez el registro, el paso del ser por su tránsito vital, a través de la memoria:

Yo sé que este armatoste de cal viva
con ropaje de polvo...
irá a habitar vacío
de mí bajo la tierra

Es aquí ropaje, cubrimiento del cuerpo, amontonamiento de memoria. Ya antes se dijo que el polvo suponía precisamente esa huella fragmentada que lleva el ser humano a cuevas, solamente con su incansable persistencia de miedo al olvido. Sobre el cuerpo acarrea su pasado, no el pasado en sí mismo, sino una referencia vaga, un residuo apenas. El polvo trae consigo la muerte, la memoria supone la muerte del pasado, un *cadáver del tiempo*, y por esa misma condición supone también la vida. Todo lo que tiene vida lleva en sí mismo la muerte. El poeta retoma esta condición cuando dice:

... que en el polvo comienza y termina en el astro
y al polvo otra vez vuelve...

El juego circular confiere y reafirma la dualidad intrínseca de los objetos y de las cosas, que en un continuo movimiento comienza en el polvo y regresa a él a través del tiempo, en una prolongación al infinito, de donde además se supone emerge la primera partícula de vida. El «astro» del poema parece entonces constituir la última referencia de este movimiento vital, hasta allá puede transitar la vida y de ahí solo le queda el regreso al punto originario.

Si aceptamos que en la poesía de Carrera Andrade el polvo supone la ausencia de luz, y a partir de ahí, por diseminación del sentido, la muerte, la presencia de un insecto muerto sobre el polvo resultaría la muerte en la muerte:

... O escarabajos muertos en el polvo.

Esta doble articulación de la imagen muerte, ya desde la construcción explícita, ya desde la prolongación semántica, confieren al poema un eco significativo que se articula sobre la base del propio enunciado. Este polvo, que es muerte, que es constancia endeble del pasado, que es ropaje del tiempo, puede permitir que en su piel se adhiera la constancia de su paso:

Ese montón de polvo fue Kublaikhan

Es un estar presente solamente a través de la circunstancia efímera de su consistencia. Ese «fue» del poema remite a un universo que, adscrito a la fragilidad del polvo, además se encuentra disperso en la mirada del presente, como si un viento entrase por la ventana⁵ para llevarse con él toda la consistencia del mundo. Un mundo que además irremediabilmente se derrumba:

5. No es extraño que Carrera Andrade haya tenido al polvo como un motivo constante en su poesía si se piensa, además, que la ventana precisamente supone la posibilidad de ingreso del polvo a través de sus mínimos resquicios.

Las estatuas doradas
Cayeron al polvo para siempre.

Aquí, el polvo no es una fina capa de significación que se adhiere a los objetos y las cosas, es más bien el estadio ulterior de la vida. Un espacio escondido tierra abajo. El «para siempre» constituye la imposibilidad del retorno. Es un polvo que significa la no-vida, antes que la muerte. Es decir el parecer, no el ser.⁶

Pero también el polvo puede permitir la vida, el surgimiento, ya que encierra, como se dijo antes, esa dualidad vida-muerte:

Sol, baobab, león: son signos protectores
de tu pueblo de polvo y de raíces
tu pueblo hecho de flores

Este polvo es ahora testimonio de la tierra, piel de la tierra, de ella emerge la vida y el color de las flores. El significado de polvo / ausencia de color se desplaza en el poema para dar paso a una construcción articulada sobre la relación polvo / presencia de color. De todas maneras, el poema concede un espacio de separación entre el polvo y las flores, que confiere a las raíces esa cualidad mediatizadora.

También en «Estaciones de Stony Brook» el poeta parecería querer desprenderse del polvo para que la naturaleza se presente con aquella luz que durante buena parte de su obra poética caracterizó su devenir artístico:

... limpia el polvo de las hojas...

El polvo supone nuevamente la presencia del tiempo, esa huella permanente que se acumula en la débil circunstancia de la vida, construida en el verso anterior sobre la base de la metáfora «hoja». El «limpiar» la hoja parecería un acercamiento a la piel original de la hoja, es decir, aquella del nacimiento, pero también al desprendimiento de la memoria, de la historia que se acumula con el paso del tiempo.

Para Carrera Andrade el polvo posee un alto valor poético. Su presencia está derramada por casi toda su obra —como he querido precisar— ya desde esa construcción casi metafísica, ya desde su carga expresiva, de su potencia visual:

6. Omar Calabresse en su obra *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1987, señala que una imagen poética encierra la dualidad de ser/parecer y el no/parecer no/ser.

... cadenilla de polvo...

... asnos uniformados de silencio
y de polvo...

Con su caballo gris y su manto de polvo.

Una espiral de polvo se desata.

La referencia al polvo se despliega de una imagen a otra como su propia condición de viajero lo exige. Puede desprenderse de la tierra en la sutil condición del viento, o constituirse en prenda que recubre. Pero siempre queda la sensación de una fragilidad que en cualquier momento puede llevar a su desprendimiento.

Ya cerca del final de su producción poética Carrera Andrade escribe un poema (en *Vocación terrena*, 1972) que parece ser una suerte de conclusión lapidaria alrededor de su frecuente transitar con el polvo. Dice el poema:

La rebelión
de las palabras
ha dejado polvo
 humo
 nada.

El polvo tiene una débil estructura que se desplaza de abajo hacia arriba, parte de la consistencia de la tierra para perderse en la fragilidad del aire, así se entiende la espiral del significado que el poeta ha diseñado. Primero las palabras son «polvo», vestigio todavía presente de la materia, después «humo», es decir, materia que en su transitar efímero desaparece en el aire, y finalmente «nada», presencia en la ausencia total de lo que fue, ahí donde hubo palabras hay ahora nada, es decir, su ausencia.

LA HUELLA DE LA CENIZA

De la ceniza se puede decir acudiendo al diccionario: «Polvo de color gris claro que resulta de la combustión de un cuerpo».⁷ Nuevamente nos encontramos con un polvo disfrazado de ceniza. Carrera Andrade tiene más de diez poemas en los que la ceniza resulta una imagen articuladora. En «Tres estro-

7. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, España, 2001.

fas al polvo» se hace evidente esta conexión. El poema empieza precisamente estableciendo ese parentesco:

Tu roce de ceniza va gastando las formas...
 Envuelves todo objeto en una muerte anónima
 que es tan sólo un regreso a su origen de tierra.

... aliado innumerable de la muerte

El polvo se manifiesta como el maquillaje de la muerte. Su paso deja su presencia en los objetos. El polvo podría verse como una prolongación cosificada de la muerte que, a través de la fina capa de polvo o ceniza, deja constancia de su presencia. Sin embargo, la muerte es también la posibilidad de la vida, del regreso al «origen», que requiere del polvo para mantener su relación fundamental con la tierra.

La ceniza puede aparecer como registro anticipado de la muerte que a través del tiempo anuncia siempre su estar, que no su llegada, pues nunca ha partido, es presencia invisible que utiliza a la ceniza para mostrarse:

Sobre mi frente el tiempo avienta las cenizas

Cenizas del propio cadáver que antes Carrera Andrade ha señalado y que parecerían evidenciar nuevamente la huella del tránsito fugaz:

... y me queda en las manos su forma de ceniza.

Para el poeta la vida entraña una etapa anterior, que resulta el rastro de una vida anterior también terminada, de la cual renace:

Todo es ceniza
 antes de ser lucero.

De las cenizas puede entonces surgir nuevamente la vida, punto de partida de su constatación. Después del fuego, que supone un momento anterior de calcinamiento, está otra vez el reinicio:

...
 sembrar en las cenizas
 ...

Más adelante, el poeta reafirma esta condición:

Asmsterdan, Rotterdam
de las cenizas
sacasteis vuestro fuego
vida nueva

Del fuego, la muerte, la combustión, las cenizas y otra vez la muerte. De las cenizas del fuego, la vida. La dualidad vida-muerte atribuida anteriormente al polvo, parece también concernirle a la ceniza (no en vano la ceniza es polvo también).

La ceniza también es la comprobación del fuego que se extingue con el paso del tiempo:

...
mas ciudades, países, animales y flores
ardieron consumidos en cenizas
por la llama del tiempo

La llama es vida y tiempo, y en esa condición paradójica consume mientras vive, de ella queda solamente una estela frágil de ceniza. Esta constatación lleva a Carrera Andrade en «Prisión humana» a preguntarse:

¿Ceniza mortal este polvo
que se adhiere aún a mis pies?

El propio poeta parece contestar la pregunta años más tarde en su *Libro del destierro*:

No hay una gota de agua ni una brizna de hierba.
Hay solo ceniza de los siglos
el polvo de la muerte

Tiempo que se ha quemado en su propio paso, tiempo del que solo quedan marcas endebles. Finalmente, el poeta ha utilizado una construcción poética en que ha juntado el polvo a la muerte. El polvo es presencia de la muerte, estela siniestra que a su paso deja sus huellas, como registro de su propia agonía:

En el polvo se marcan las huellas de la muerte

El polvo o la ceniza, como su desdoblamiento poético, se constituye así en la única capa, sobre la superficie de la vida, en que la muerte puede corporizarse mediante la presencia del registro visual.

Polvo que cubre el mundo con su delgado rastro. Ceniza que se adhiere al tiempo como su propia huella. Dos motivos poéticos que sugieren encontrar en la voz de Carrera Andrade, la presencia mística de la agonía, del transitar humano y de una muerte que se desplaza por el mundo con su fina capa de memoria. ■

BIBLIOGRAFÍA

Calabresse, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1987.

Carrera Andrade, Jorge. *Poesías escogidas*, Suma, Colección Unicornio, 1945.

— *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

Diccionario de la Real Academia Española, vigésima segunda edición, España, 2001.

Salinas, Pedro. «Registro de Carrera Andrade», en *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), 17 (1979).

JORGE CARRERA ANDRADE: REGRESO DE LAS VISITAS AL PLANETA

Martha Rodríguez

En la fecha todos coinciden, no así en talante —aventuro— o en las circunstancias. Me resisto a considerar que Jorge Carrera Andrade murió, según criterio de algunos, en pobreza y abandono casi absolutos. Decido, elijo ubicar su muerte en el instante y en el ánimo precisos en que él termina, y firma con su puño y letra —los más autorizados para signar y consignarlo— su autobiografía. Concluye el poeta con el siguiente párrafo:

Finalmente se cumplía mi deseo de arraigarme en el suelo de mi país. Era como un viaje retrospectivo, hacia el pasado. Volvía a encontrar la tierra de mi infancia y juventud. Las cosas me entregaban su significado profundo. Volcán amigo, aire amigo, árbol y golondrina amigos. El círculo familiar de mis relaciones con la naturaleza me producía alborozo, pese a mi conciencia de la fugacidad del tiempo. Contaba yo mis días con ademán sereno, rebosando de plenitud interior, sin dejar de condolerme por la suerte de mis hermanos, los indios del Ecuador que bien podían repetir con los antiguos aztecas aquello de: 'Solo venimos a dormir, solo venimos a soñar, no es verdad que venimos a vivir en la tierra'. En el fondo de mi ser, por el contrario, me decía: Yo he venido a conocer, he venido a descubrir, y no solo a soñar sobre este suelo de mis padres.¹

Si su muerte cronológica se consumó ocho años después de publicadas estas líneas finales, es solo porque fue ese el tiempo que le tomó el camino de regreso, el «arraigarse definitivamente en el suelo de su país».

Este lapso no es un abismo que marca una brecha en su proceso espiritual: es el que requería su individual transición, el tiempo necesario para preparar-

1. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí. Autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989. Las citas tomadas de este libro se referirán a esta edición.

se y ejecutar su gran retorno, el definitivo, *al suelo de sus padres*. Empacaba desde entonces: los recuerdos (pesarán más al viajero cuantos más años y amigos se hubiere acumulado), los homenajes que recibía, las diversas publicaciones de su obra que continuaban sucediéndose. Y ya en Quito realiza, en 1976, el acto de entrega de *Obra poética completa*, preparada por él mismo: su autobiografía y el legado de su obra poética —edición aprobada por él—, los dos extremos entre los cuales se tensa el proceso de retorno, y que dan claros indicios de cómo deseaba el poeta fueran leídos su quehacer y su muerte. Claro que hubo momentos difíciles en este camino (¿quién no los padece, cuando de regresos se trata?). Pero supongo, deseo, decido que en él continuaron intactos el ánimo feliz de abrazarse finalmente a su tierra, y la serenidad de quien ha visto mucho y ha comprendido otro tanto: serenidad y ánimo que lo movieron a concluir *El volcán...* en el tono en que lo hizo, sin que constituyera su muerte un hecho discrepante con aquellas premisas, no independiente ni alejado de ellas.

Y no por capricho o veleidades de resistencia sostengo que él murió en aquel estado de ánimo. Es menos importante mi convencimiento de que cada uno elige el momento en que dejará de existir y la forma en que lo asumirá, cuanto el hecho de que JCA lo dejara sentado, con su propia firma, al dar por concluida allí su autobiografía, y lo reafirmara —no importa que fuera desde mucho antes— en estilo claro, a través de diversos poemas.

Para empezar, él mismo advierte: «Yo sé que cuando muera / dirán de mí: ardió como una brasa / fue ala, raíz, trigo, / mas no encontró el camino de lo eterno. / *No se habrán dado cuenta*».²

Y nos introduce de igual forma —de su puño y letra— en la idea de que no murió en un instante aislado de 1978: «Le vestí a mi cadáver de estaciones / y sobre la guitarra del pasado / recliné su cabeza vendada de ciudades / lucientes como bálsamos. / Puse a su lado nombres de otras épocas; / los rostros ya de sombra enmascarados / *y le dejé vivir su larga muerte* / en un clima de lluvia, de maíz y caballos».³

Ocurre su muerte en días de regreso, no de reclusión por vejez⁴ o de con-

2. Jorge Carrera Andrade, *El alba llama a la puerta*, 1966. Del poema «Sombra en el muro». El subrayado es mío.

3. Jorge Carrera Andrade, del poema «El visitante de niebla». El subrayado es mío.

4. La publicación, difusión y reconocimientos a su obra no habían menguado en absoluto hacia la década del 70. En el año que la inicia, 1970, además de la publicación de *El volcán...*, se realizaron las ediciones bilingües, francés-español de *El libro del destierro*, en Dakar, e italiano-español de *Hombre planetario*, en Milán. En 1972 se publica en Madrid *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, de J. Enrique Ojeda; el mismo año, en Caracas, aparece *Vocación terrena*, en la colección «Árbol de fuego». En 1973, en la Imprenta de la Universidad del Estado de Nueva York, se publica la antología bilingüe español-inglés *Selected Poems*, con estudio introductorio de H. R. Hays. En

finamiento por la pobreza (sin negarla, pero recalcando que tiene solo el impacto que cada persona le permite en su vida). Acaso estaba más dolido, aventuro, por la solicitud de divorcio de su esposa, capaz como había sido el poeta de rubricar —contra el cansancio de los años y las adversidades— las promesas de eros: «Amor, no te esperaba tan tarde (...) La soledad vistióme como un rey pordiosero / habitante de cuevas y arrasadas torres (...) Andaba yo extraviado, extranjero en la tierra, / nutrido de mandrágoras, con mi fardo de siglos. / Amor, hoy iluminas mis tinieblas / tu desnudez, ventana al infinito».⁵

Tampoco es cierto que muriera solo: «Si entro por esta puerta veré un rostro / ya desaparecido, en un clima de pájaros. / Avanzará a mi encuentro / hablándome con sílabas de niebla, / en un país de tierra transparente / donde medita sin moverse el tiempo / y ocupan su lugar los seres y las cosas / en un orden eterno».⁶ Es una visión casi optimista, una serena presencia de ánimo ante la muerte —un esfuerzo, desde siempre tal vez, por embellecerla—, ante el encuentro con sus muertos, con los más queridos: «En esa puerta, madre, tu estatura / medías, hombro a hombro, con la tarde / y tus manos enviaban golondrinas / a tus hijos ausentes».⁷ «Aquí descendes, padre, cada tarde / del caballo luciente como el agua / con espuma de marcha y de fatiga / (...) Levantaste tu casa en el desierto, / correr hiciste el agua, ordenaste la huerta, / padre del palomar y de la cuadra, / del pozo doctoral y del umbroso patio / (...) Mas, la muerte, de pronto / llegó al patio espantando las palomas / con su caballo gris y su manto de polvo. / Azucenas y sábanas, entre luces atónitas, / de nieve funeral / el dormitorio helaron de la casa. / Y un rostro se imprimió para siempre en la noche / como una hermosa máscara. / Es el pozo, privado de sus astros, / noche en profundidad, cielo vacío. / Y el palomar y huerta ya arrasados / se llaman noche, olvido».⁸

No murió, pues, pobre ni solo, menos aún derrotado: lo hizo cuando hubo concluido «la vuelta al mundo de un poeta».⁹ Cuando terminó de revisar, aprobar —cerrándolo él mismo— su legado poético. Cuando al fin decidió recostarse junto a los suyos en esta geografía amada, la que él eligió para nacer y para descansar, de la que había partido en tantas ocasiones —ávido de acercamientos y de saberes—, y a la que, gozoso, regresó en otras tantas: «Me parecía obra de magia la sustitución de la lluvia de París —que había soportado

1976 JCA publica en Quito su *Obra poética completa*, y, en 1977, en Quito nuevamente, la segunda edición de *La tierra siempre verde*.

5. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, 1957. Del poema «La visita del amor».

6. Jorge Carrera Andrade, del poema «Familia de la noche».

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*

9. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*, p. 295. La frase es de la Duquesa de la Rochefoucault, en un homenaje realizado al poeta en París, en febrero de 1965.

hacia algunas horas— por el sol del Ecuador que pintaba de amarillo resplandeciente el gran ventanal de mi habitación». ¹⁰ «Buenos Aires: adiós (...) Otra vez Santiago y otra vez Lima. Después de un sueño reparador en esta última ciudad, nuevamente el cielo ecuatorial, el azul imperioso, coronado de sol sobre las alturas de Quito». ¹¹ «El sol puntual, deseado e invocado por nosotros en otras latitudes, nos visitaba con amistosa asiduidad. Encendía de pronto el jardín o palidecía ante la presencia de una nube y regresaba otra vez con su manto dorado a cubrir una parte de la fachada y del suelo. Pero, nuestro sol preferido era el sol total que invadía el espacio con su inundación de luz, con su incendio sin llama, que hacía fulgurar el cielo como una inmensa cúpula metálica y hacía arder cada cosa dentro de una aureola de felicidad íntima y comunicativa». ¹² ■

10. Jorge Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 310.

11. *Ibid.*, p. 323.

12. *Ibid.*, p. 329.

DARÍO Y CARRERA ANDRADE: EL DULCE ENGAÑO DE LA TOTALIDAD

Esteban Ponce

La polvareda levantada por las caídas de tantos monumentos en el recién terminado siglo no acaba de asentarse, y en la misteriosa vaguedad en que todo ha quedado; ahí, de fondo, en algún sitio...; lo de siempre, una incertidumbre cansada ya de tanto madurarse y con ella, el tiempo, las cosas, sus nombres, los sujetos, las palabras, el devenir, en actitud contrita ofrecen una vez más su gravidez-vacío.

También ahí, la poesía. Ella también, a pesar de sus máscaras de infinito, muestra su ser en el tiempo. Obstinada en defenderse de la siempre amenazante sed de definición, se transforma, rehuye, se hace deseo, simula certezas y recuerda olvidos y nostalgias. *El acontecer del poema es un Medio, Intermedio, Meridiano, Intersticio. Pasadizo.*¹ Ese *intersticio*, esa fisura que Jorge Carrera Andrade persigue, es también la fisura imposible por la que espía, insaciable de absoluto la porfiada insistencia con que Darío procura una visión del Todo: *Mi Darío preferido es el de... los poemas estremecidos por el deslumbramiento de la verdad sin velos,*² dirá Carrera Andrade.

Ese objeto del deseo poético que es la Totalidad, la mirada con la que lo acosan, el espacio desde el que lo miran, todo, se instaura sobre una frontera frágil que se dispersa en el instante mismo de la revelación, la experiencia poética de la totalidad es también experiencia de lo efímero:

1. Iván Carvajal, «País secreto», *País Secreto. Revista de ensayo y poesía*, 1, Quito, junio 2001, pp. 2-9.
2. Jorge Carrera Andrade, «Interpretación de Rubén Darío», *Cuadernos Darianos*, Managua, 1964, p. 14.

Despliegas el mantel de un festín de infinito
 en donde el horizonte, en su plato de nubes,
 sirve el manjar del sueño y del olvido.

...

Ruedan sobre la orilla tus vanas esculturas
 que pronto se deshacen
 en un mármol soluble, en ingravidas plumas.
 «Aquí yace la espuma»³

Sobre esa *¡Frontera del abismo, guardada por palomas!* que se disuelve en un movimiento que a un tiempo es arrepentimiento y anhelo de transgresión revocación de su llegada, ahí es donde Carrera se encuentra con Darío. Sobre el diletante movimiento marino, parejo recordatorio del instante y lo infinito, Darío satisface la sed del Todo del poeta ecuatoriano. En «Revelación» satura de luz el resquicio por donde la mirada anhelante procura la experiencia de infinito. Y el mar sigue golpeando por los siglos las puertas del misterio que se despliega y se renueva. La espuma marina, como último signo del espacio-límite en el verso de Carrera, bien puede ser la misma que fracciones de siglos antes contó a Darío algún secreto en torno al absoluto:

En el acantilado de una roca
 que se alza sobre el mar, yo lancé un grito
 que de viento y de sal llenó mi boca:

A la visión azul de lo infinito,
 al poniente magnífico y sangriento,
 al rojo sol todo milagro y mito.

Y sentí que sorbía en mar y viento
 como una comunión de comuniones
 que en mí hería sentido y pensamiento

Vidas de palpitantes corazones
 (...)

«Revelación»⁴

Los dos versos finales responden al grito, cargados de resonancias iniciáticas: *Yo estoy contigo / y estoy en ti y por ti: yo soy el Todo*. La armonía cósmica despliega sobre el verso, la carga acumulada de la Verdad simple. El poema se

3. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 327-8.
4. Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 316-7.

termina y un abismo de silencio recuerda que el sendero de la palabra es el del límite. El Todo revelado se queda, ya para siempre, suspendido en el verso que se abre al abismo. Suspendido en la frontera misma en que su revelación se hace nada. La alternancia del ser, una incapacidad de inmutabilidad queda al descubierto. El Todo existe solo en esas fisuras que muestran su disparidad; la fisura desde la que el poeta mira rabioso de deseo, es ella misma una manifestación de la inconstancia del Ser. ¿O son los límites de la palabra los que construyen tal ilusión?

Si el gesto poético es una provocación al vacío y éste comparte la fugacidad con el Todo; la concurrencia, entendida como sucesión de abandonos y retornos, marca una de las formas de lo poético. La fisura no *está* para siempre, sino que regresa. La poesía es acto reiterativo que convoca al Todo jugando con sus fracciones. En «Pájaros de las islas...»,⁵ Darío sugiere el retorno como forma de comprender la Verdad, un eterno estar-regresando:

Pájaros de las islas, en vuestra concurrencia
 hay una voluntad,
 hay un arte secreto y una divina ciencia,
 gracia de eternidad.
 (...)
 Almas dulces y herméticas que al eterno problema
 sois en cifra veloz
 lo mismo que la roca, el huracán, la gema,
 el iris y la voz.
 (...)
 Y con las alas puras de mi deseo abiertas
 hacia la inmensidad,
 imito vuestros giros en busca de las puertas
 de la única Verdad.

Intuición irreductible que es juego y oficio sacro a la vez. La materia que nos ha expulsado nos convoca, y *la voz* es la única forma del poeta para restaurar la unidad. Carrera Andrade también responde a esa vocación de la palabra cuando pugna por un «Regreso a la transparencia». La idea de retorno se tiende aquí entre el objeto que devela su modo de ser sin operaciones de ocultamiento y la zona de opacidad en que los significados se han ocultado. La distancia entre los dos puntos es un efecto de ilusión poética. No hay transparencia sin opacidad que la manifieste. Transparencia y opacidad son formas de ubicar la frontera, y el deseo de retorno es anhelo de transgresión. El poeta, otro demiurgo, separa la luz de las tinieblas; separación que dura la exten-

5. *Ídem*, p. 448.

sión del verso, y, sin embargo, a pesar de lo efímero del acto, la cuña del poeta queda clavada en el límite entre los seres y sus palabras:

Vuelvo al aire y al agua elementales
 después de haber amado tierra y fuego
 y el color y la forma de las cosas.
 Vuelvo a la transparencia y al sosiego
 mirando las recónditas señales:
 ¿Qué dicen las estrellas y las rosas,
 cautivas luminosas
 en su prisión de frío
 que custodia el rocío
 con sus huestes de vidrio y de frescura?
 Alta ciencia con letras de agua pura,
 cosmografía de las soledades,
 mapa del cielo, pávida escritura
 donde leen su suerte las edades.⁶

En ambos textos *la ciencia* (*divina* en Darío, *alta* en Carrera Andrade) es elemento propiciatorio del instante de iluminación. El poema como una suerte de práctica teúrgica, procura retirar los velos que cubren al enigma y manifiesta su deseo de un saber que se sacia de intuiciones. Este deseo es más próximo al *Corpus hermeticum*⁷ confiado al Tres Veces Grande Hermes Trimegistos, que en su custodia junta todos los saberes; que, a la tradición racionalista griega, contra la cual reaccionaron los primeros herméticos y los neopitagóricos hacia los cuales Darío manifestó una evidente proximidad:

En las constelaciones Pitágoras leía,
 yo en las constelaciones pitagóricas leo⁸

La armonía del cosmos, como herencia pitagórica es una constante que Darío jamás abandona, ya en sus primeros poemas se hallan varias alusiones:⁹

Tú inspirado y deseoso alzas la frente,
 y con el diapasón de la armonía
 sabio sigues sendero provechoso
 ...

6. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 75.

7. Hermes Trimegistos, *Corpus hermeticum*, Paris, Sociéte d'Édition «Les belles lettres», 1960.

8. Rubén Darío, «En las constelaciones», *op. cit.*, p. 449.

9. Cfr. Ricardo Guillón, «Pitagorismo y modernismo», en Homero Castillo, ed., *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 358-383.

si subes, melodías uniformes
 como el ritmo inmortal de las esferas;
 si bajas, ecos hondos y terribles
 que entre la lobreguez de los abismos
 fingen himnos grandiosos y profundos.
 «A Juan Montalvo»¹⁰

Con la ansiedad por lo infinito que Carrera Andrade absorbe de Darío, se filtra también la armonía del cosmos que en Carrera va a constituir eje central de toda su poesía. En «El viaje infinito» el culto al todo, la correspondencia armónica entre las esferas y la instauración de la palabra como arma única de ataque y defensa frente a la nada se dan encuentro. Los seres, su unidad, sus voces, la respuesta poética, la intimidad en el conocimiento de todos ellos y la renuncia a una vía de abstracciones que desvincule de la vida, acuden al poema de Carrera Andrade para simular el Todo que se anhela y provocar al vacío que amenaza:

Todos los seres viajan
 de distinta manera hacia su Dios:
 La raíz baja a pie por peldaños de agua.
 Las hojas con suspiros aparejan la nube.
 Los pájaros se sirven de sus alas
 para alcanzar la zona de las eternas luces.

El lento mineral con invisibles pasos
 recorre las etapas de un círculo infinito
 que en el polvo comienza y termina en el astro
 y el polvo otra vez vuelve
 recordando al pasar, más bien soñando
 sus vidas sucesivas y sus muertes.

El pez habla a su Dios en la burbuja
 que es un trino en el agua,
 grito de ángel caído, privado de sus plumas.
 El hombre solo tiene la palabra
 para buscar la luz
 o viajar al país sin ecos de la nada.¹¹

El juego aquí puede ser visto en una doble perspectiva, la del texto que traza las rutas de acceso de cada ente a Dios, pero además está la red de imá-

10. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 24.

11. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 323.

genes que deviene trampa. Yo, lector, opto por una de esas rutas abierta con palabras. El poema conserva su ser total, pero al mismo tiempo es racimo de fisuras, por las que curiosos, procuramos la visión intuida por el poeta. Yo soy atrapado por *la raíz que baja a pie por peldaños de agua*; del núcleo concentrado y reiterativo de significados soy expelido a la transgresión que implica el deseo. *El hombre que solo tiene la palabra*, otra vez, cede ante el objeto de su anhelo y, en el intento de asirlo, golpea con el transparente límite, invisible, lo rompe, se hiere y vuelve a fragmentar la totalidad prevista. En la turbación que el límite manifiesto ha generado, la ilusión se diluye, la necesidad del todo se reinstala, el yo-lector sediento de totalidad me retiro herido, pero también la nada ha sido herida. *Fin*, este, en Gilles Deleuze, *último de la literatura, liberar en el delirio esa creación de una salud, [...] es decir, una posibilidad de vida*.¹²

La armonía como sistema de relaciones que permite reconciliar los opuestos, particularmente como mecanismo que aúna lo limitado con lo ilimitado, tiene una presencia permanente en la obra de ambos poetas. La necesidad de aunamiento de opuestos es una forma del horror al vacío. El abismo que se experimenta entre los seres y su trascendencia impele a figurar la armonía. La persecución de esta intuición nos remite una vez más a la literatura como espacio-límite en dos maneras. Tanto en la búsqueda de la armonía como objeto de deseo, como en la aproximación a lo intuitivo como forma del saber, se puede vislumbrar otras tantas formas de lo fronterizo. La armonía como sistema de correspondencias ocultas, que solo se manifiestan en la revelación de semejanzas ¿No es como un secreto pasadizo que reduce lo disímil? Y las ideas pitagóricas de la unidad ¿no son en ambos poetas, un mecanismo para actuar sobre las zonas límites de los seres, sobre sus semejanzas, sobre los espacios de sus intersecciones para generar una forma de unidad o cuando menos un efecto de unidad? Podríamos imaginar una máquina de texturas que reduce las diferencias y ajusta nudos entre lo semejante compartido por seres diferentes. Lo que parece irremisiblemente opuesto es sometido por la fuerza de la imagen al encuentro con lo diferente. El texto poético, entonces, sigue circulando por la frontera, por las fronteras de los seres que quiere unificar y sobre los cuales solo logra tender una ilusión de ceñidos conjuntos de cosas. Las puntadas con que la palabra procura afirmar la unidad son de comportamiento impredecible y hoy fija una idea que ayer dejó escapar; mañana evidenciará una semejanza que ahora nos fue imposible.

La armonía poética nace hija del cosmopolitismo. El mundo en el que los espejos se habían desperdigado convocaba una palabra que reuniera su totalidad para entonces prolífica en diferencias. La palabra confronta entonces al

12. Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción, 1994, p. 18.

universo con voluntad de ser uno en el todo. Esta unidad aterra el vacío y la imposibilidad de contacto, que es finalmente otra forma de lo mismo. Vacío e incomunicación son los monstruos silenciosamente prefigurados en el modernismo, en Darío y cada vez van a ir mostrándose más abiertamente en la poesía de Hispanoamérica desde Darío hasta la poesía de la Segunda Posguerra. Para entonces ya será temática evidente de la poesía y la literatura en general. En Darío, este terror se insinúa en la necesidad de ocupar todos los espacios, de recorrer con la palabra el mundo y en el intento de dejar todos los seres a resguardo del olvido. La incomunicación es entonces solo un mal de los poetas, en la poesía posterior a Darío empezará a ser un mal secular. En Carrera Andrade anida esta angustia tras la aparente confianza del «hombre cuya frente despide claridad», pero no va a ser suficiente su confianza en los nuevos órdenes para contener el mal con que nació el siglo, su poesía va a purificarse justamente en las aguas de la helada desazón. Es el horror a la nada el que empujará sus palabras a los bordes de lo insignificable, para ilusionar la posibilidad de una existencia:

¡El día alzado en armas
gira a mi alrededor: ¡Oh cerco de oro
seguido por la azul caballería
del horizonte en trance de palabra
o de vocal redonda eternamente!

«Las armas de la luz»¹³

Con frecuencia la urgencia por circunscribir en palabras al Todo llevó a este *hijo del modernismo*¹⁴ a multiplicar imágenes llanas, carentes de relieve, pero éstas son como el ejercicio recurrente que en su momento levantan los versos que destellan, los que instauran el *horizonte en trance de palabra*, el *mar que revela enigmas planetarios al oído de la tierra*,¹⁵ la *claraboya que nos iza con su cuerda de luz*¹⁶ o las *islas donde el silencio es la más alta dádiva*.¹⁷ Versos en los que las palabras parecerían contravenir el límite convenido con las cosas para trocar en seres. Versos en que la luz vivifica lo que posaba inerte como en un cuadro de Remedios Varo. Este espacio creado por las palabras que ha herido el vacío y lo ha ocupado, hunde también su cuña en alguna parte de mis fronteras, ¿está ahí contenido por las palabras o está ahí conteniéndolas?

13. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 372.

14. González Porto - Bompiani, *Diccionario de autores*, tomo 1, Barcelona, Montaner y Simón, 1963, p. 483.

15. Carrera A., *op. cit.*, «Familia de la noche», p. 359.

16. *Ídem*, «Las amistades cotidianas», p. 253.

17. *Ídem*, «Islas sin nombre», p. 274.

Si entro por esta puerta veré un rostro
ya desaparecido, en un clima de pájaros.
Avanzará a mi encuentro
hablándome con sílabas de niebla,
en un país de tierra transparente
donde medita sin moverse el tiempo
y ocupan su lugar los seres y las cosas
en un orden eterno.¹⁸ ■

18. *Ídem*, «Enigma del mar», p. 516.

LA CORPOREIDAD DE LO ABSTRACTO EN LA POESÍA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Aleyda Quevedo Rojas

Y el poeta siguió el cauce del universo. Regresó al origen, mantuvo la integridad, conoció lo blanco y fue fiel al negro. Y su poesía se transformó en el mundo.

El mundo que descubrió, desde su alfabeto misterioso y profundo, nuestro mayor poeta, Jorge Carrera Andrade o el poeta de los *Microgramas* como lo reconocen muchos en toda Hispanoamérica.

Carrera Andrade escribe entre 1926 y 1936 su libro *Microgramas*, que aparece publicado en Tokio en 1940, bajo el sello Ediciones Asia-América.

Microgramas tocados por el ser latinoamericano, pues habrá que entender primero el secreto y la filosofía de dónde provienen. Cito uno de los principios del *Libro del recto camino*, *Tao-Te-Ching* de Lao-Tsé:

Regresar es el impulso del Tao. Suavidad es la función del Tao. Todas las cosas del Universo provienen de la existencia, y la existencia de la no-existencia.

En la poesía, como en la existencia y en la no-existencia, la íntima unión de hombre y universo, transitoriedad y vacío del corazón, vacío que tiene por fin un estado de iluminación en el que desaparece la división interior, lo masculino y lo femenino, lo frío y lo caliente, para alcanzar el Tao; son principios que rigen la actitud y la visión para escribir poemas breves.

Cultivar el haikai siempre exigió, en todas las épocas, una conexión perfecta del universo y sus elementos.

En *El libro del recto camino*, un breve tratado de apenas 5 000 caracteres, es posible encontrar una de las primeras condiciones para acercarse a la brevedad en la poesía. En este antiguo libro la estructura idiomática y expresiva es

concisa y vigorosa, nunca, seguramente tanto pensamiento ha sido condensado en un espacio tan pequeño.

«En mis escalas en el Extremo Oriente, he tenido ocasión de observar el efecto, la actitud filosófica de los japoneses —campesinos y hombres del pueblo— ante los fenómenos naturales, y su manera de contemplar en quietud el alma completa, la inestabilidad de las cosas y de la vida humana», reflexionó Carrera Andrade.

La intimidad con la naturaleza, una virtud propia de toda su poesía y la precisión en las imágenes, le permitieron caminar seguro por los senderos del haikai. Dotando a sus poemas de un rigor extremo, tal que pueda expresarse en tres o cuatro versos la corporeidad de lo abstracto.

El propio Jorge Carrera Andrade escribe en el pequeño texto que precede a los *Microgramas*:

no tengo la pretensión de haber inventado el Micrograma, pues ya en el Siglo de Oro, don Francisco de Quevedo y Villegas, en la pausa de dos «Sueños», escribió su «Boda y Acompañamiento del Campo», collar rústico de epigramas castellanos, abuelos directos del micrograma infantil que yo hecho a rodar por el mundo.

El micrograma no es sino el epigrama español, despojado de su matiz subjetivo. O más bien dicho, el epigrama esencialmente gráfico, pictórico, que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto de actitud secreta, llega a constituir una estilización emocional.

Pensamientos que Carrera Andrade echa a rodar en sus composiciones microgramáticas, y por lo tanto nunca intenta escribir un haiku a la manera oriental y está muy claro que la estructura de sus microgramas no estarán compuestos de 17 sílabas distribuidas en tres líneas, de este modo: cinco, siete y cinco, respectivamente. Sin embargo, logra elaborar pequeñísimos poemas que en tan estrecho espacio, parece empeño imposible, encerrar los grandes movimientos del universo, más por una especie de trabajo mágico, el poeta consigue contener al infinito en esa pequeña prisión donde caben todas las sorpresas y emociones sin la pretensión de los haikus.

De esta manera, mientras Matsu Basho dice:

A la fuente vieja
Salta veloz la rana
Y el agua suena.

Jorge Carrera Andrade escribe:

Canuto vivo y rosado,
escribe ceros de vidrio
en la redoma el pescado.

En los dos poemas hay un punto de intersección entre el impacto de lo momentáneo con lo constante y lo eterno.

El modelo de brevedad. Impresiones fugaces. Pequeños milagros cotidianos. Movimientos de la naturaleza. El color del pescado. El brillo del vidrio. Un vehículo muy pequeño que llena el universo del alma, pienso todo esto al leer a Basho y regresar a Carrera Andrade, tan distantes y al mismo tiempo tan cercanos.

No en vano el ecuatoriano mencionaría el micrograma y el haiku en uno de sus ensayos en que sugiere algunas luces sobre su poética:

Me encontraba en pleno amanecer de mi conciencia poética cuando intenté definir las cosas dentro de una forma breve y epigramática, a la que llamé «micrograma» para otorgarle un abolengo grecolatino.

En otra ocasión me referí ya al micrograma como «un trabajo de reducción de lo creado, en pequeñas fórmulas poéticas, exactas, mediante la concentración de elementos característicos del objeto entrevisto o iluminado súbitamente por el reflector de la conciencia», y cité a Bachelard que ha calificado lo minúsculo de «puerta estrecha que se abre sobre un mundo».

El micrograma, imagen o metáfora aislada, constituyó para mí un instrumento de liberación poética. Era mi época de mayor fertilidad de la metáfora, operación mental que yo consideraba como la condensación suprema de la idea, la sensación o el sentimiento lírico, despertados por el objeto. Pese a la semejanza gráfica del micrograma con el haikú, las dos formas difieren en su esencia. Mientras el haikú encierra como elemento indispensable el *kidai*, o sea, la sensación del instante pasajero, fugaz, mínimo, del paisaje, el micrograma es una metáfora definidora de un ser o de una cosa material de la naturaleza.

¿Para qué escribir 500 páginas si se puede lograr en tres líneas decir todo lo que es posible decir?

Lo primero que queda claro es que para acceder a un alfabeto misterioso y exacto hay que hacerlo desde una intensa calma. Pues a pesar de la diferenciación que nuestro poeta establece, sus microgramas revelan la influencia apaciguadora del Budismo. La exactitud matemática y leve del haiku. Y con todo ese material Carrera Andrade construye sus propios poemas filosóficos sobre la contemplación que desarrolla su lado de apasionado viajero; la meditación, que vislumbra su ser ecuatoriano, sobre la cultura del Ecuador, sobre los animales terrestres y marinos que se funden en palabras de fuego, que brotan desde el centro de un pequeño país:

el micrograma, mínima pieza lírica de la que no he inventado sino el nombre, florecerá más vital y sugerente que nunca.

Y no es de extrañar que Gabriela Mistral y José de la Cuadra, leyeron y apreciaron los microgramas de Jorge Carrera Andrade.

En el libro *12 siluetas*, José de la Cuadra escribe y recupera el testimonio de la poeta chilena:

Carrera Andrade cree deber a su madre su decisión por la íntima vocación literaria. «Cuando llegué a la edad del entendimiento me encontré con una magnífica biblioteca de mi madre. Se puede decir que mi vocación literaria la debo a ella, que supo inculcarme un gran amor por la lectura».

Gabriela Mistral, a quien Carrera Andrade conoció en París, lo estudia estableciendo comparaciones originalísimas.

La Mistral dice: «Carrera Andrade ha pasado, ha trasladado, el oficio del corozo con toda su maña sabia a la poesía. La misma bagatela preciosa, la misma concreción del asunto o resina poética, el mismo reducir el volumen de una bestia o un paisaje a miga apretada, está en sus estampas y en las figuritas de corozo. Quien las tenga a mano, confronte con los primores de artesanía del corozo, los poemas que se llaman: ‘Colibrí’, ‘Habitante de la meseta’, ‘Ostión’, ‘Nuez’, ‘Lo que es el caracol’, y ‘Pescado’».

En Hispanoamérica el precursor del haiku es el mexicano José Juan Tablada, 1871-1945. Que al igual que Jorge Carrera Andrade tenía la misión de diplomático y viajero incansable. Deslumbrado por la concisión y esencialidad metafórica del haikai, asimiló con rapidez el sentido dinámico de esta brevísima estrofa y la incorporó a su experiencia poética con dibujos y pinturas. Luego de su estadía como diplomático en Oriente, trae consigo la nueva forma de poemas sintéticos e ideológicos.

En José Juan Tablada los haikus conservan el sentido de síntesis y eternidad. En Jorge Carrera Andrade el sentido de sus microgramas se vuelve emoción andina y universal, se funde con lo sonoro y lo simbólico, pero sobre todo con el ingenio.

En el extenso estudio, «El haikai de Flavio Herrera», de Guillermo Putzeys Álvarez, publicado por la Universidad de San Carlos Guatemala, 1967, consta que desde la publicación de la obra de José Juan Tablada

nos encontramos frente al surgimiento de un tipo de lírica muy peculiar. De una manera general, se puede establecer un ciclo haikaísta, a partir de 1919, y observar las características comunes a todo el movimiento, así como su naturaleza expresiva, que puede juzgarse básicamente similar en todos los cultores. Es de justicia llamarla escuela mexicana, porque el núcleo de poetas es —con pocas excepciones, tales como Flavio Herrera en Guatemala y Jorge Carrera Andrade en Ecuador—, de esa nacionalidad.

Putzeys Álvarez agrega que, en Sudamérica, Jorge Carrera Andrade se acoge a la innovación de la forma japonista, y ofrece su poemario *Microgramas*, que no es sino un conjunto de haikus correspondientes a la lírica mexicana, con notas originales y logros afortunados de personal carácter. Entre tales poemas se encuentran los siguientes, claros ejemplos de la nota sensorial, el tema marino, y la lírica delicada: «Guacamayo», «Ostión» y «Caracol».

Y a pesar de que en su libro *Viaje por países y libros*, Carrera Andrade recupera para nosotros la geografía del Japón, su naturaleza y simbología. En la crónica titulada «La canción de los cerezos», nos encontramos con un Carrera Andrade que hace del viaje el placer de lo que verdaderamente importa, pasear contemplándolo todo; en él no interesa tanto el destino.

A lo largo de los senderos, sobre los bancos de los parques, en todas las rutas que van al interior del Japón, en la secreta intimidad de las islas, los cerezos alinean sus ejércitos blancos, sus muchedumbres florales que el más ligero soplo de viento despoja de su carga liviana y la dispersa en copos de nieve fragante o en remolinos de extrañas alas de mariposa, que caen en círculos concéntricos, prisioneras melancólicas de la gravedad.

Más bella y expresiva aún es la crónica titulada «La honorable agua», aquí un fragmento:

En el Japón el agua es un elemento sagrado. Se puede afirmar que el agua es la verdadera patria del japonés. Tal vez esto se deba a que el país del Sol Naciente está rodeado por tres mares y el Océano Pacífico. De todas maneras, la vida en ese imperio insular es más acuática que terrestre. ¡Agua que lame las ciudades y los campos, agua de los ríos torrenciales y de los lagos sembrados de islotes flotantes, agua verdosa de los arrozales inundados, agua celeste de las pinturas de Hokusai y de Harunobu, agua que hace guiños de luz junto a las casas de bambú y de papel, agua omnipresente!

De esta manera, para este singular ecuatoriano, el paseo era un viaje sin prisa, un viaje de placer, en el cual se trataba de ver las cosas más dignas de curiosidad y gastar el tiempo de la manera más provechosa. Desde su visión de viajero apasionado, lector y sobre todo, desde su universo y actitud de poeta, Carrera Andrade transformó el espíritu del haikai, le entregó una forma más cósmica y planetaria.

Los pequeños seres, en su insignificancia aparente, cobraron un orden y un sentido. Cada ser, cada animal, cada objeto, feo y bello, tienen un orden espiritual en el planeta que nos dejó Jorge Carrera Andrade, para orgullo de las letras hispanoamericanas. Aquí algunos de sus microgramas, una bellísima y exacta parte de toda su inmensa literatura.

Alfabeto

Los pájaros son
las letras de mano de Dios.

Lo que es el caracol

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

Colibrí

El colibrí
aguja tornasol,

respuntes de luz rosa
da en el tallo temblón

con la hebra de azúcar
que saca de la flor.

Ostión

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito
de algún buque naufrago.

Guacamayo

El trópico le remienda
con candelas y oros su manto
hecho de todas las banderas.

Tortuga

La tortuga en su estuche amarillo
es el reloj de la tierra
parado desde hace siglos.

Abollado ya se guarda
con piedrecillas del tiempo
en la funda azul del agua.

Nuez

Nuez: sabiduría comprimida,
 diminuta tortuga vegetal,
 cerebro de duende
 paralizado por la eternidad.

Mecanografía

Sapo trasnochador: tu diminuta
 máquina de escribir
 teclea en la hoja en blanco de la luna.

La araña

Araña del sueño:
 charretera
 caída del hombro del tiempo.

Zoo

Flamenco:
 garabato de tiza en el charco.
 Movable flor de espuma
 sobre un desnudo tallo.

La lombriz

Sin cesar traza en la tierra
 el rasgo largo, inconcluso,
 de una enigmática letra.

Grano de maíz

Todas las madrugadas
 en el buche del gallo
 se vuelve cada grano de maíz
 una mazorca de cantos.

Pescado

Canuto vivo y rosado,
 escribe ceros de vidrio
 en la redoma el pescado. ■

LECTURA DE «LUGAR DE ORIGEN»

Jorge Dávila Vázquez

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
talega de brocado, con su envoltura impide
que gotee el dulzor de su nieve redonda,

y donde el aguacate de verde piel pulida
en su clausura oval, en secreto elabora
su substancia de flores, de venas y de climas.

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,

animalitos tiernos de alimento y pereza,
insectillos de carne vegetal y de música
o de luz mineral o pétalos que vuelan,

capulí —la cereza del indio interandino—
codorniz, armadillo cazador, dura penca
al fuego condenada o a ser red o vestido,

eucalipto de ramas como sartas de peces
—soldado de salud con su armadura de hojas,
que despliega en el aire su batallar celeste—

son los mansos aliados del hombre de la tierra
de donde vengo, libre, con mi lección de vientos
y mi carga de pájaros de universales lenguas.¹

(Jorge Carrera Andrade, «Lugar de origen»).

1. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000, p. 335.

Este debe ser uno de los primeros poemas que leí de Carrera Andrade, con su «Juan sin Cielo», tan bello, pero que se volvió lugar común gracias al uso que le dio Alejandro Carrión.

Me ha parecido siempre una joya de nuestra poesía. ¿Por qué? Pues por su magia de cuento, de historia fantástica. El poeta se transforma en un ser privilegiado, que irrumpe en el poema con ese tono familiar y que tiene al mismo tiempo un no sé qué de aventura, de secreto: «Yo vengo de la tierra». ¡Y qué tierra pinta para nosotros sus boquiabiertos lectores! Podríamos decir que es del paraíso de donde llega, cargado con su fardo de maravillas. Esa chirimoya, pariente de las frutas casi míticas que describía don Andrés Bello en su «Agricultura de la zona tórrida»; ese aguacate, con su carne amasada de sustancias cósmicas; esos pájaros parlantes, que parecen provenir de las *Mil y una noches*; esas plantas mágicas, que tan pronto pueden ser venenos como afrodisíacos; esos delicados animalillos comestibles, que a unos estremecen y a otros deleitan; ese capulí, que a Roberto Bugliani le parecía el fruto del árbol más poético del Ecuador; esas pequeñas bestias y plantas, que Carrera amaba como fragmentos preciosos de un universo en que él que se erguía, como lo dijo su par, cual un «Titán contemplativo»; ese eucalipto de ramas como sartas de peces, que tiempo después regresaría a la lírica ecuatoriana, como un ángel apoyado en el muro de una canción daviliana; ese mítico odre de vientos y aves, como el de un Odiseo de nuestra América, cuya identidad está tan hondamente subrayada en el texto. Todo lo escrito, lo consignó Escudero, es así de efímero, y así de inmortal, él lo escribió en la espuma, y le «duró su transparencia leve lo que la alondra, el cántico y la pluma, a que el olvido al aire se lo lleve». En Carrera Andrade, vientos y aves son su lección y su carga, sí, por lo volanderos, lo transparentes, lo leves, pero también porque se quedan en la memoria de las gentes para siempre, con su sonido armonioso de trino o de brisa, con su escritura de alas que pasan o de dioses que llegan en medio de nuestra noche más oscura, como una leve luz que enciende la poesía en el corazón, pero que es, sin exagerar, luz de eternidad. ■

VIAJE, PALABRA Y CREACIÓN POÉTICA. JORGE CARRERA ANDRADE: LA PASIÓN POR EL DEMONIO

Ramiro Reinaldo Huanca Soto

Hay en el corazón de todo escritor un demonio que le empuja a golpear mortalmente cualquier forma literaria, a tomar conciencia de su dignidad de escritor en la medida en que rompe con el lenguaje y la literatura.

Maurice Blanchot

1. Con la frente recortada en golfo, los ojos de ceja alargada y algo oblicua, la nariz ancha de aspirar el mundo, los labios gruesos, Jorge Carrera Andrade se desplaza por el mundo señalando con su bastón meridianos y paralelos, fronteras y latitudes. Pone un pie en la línea ecuatorial y otro en cualquier puerto de Europa, y se dice: «Soy un hombre del Ecuador, que ha tratado de conocer el mundo para desenvolver en él su vida como un viaje» (1967: 69). Hay un soplo de pertenencia al lugar de origen, y una afirmación de la voluntad de conocimiento si se abandona el lugar primigenio. Esta proyección al desplazamiento revela más su espíritu nómada antes que su cargo de estatal viajero. En consecuencia, este acto de conocer el mundo para hacer de su vida un viaje, invisibiliza al hombre representante público, y revela al otro hombre, al ser que es primordialmente movimiento.

Las palabras del poeta invitan a una pregunta esencial sobre su vida y obra, sobre su itinerario espiritual y la exigencia mística que se autoimpone cuando declara hacer de su vida un viaje. Como el resplandor de un sol en medio de nubarrones, aparece la confesión de su verdadera vida, la intimidad no develada en la totalidad de sus libros. Desde este punto de partida, el viaje, en este trabajo se agrupan ciertos momentos significativos de la obra crítica de Jorge Carrera Andrade para llegar a las secretas contenciones de sus designios

poéticos. No se pretende dar cuenta de una sucesión cronológica, o rastreo evolutivo de sus ideas en etapas específicas, sino configurar, con Lezama Lima, la «integración del ser en el ser, identidad de una sustancia sobre sí misma», pues con él es posible creer que «los agrupamientos del tiempo en un escritor corresponden a los momentos en que éstos alcanzaron un signo» (1981: 288). En la obra de Carrera, por tanto, si se trata de erigir una pregunta sobre los momentos en que alcanzan un signo, diremos como respuesta que su signo poético tiene su mayor intensidad en el viaje, la concepción poética de la palabra y su pasión por el demonio, como actos realizativos del ser.

2. La decisión de Carrera Andrade —hacer de su vida un viaje— revela la experiencia espiritual de su ser, y la condición verbal de su creación. Si el viaje mismo no es la experiencia, sino hacer de su vida un viaje, ello remite a una exigencia original de su existencia: «el vasto destierro humano». Este desapego terrenal precede a la nostalgia de su viaje, pues por el vasto destierro humano «las cosas nacen y perecen incesantemente. Nada le pertenece al hombre en definitiva» (1967: 49). Nostalgia por la fugacidad y muerte de las cosas; las cosas que en su nacimiento ya llevan el germen de destrucción mortal, su imposibilidad vital, pero sobre todo la ilusión marchita de la propiedad y posesión del hombre sobre las cosas. Se podría decir, en suma, que nostalgia y transitoriedad constituyen la fuerza de impulsión del viaje.

El viaje es un devenir. Una forma de recuperar la unidad de la vida en permanente hiato, de lucha permanente por la pertenencia si en la partida definitiva el hombre «nada puede él llevar en su último viaje... nos vamos como vinimos, con las manos vacías» (1967: 49). Esta contraposición entre la vida y la muerte y la inevitabilidad de que nada nos pertenece es una nostalgia existencial. Hay una pregunta subterránea, que late permanentemente sobre la piel de los textos del ecuatoriano: ¿cómo poseer las cosas definitivamente, hacer de ellas nuestra morada, sentir la presencia encarnada y no el fatalismo de su transitoriedad?

Carrera Andrade nombra la sucesión de viajes como dialéctica del desarraigo humano, como una forma de inventar su contradicción, su contingencia inevitable, la imantación vital de lo posible frente a la gravitación de la muerte: «Sólo el recomenzar es eterno. La vida es una sucesión infinita de muertes, de pequeñas trayectorias que se repiten, de signos enigmáticos que nadie comprende» (1967: 54). Esta dialéctica implica la lucha por la permanencia y el arraigo sostenido en el inicio de cada viaje. Así, las cosas invierten su fugacidad y solo queda la certeza del movimiento, del viaje, como instancia de sobrevivencia ante la infinitud de muertes que, paradójicamente, hacen a la vida. Cada viaje es un deseo de arraigo, intento de eternidad como quien estira la mano para agarrar las cosas en actos de conquistas sucesivas, por detener el

triumfo definitivo de la muerte, el último viaje. Si solo recomenzar es eterno y la vida una infinita sucesión de muertes, su lucha por reconquistar el desarraigo lo convierte en un peregrino que organiza su tiempo para aceptar la coreografía circular del devenir sucesivo. Así, la muerte como sucesión permanente, participa de una evolución de estados del ser y sentir de Carrera Andrade, como formas de acercarse a las cosas, procurando romper las fronteras, las muertes, en la lucha por la eternidad, a diferencia de una filosofía de la negación del ser. Esto lleva a comprender, con María Zambrano, que «sólo da vida lo que abre al morir» (1984: 204), porque la muerte al no ser negación sino sucesión, es decir consecutividad que explica la vida misma, no se plantea como negatividad, sino afirmación constante de la revelación eterna de las cosas y la vida.

En este acto de conquista sucesiva hay una evocación de la soledad, como condición del desarraigo, una especie de «soledad pánica», como diría Alejandra Pizarnik, y que en palabras de Carrera Andrade:

las cosas son cifras incomprensibles que se desvanecen... El polvo, cadáver del tiempo. La zona minada del misterio sexual... la soledad es ciertamente la desembocadura final de nuestro planeta. Es igualmente la materia prima de que están hechas todas las cosas. Es madre de los elementos y de las formas efímeras... (1967: 48)

La referencia a la verdad in-atrapable, y el destino de la decadencia de las cosas muestran la imposibilidad del conocimiento de los objetos. De acá el destino final de las cosas desde su origen naciente: la soledad, un universo de orfandad y abandono. Al decir «las cosas son», y que la soledad «es» la «desembocadura final» Carrera Andrade evidencia la vida como un trazo del desierto, pero, sobre todo, una sentencia para el devenir de la existencia.

Ante esta soledad pánica, la obra de Carrera es un intento de totalidad, un abrazo cósmico por la analogía, la relación entre las cosas y búsqueda de lenguajes cósmicos que trasciendan la propia condición de su obra, la «identidad destierro-desierto» (1987: 98). Esta identidad tiene la impulsión de trascender la propia existencia resistiendo y habitando «un refugio en las cosas ya descubiertas, un asilo, un antídoto para la soledad» (1967: 54). Es la posibilidad de una presencia total, enraizada y relacionada con lo trascendente; búsqueda de unidad de aquel destierro, voluntad de soldar el yo y las cosas escindidas para cumplir la sentencia de su existencia: «Mi mundo era analógico y ontológico, ya que las similitudes me ofrecían la posibilidad de penetrar en el secreto del ser» (1987: 101).

La relación que establece Carrera Andrade entre el mundo de las cosas y su personalidad están signadas por una alusión permanente a «su» mundo in-

terior. Solo así sería posible «penetrar en el secreto del ser» y des-ocultar aquello que late y es presencia cotidiana en el mundo objetivo. Des-ocultar y penetrar en el secreto lleva a Carrera Andrade a la visión analógica de las cosas como búsqueda de afirmación interior para arribar a la plenitud cósmica. No se establece un conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo, sino una condición que lejos de confrontarse, establece relaciones de totalidad como actos realizativos de la existencia. De acá que su posición subjetiva delimite el ser en una voluntad de entendimiento por la revelación de las cosas del mundo, a partir de la conciencia. Así, convertir la escisión que causa el desarraigo y la soledad universal, en medida de reconciliación y unidad, tiene que ver con la palabra recobrada en la mirada, palabra que siente al mundo con la contemplación apasionada. La contemplación y la analogía, como una forma de ordenar lo escindido en comunidad de seres y cosas, inscribe el misterio de la vida y la esencia metafísica del universo.

3. La contemplación se bifurca en la experiencia y existencia de Carrera Andrade. Es el contorno de las dos caras de una misma moneda; entre el acto del habla y la experiencia está la fuerza de una mirada que disuelve las fronteras, subvierte las fijaciones, y se revela ante la quietud de la universalidad escindida. Su vida definitivamente ha sido así, un permanente nomadismo que al final le llevará a mirar el horizonte recorrido y afirmar: «al recorrer la tierra he recorrido al mismo tiempo mi vida y, en estas alturas de mi existencia, puedo afirmar que he ‘hecho un buen viaje’» (1967: 69).

El «buen viaje» de Carrera Andrade invita a integrarnos a su recorrido, a esa doble residencia móvil entre la tierra y su vida. La simultaneidad de su vivencia, entre el mundo y él, delatan las fronteras de lo que sentía como experiencia interior y experiencia del mundo, porque expresa la respuesta que su ser espera cuando ha decidido *ser*, como la serpiente al son de una flauta, pregunta erigida sobre la vida. Y porque expresa la decisión de no sentirse satisfecho en el mundo; su horizonte y movimiento están hechos de la exigencia de trascenderse, «detener la muerte de las cosas y redimir al hombre de su soledad» (1967: 257). Esto demuestra el incesante movimiento y el rechazo al reposo convencional, la afirmación de la dialéctica vertiginosa del desplazamiento, y el viaje como experiencia fulgurante que ilumina aquellos instantes convencionales de la curiosidad.

Es necesario que el movimiento interior, el viaje, se oponga al sentido de la curiosidad, y cada experiencia viajante constituya un lenguaje de asombro, no el instinto práctico y racional del conocer objetivamente, sino la experiencia viajante como experiencia siempre renovada, como agua nueva del mismo río viajante. Así, su experiencia adquiere un valor existencial, porque abandona lo conocido y se asoma a lo que desconoce para devenir en soplo vital de

perfeccionamiento humano: «...cada viaje me reportaba una renovación espiritual. Viajar es renovarse o sea, viajar es vivir... He recorrido nuevos países de diferentes latitudes y he vuelto a otros ya conocidos en un peregrinaje de contemplador apasionado antes que viajero curioso» (1987: 91).

Hay una intención por definirse, por marcar el terreno de su experiencia y diferenciar su posición ante el movimiento experiencial de una instancia fugaz. En primer lugar, el viaje redefine las entidades de su ser. «Cada viaje» es la floración de un ser distinto, de una envoltura nueva sobre sí mismo, pero también de negación del otro, del ser que le precede. Este movimiento espiritual encarna una certeza: la sucesión de los viajes lo impulsan a la perfección. De acá la exaltación del viaje como forma de plenitud y ascensión del espíritu, que le permite reconocer, en el sentido de Pascal, que vivir no es ser espectadores de la vida, como quien representa un libreto ajeno en el teatro de la vida.

En segundo lugar, esta experiencia de perfección espiritual, tiene que ver con la complejidad de la naturaleza del hombre. La renovación parte de una ascensión sobre el enigma del hombre, es decir sobre la certeza de que el hombre sea un ser definido y proyecto acabado. En Carrera hay una pregunta sobre la naturaleza del hombre, sobre el misterio de su ser, y sobre la manera de llegar a comprender su naturaleza que, para el poeta, es fundamentalmente *renovación*. Su propia obra es un testimonio encarnado de la ascensión permanente de su personalidad. No solo porque se podría leer en una cierta linealidad discursiva, atendiendo a las impulsiones cronológicas de su ser o a las estaciones concretas de su evolución, sino porque en cualquier transcurso de su vida y su obra, como la irrupción de la lluvia en un día de sol, la presencia de su ser es un devenir.

En este devenir y espíritu renovado, su peregrinaje es de un hombre que hace de la contemplación la evidencia de su sangre pasional. De acá que todas las percepciones de su visión alcancen su máxima expresión en aquella frase constitutiva de su obra: «contemplador apasionado». En esta frase se condensa su sensibilidad estética que reivindica al hombre apresurado, aquel que en la premura cotidiana se olvida que las cosas le llaman, y que la naturaleza misma podría ser fuente de lo que busca día a día, es decir la vida. Carrera Andrade nos enseña que la experiencia de vida comienza por una operación de los ojos; operación que se entrega al mundo y hace de sus pupilas la instancia de mutación y penetración a la develación de otro estado de vida, que no sean las apariencias fugaces del *viajero curioso*. Esto implica un acto de visión constitutiva de la realidad, de representación de las profundidades, no de las apariencias, sino de la «unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos», como diría Jaime Sáenz (1960: 125).

Esta comunicación por los ojos, como efecto de la contemplación apasionada, implica hablar de sí mismo. Recorrer los parajes ocultos de uno mismo para proyectarse, detener la ansiedad de explicación racional, y más bien desposeerse y entregarse a las cosas, quizás como acto de reminiscencia de la totalidad perdida, implica asumir a la naturaleza en su mismidad completa. Así, el ser es en la entrega sin vigilia, capaz de diferenciarse de sí mismo y saberse extraño pero no para abandonarse y saberse sin identidad, sino para reconocerse en aquello que está más allá de él, en el acto que le permite padecer su propia trascendencia.

Carrera Andrade no nos señala un camino a visitar, o una cartografía a transitar sino una posibilidad de existencia. Su obra es el testimonio de los efectos de la modernidad que han separado al hombre no solo de los dioses sino de las cosas, de la naturaleza y la materialidad. El hombre arrojado por la historia moderna no solo está desconectado de las cosas sino que se encuentra en estado de abandono y de escisión. Si pensáramos las raíces históricas de la interioridad, el momento en que ésta se convirtió en ideología de la felicidad, seguramente habrá que pensar en el itinerario de la modernidad. Pero de su utopía fantasmal, de su creencia subliminal, a los hechos, el sujeto inventado devino en aporía del ser. La desgarradura interior se internó como por obra de un cuchillo caliente en la piel sonrosada del cuerpo utópico de la modernidad, y el alma salió huyendo de la casa corporal del hombre. Al respecto, el joven George Lukacs había dicho que la modernidad produjo en el hombre el abandono de la patria trascendental del yo, en alusión a la ruptura del ser y su esencia.

Para Octavio Paz la fe es una ausencia, pero las ilusiones no. La sociedad moderna ha entrado en crisis, crisis de sus principios y de nuestro mundo; héroes novelescos que constituyen a una épica de héroes que razonan y dudan, de los que dudamos si son locos o cuerdos, santos o demonios, «pero todos en abierta o secreta lucha con su mundo, épica de una sociedad en lucha consigo misma» (Paz, 1993: 226). Para Carrera Andrade el abandono de la patria trascendental y la crisis moderna, se evidencian en los cambios que sufre el hombre en relación a su pasado, que de «hombre íntegro de ciertas épocas está sucediendo el hombre desintegrado» (Carrera Andrade, 1989: 305-306).

El recurso a cierta metafísica de la idea es la instancia de salvación de la perennidad de las cosas y la condición trascendental del hombre; la visión que anuncia la restauración del mundo, «la actitud del hombre que interpreta los mensajes de las cosas y establece un pacto de alianza con el universo» (Carrera Andrade: 271). Aún en la dialéctica de la negatividad del mundo moderno, se trata de trascender el existencialismo sartreano que nauseabunda los efectos de la modernidad o la atomización existencial del héroe problemático, con

una salida luminosa que humaniza el desgarro y actualiza una condición interpretativa en el lenguaje de las cosas.

Algún crítico de Carrera Andrade había dicho que es un poeta de la luz. Esto es verdad, si su luminosidad es una condición del movimiento de su ser, porque «existir es un movimiento en que se actualiza una esencia. Existir es el movimiento propio del ser, como el vivir actualiza la vida» (Zambrano, 1971). La luz no se agota en el resplandor de sus imágenes o en la claridad de sus metáforas, es decir, no es solo ejercicio visual u operación fosforescente de los ojos del poeta. La luminosidad de su obra está arraigada en la misma raíz apasionada de la mirada, y en los momentos constitutivos de su visión la luminosidad se introduce en su horizonte, porque cree que uno de los fines fundamentales «de lo poético es la comunión con otros hombres. Además de la claridad... uno de los elementos que existen en mi poesía es la luz. La luz es el personaje principal que se mueve a través de la conciencia» (Carrera Andrade, 1999: 8A).

Es el ojo que se estrena para la voluptuosidad de la luz, para la línea de su horizonte, cifrando el resplandor de significaciones con el tiempo y el mundo, la luz del alba como metamorfosis de la realidad. Carrera Andrade muestra la posibilidad de realización de los límites del mundo subjetivo, de la interioridad que invoca y moviliza las acciones interiores al curso del mundo, la historia y «la comunión de los hombres». Su obra es nostalgia de la unidad original y anuncio de reconciliación con el mundo y con nosotros mismos, conciencia de superación de la idolatría de la fracción y el espíritu de sistema de la modernidad (Paz, 1972: 167; 1966: 43-44))

Color, luz, transparencia y vitalidad; mirada, contemplación, acción y penetración del ojo. ¿Habrá que recuperar la contemplación para descolonizar las representaciones de la mirada?

«Contemplar», «mirar», «vivir para ver», son palabras profundas que configuran una experiencia de vida, y nos sugieren «ver lo más lejos posible y poder distinguir la diferencia que existe entre el alba y las falsas luces que han estado ardiendo desde hace siglos» (Carrera Andrade, 1967: 271). Carrera Andrade vive una lucha de realidades en el horizonte que contempla, contrariamente a la mirada que se configura por unos ojos de mirada mutilada, mirada que se derrite en la inmediatez y la fugacidad de los sentidos. Es la mirada contemplativa que penetra en el frontis de luz infinita como posibilidad de conflictuar lo real (Huanca, 2002). La contemplación, por consiguiente se constituye en una competencia del sujeto, en donde la posición estética de «la luz y la conciencia» le permitirá reconocer los discursos falsos de la representación.

Jorge Carrera Andrade configura una estética de la mirada que dará lugar a un reencuentro entre sujeto y objeto, el hombre y la naturaleza, la intersub-

jetividad y la historia, en suma, para decirlo con Luis H. Antezana, la evidencia de un «dialogismo cognoscente» (1996: 47) que le permite trascender todas las aporías de la modernidad donde se distorsionó la unidad natural del hombre con la naturaleza. La mirada se constituye, así, en una vía señalada del conflicto que pretende definirse como resolutoria si se asume la visión como posibilidad de conciencia. Es decir, «distinguir la diferencia» entre las luminosidades superficiales y aquellas que delinear la luz verdadera, si el mundo es, con Schopenhauer, una experiencia de engaños y apariencias en donde existen hombres que pintan la realidad según su voluntad, poseyendo el pincel y la acuarela de los modelos sociales útiles a sus necesidades de consagración y poder, y los medios de la ciencia y la tecnología se han reducido a la razón instrumental de la producción, convirtiendo el mundo en lugar de apariencias y representaciones fantasmales, entonces, queda la profundidad de la distancia, el horizonte que nace de la contemplación para «apartarnos de las apariencias y buscar la médula profunda. O sea en este caso la luz perfiladora, la luz guía» (Carrera Andrade, 1934: 252).

Carrera va conformando su pasión en la contemplación. El sentido de la voluntad para visibilizar lo aparente y proyectarse hacia la profundidad, configuran una imagen del héroe por capturar la luz. A su manera, va construyendo una constitución heroica de la cotidianidad, la pasión de vivir en contemplación día a día y construir sus propios esquemas generadores ante la vida: «mi hábito de las profundidades me conducía... a considerar la luz como el supremo bien. La luz contenía la clave de la existencia terrenal. Cada día era, en sí, el fruto de un *combate* en que la luz salía victoriosa de la sombra ...» (1967: 56).

Es evidente que la espiritualidad de Carrera Andrade deviene en posibilidad de abarcar la totalidad de la vida. La inocencia de la vida profunda y la movilidad de su viaje se pierden en una profundidad íntima que le conducen a afirmar el resplandor de su conciencia que toma distancia con el sentido de su opuesto, la sombra. Aquí, Carrera señala el reencuentro de cada día en la lucha por el triunfo de la luz, y un punto de ruptura en la marcha continua de las tinieblas.

4. La autenticidad de su hábito de las profundidades es una reminiscencia del descendimiento de Dante en el infierno. Con las pupilas distendidas, la seguridad del fragor de la batalla, su descendimiento es la expresión de su máxima voluntad de lucha corporal, contrariamente, por ejemplo, a una concepción de la interioridad como problema, impasse de la conciencia. Walter Benjamin dijo una vez, a decir de Theodor Adorno: «la interioridad se me puede resbalar y convertírseme en una joroba» (1971). Al concebir la interioridad como joroba, se desplaza su clásica ubicación interna para concebirla como

contracción y bulto inverso. Así, la interioridad deja de ser una idea abstracta para ser más bien una sustancia prominente de la subjetividad, una carga pesada que revelaría la pesadez de la existencia. Con el descendimiento de Dante en el infierno, la interioridad proyecta, más bien, una condición de transformación espiritual que lleva a la depuración corporal de un secreto. Así, es un estado de sacrificio e inmolación que entraña un vivo deseo de arribar a las claridades de su ser; y una instancia que comprende que la revelación fundamental de su vocación espiritual es asumir la sabiduría de que la «experiencia interior es la respuesta que el hombre espera cuando ha decidido no ser más que interrogante» (Blanchot, 1977: 45).

Aquí está la proyección de sus confidencias, la posibilidad de exponer los resplandores de sus respuestas, superando las tinieblas de su ser. Hay una zona de abismo, sin embargo, entre el ser interior que acude a preguntarse por sí mismo, y aquél que se interroga frente a los demás. La experiencia interior, el enigma interior, al transcurrir su posibilidad pública, el rompimiento de su privacidad y posibilidad de disociación, es un riesgo inevitable. Riesgo que, además, instaura un presente de desafío a la experiencia aparentemente irreductible en cada estado interior, porque está seguro de su independencia respecto a los demás, o por lo menos, de que la experiencia interior tiene un impulso de libertad que solo es posible configurar en cuanto se deja el mundo exterior. Por ello, hablar de su experiencia interior le llevará a preguntarse sobre sí mismo, y sobre los fantasmas que le impulsan en cada caída sobre sí mismo: «Hablar de sí mismo es siempre un acto de osadía. Es aventurarse por una galería de espejos deformantes, cada uno de los cuales refleja una imagen distinta» (Carrera Andrade, 1987: 89).

Si hablar de sí mismo es siempre un acto de osadía, ¿hablar de los otros no requiere también de un impulso de valentía, de un doble fragor de decisión?. Al decir «sí mismo», Carrera Andrade, implica otro que no es él. En este caso, el acto de hablar tiene siempre un distinto origen, pues la osadía que acompaña al «sí mismo», parece innecesaria al hablar de otros, o cuando menos no requiere de la especial impulsión de la osadía. Y hay una pregunta más: ¿cuál es el *sí mismo* de Carrera Andrade? ¿El ser que encarna su *Obra poética*; el que está en su autobiografía *El volcán y el colibrí*; en la tercera persona de *El camino del sol*; el historiador que se libera a la ficción en *La tierra siempre verde*, en la crítica literaria de *Reflexiones sobre poesía hispanoamericana* o en sus delirios críticos de *Latitudes*?

Aunque muchas veces y de distintas maneras, se tiende a vislumbrar más su vida estatal y pública, ¿podremos afirmar que ése es el «sí mismo» de Carrera Andrade? Pese a que la frase del Carrera pareciera ser definitiva, el problema no radica en su enunciada posibilidad de revelación sobre «sí mismo». Al contrario, su afirmación anuncia y prepara el terreno de su propia comple-

alidad, cuando afirma que hablar de sí mismo «es aventurarse por una galería de espejos deformantes, cada uno de los cuales refleja una imagen distinta» (1987: 89). Acá, del acto de habla osado y valiente, pasamos al terreno de la aventura. Y la aventura siempre es un horizonte de enigma, de lo no entrevisto, de lo que late para ser descubierto, en suma, una atracción al centro de un riesgo. El riesgo que nos advierte Carrera es la exposición de sus deformaciones ante los espejos que le reflejan distinta imagen.

En la primera afirmación, del «sí mismo», declara su valor; en la segunda, «aventurarse en la galería de espejos», lo confronta a su otra verdad, el hombre múltiple y contradictoriamente plural. Octavio Paz dice del «sí mismo» de Ramón López Velarde que «ese yo disperso es asimismo conciencia de la dispersión» (1991: 125). Esa misma idea en Carrera Andrade se presenta como toma de conciencia; de no saberse uno, sino sucesión de muchos. Así, el centro de riesgo que hace a su aventura se bifurca en posibilidad de identidades. Pasamos, entonces, de la osadía y toma de conciencia a la disposición combativa porque Carrera está dispuesto a «llevar tan arriesgada empresa» (1987: 89), como un hombre que una vez arrojado al vacío, confía en la apertura de sus alas.

Esta huella de la dispersión del yo no relativiza su posible unidad. Al contrario, la afirma: «a donde quiera que yo vaya me acompañan mis huéspedes nocturnos: el hombre lleva consigo una reunión de seres humanos. Un hombre es siempre plural. Es él y además los otros. Pero, asimismo es un conjunto de experiencias de otros seres y cosas» (1967: 56). Carrera Andrade nos regala una posibilidad explicativa de la historia ontogenética del ser humano, porque establece la relación del hombre con su mundo, con el mundo compartido por otros. Al mismo tiempo, articula aquello que Gadamer lo haría desde la teoría, el principio de constitución de los hombres desde el horizonte de la comprensión. Acá, el poeta se involucra en una experiencia existencial que lleva a reiterar aquella vocación por el movimiento de su ser al proyectarse al ser de las cosas, de los otros hombres y de sí mismo (Navia, 2002). Estamos ante un principio de la filosofía hermenéutica, y Carrera Andrade se realiza teóricamente en ella. Parafraseando a Walter Navia, este proyectarse consiste en apropiarse del universo de sentido dentro del cual se tiene la experiencia de algo. Cualquier experiencia de algo es conciencia de la situación hermenéutica, es decir, es interpretación en y desde el lenguaje del sentido de algo. Esto es, al mismo tiempo proyección hacia el «universo de sentido del mundo, conciencia y apropiación lingüística, praxis histórica e historia efectual» (2001: 11). Demos un salto de tigre a la orilla viajante de Carrera, cuando el sentido de «renovación» en cada viaje ya presentizaba la trascendencia de su ser, y «una nueva experiencia refutaba siempre a las anteriores» (Gadamer, 1966/77). Relacionada su experiencia viajante a la definición del hombre co-

mo centro de «huéspedes nocturnos», «reunión de seres humanos», «plural con los otros» y «conjunto de experiencias», Carrera Andrade muestra una radical concepción del hombre basada en expansiones y acrecentamientos del ser. La reunión de huéspedes plurales, trasciende la idea racionalista y utilitarista de la civilización progresista moderna, para devenir en práctica hermenéutica del «hombre que tiene conciencia de ser parte del mundo» (1967: 87).

Este ser plural y con los otros, sin embargo, solo puede ser uno de los reflejos de los espejos de Carrera Andrade. Si todo su pensamiento habita una exégesis de celebración del ser, y se asume contrario a esa degradada costumbre de la definición carcelaria del hombre como «hombre sujetado y complacido en lo estable, lo imaginable, lo clasificable» (Prada, 2002: 179), ahora se trata de proyectar la condición del viaje y la contemplación apasionada como movimientos libertarios articulados a la literatura misma como espacio de libertad, como dice Carrera: «¡... para alcanzar las alturas de la libertad espiritual! La poesía me hizo un hombre libre...» (Carrera Andrade, 1967: 89), «...una afirmación de la libertad interior» (1967: 64).

5. «Tengo un demonio o un dios interior que me tortura de tarde en tarde, y entonces me consuelo únicamente llenando cuartillas y cuartillas» (Carrera Andrade, 1934: 11). Este juego ambivalente de sus palabras surge de un estado febril de su ser concurrente en lo divino o lo demoníaco. Es un lenguaje profundo que emerge del eco de un abismo de su yo interior. No se trata de una extraña discordancia entre su dios o demonio, sino la ambigüedad de la experiencia que lucha por una implacable claridad entre el delirio más auténtico de la experiencia divina o la demoníaca.

Se podría decir que, aquí, Carrera se muestra dividido e indeciso ante una materia sustancial de su ser que se nutre del misterio de su indefinición. Dos planos de la existencia entran en colisión —dios o demonio— y hacen de su primordial confusión el peregrinaje necesario para llegar a la autenticidad de su ser. Pero la experiencia de Carrera Andrade juega entre la tortura y el consuelo de la escritura. Solo el acto de escribir puede otorgarle la sensación de que una voluntad extraña no se apodera totalmente de él, sino que en un momento de alquimia existencial conjugue la tortura en el arraigo de sí mismo y entonces se consuele «únicamente llenando cuartillas y cuartillas», como si el acto de llenar y llenar las cuartillas le otorgaría la suspensión temporal del vacío fundamental de la tortura. En todo caso, las cuartillas se constituyen en un campo de batalla de la liberación interior, y en posibilidad de afirmar la condición dual del demonio y dios a una temporalidad efectiva y autosuficiente para residir su libertad esencial. Esta libertad que no está exenta de aquellos procesos de la creación en que está inmerso todo artista, y que le permite una

fundamental alusión respecto al movimiento inmanente de su mano que llena las cuartillas; el gesto del esfuerzo creador en donde prefigura el tiempo esencial de la literatura, como proceso productivo del cuerpo. Porque el acto de llenar las cuartillas nos remite a la metáfora de la lucha con la página en blanco, y a un proceso de escritura que busca su depuración espiritual. El acto de llenar las cuartillas es también un acto de liberación.

Jorge Carrera Andrade ha asumido la escritura como un hecho de trabajo interior, distanciándose del sentido burgués del trabajo, que en analogía al esfuerzo de la productividad, somete la productividad estética a las relaciones de producción social. Carrera Andrade escribe lejos de la exigencia de ser una imposición de la necesidad exterior; con su demonio o dios, establece los hilos que comunican a los creadores como un tejido vivo en comunidad creadora (Paz, 1993: 254). De acá, también, la confesión esencial de una integridad humana que somete al silencio las voces tormentosas de su interior: «Siento bienestar, y hasta alegría, sólo cuando mi interno atormentador calla y puedo entregarme sin reservas a las menudas ocupaciones del humilde vivir» (1934: 11).

Dos espacios se articulan en la experiencia de las cuartillas: la interioridad y las ocupaciones del afuera, del mundo objetivo. Un espacio depende del otro o, mejor depende de la entrega que su ser proyecta sobre lo objetivo. Entrega sin reservas equivale, a una totalidad del ser y una apuesta a anular la fragmentación de la entrega. De la misma manera que la raíz precede al fruto, el silencio del «interno atormentador» precede al bienestar y la alegría de la entrega, en términos de prefiguración del silencio, de la clausura de la otra «voz» interior que habla y se contrae como un grito infantil. ¿Será por ello que, en uno de sus períodos poéticos de su obra, Carrera afirma que «la poesía de nuestro tiempo intenta restaurar la infancia del mundo; pero una infancia sin mitos...»? (1967: 30).

El acto de la tortura de su dios o demonio tiene su orden temporal, «de tarde en tarde», como ritmo sacrificial de la cotidianidad. Por las obras que escribió, pero sobre todo, por la intensidad espiritual que esconde cada una de esas obras, esta referencia a una regularidad temporal de cada tarde, lleva a sospechar de su cargo estatal o representante público, tal como hasta ahora se ha institucionalizado al poeta, en el momento de pensar su personalidad. Tenemos un ser espiritual que se desgarrar con sus presencias internas, digamos sus seres contradictorios, lo que hace pensar que pese a su declarada soledad en los momentos de creación, en verdad, no está solo y tiene que confrontarlos —y confrontarse— en las cuartillas. Esta confrontación y fragor diario convoca a una fusión con el instante. No solo cancela el tiempo histórico, en donde desarrolla su vida pública, sino que lo invierte en las cuartillas, pues la purificación de su dios o demonio le llevan a la experiencia de su propia revelación

como creador y «héroe de los más oscuros combates» (Carrera Andrade, 1967: 17). Esta revelación nos plantea dos sustancias; la condición de trabajo a que se somete «de tarde en tarde», y la materia prima de su creación. Por la primera, accedemos al poeta alejado de las relaciones de producción en analogía al trabajo burgués; por la segunda, ascendemos a las palabras como experiencia de la creación poética.

El acto de creación distanciado de las formas de producción burguesas se expresa en aquellas palabras que testimonian su pasión oculta respecto a su actividad pública: «Todos los días para mí son lunes: siempre recomenzar pasos en círculo, en torno de mí mismo, en los diez metros de mi alquilada tumba con ventanas». (1967: 21). Estas palabras del poeta, hacen alusión a su destino consagrado. Este destino no tiene otro espacio ni otra salida que no sea él mismo. Está des-atado al tiempo social, y a una estructura circular de repetición. Al tiempo porque contradice el tiempo burgués y el tiempo cristiano de descanso y trabajo; su temporalidad trasciende los días de calendario oficial. A la repetición, porque el juego de acciones lo transporta a una serie circular de siempre volver a comenzar. El acto vuelve todos los días, y aquello que comenzó un día, comenzará todos los demás. Esta actividad diaria, subvierte la noción simple de la inspiración, pues sin negarla, su impulsión obedece más a la experiencia interior de sus abismos.

En esa sustracción temporal a los días comunes, Carrera Andrade des nombra para nombrar. Al decir «para mí todos los días son lunes», primero se escinde de una orientación social arraigada en hábitos de sistema, y determina los días de la semana a la explicación «laboral» de uno solo, el lunes. Hay una extensión totalizadora del tiempo como condición de su actividad creadora. Octavio Paz, al reflexionar sobre la creación poética, afirma que si el acto poético era trabajo y disciplina en función al premio, no sería exagerado ver en esas ideas —estética de comerciantes— una reproducción de la moral burguesa al campo de la estética. «El valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado a su autor». Contrariamente a esta moral burguesa de la creación, la creación poética exige un

trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo. Antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno; estamos a solas con nosotros; y apenas comenzamos a escribir, ese «nosotros», ese yo, también desaparece y se hunde. Inclinado sobre el papel, el poeta se despeña sobre sí mismo. Así, la creación poética es irreductible a las ideas de ganancia y pérdida (Paz, 1993: 162-163).

Si Carrera reivindica su creación poética como una actividad de trabajo y disciplina, totalizando los días por el primer día laborioso y emprendedor que

significa el día lunes —y socialmente el más pesado por su desarraigo de descanso semanal— su trabajo no se inscribe en la moral burguesa del valor de producción y cambio, menos por el costo y sacrificio de una dedicación disciplinada. En Carrera existe la experiencia de un trastorno total de sus perspectivas cotidianas; la carencia y sed de su «dios o demonio», que más que inspiración es una impulsión de su abismo interior, radica en la experiencia de su placer creador, «por un pequeño salario de gozo» (1934: 81). Así, cuando el poeta comienza a escribir las cuartillas, lo que para Paz es la desaparición y hundimiento sobre el papel, para Carrera Andrade esa entrega es en las cuartillas, «una extraña alquimia poética» que «efectúa las más audaces metamorfosis...», operación en «ese mismo laboratorio de transmutaciones mágicas» (1967: 208; 209).

Respecto a la materia prima de la creación, la palabra, el lenguaje, constituyen la sustancia de la creación poética, con un matiz diferenciador: junto a la palabra radica el demonio atormentador, y acá, la reflexión final a su secreta contención creadora como pasión demoníaca.

Si, tal como se ha planteado esta lectura, y de acuerdo al ser plural y con distintas imágenes «deformantes», como dice el propio Carrera Andrade, no nos interesa ver sus «superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser» (Lezama Lima, 1992: 191), son las palabras, precisamente, la materia de su creación poética, pero sobre todo la sustancia reveladora de su existencia. Así, si la palabra es concebida en germen de su respiración y de sus combates interiores, ello lleva a contraponer el arbitrio del uso instrumental de la palabra, a una comprensión y experiencia como realidad autónoma y existencia imborrable.

Carrera Andrade nos enfrenta a la impugnación instrumental del lenguaje, en tanto éste se constituya en valor de cambio práctico; este uso supone una acción que está determinada por un sentido, y que su emisión comunicativa se agota en su formalidad expresiva. De acá que se pueda hacer un parangón entre la designación de la realidad de las palabras o su propia realidad autónoma de toda función referencial. Esta fuerza universal del impulso de nombrar asume una concepción del lenguaje y las palabras en el sentido de que el lenguaje no es solamente un medio accidental de expresión de la realidad, o un acto monológico de la univocidad del sentido, «una sombra que deja ver el cuerpo invisible, es también lo que tiene de existencia en sí mismo como conjunto de sonidos, cadencias, nombres, y, en este sentido, por la conjunción de fuerzas que representa...» (Blanchot, 1977: 121).

Para llegar al conocimiento de la palabra —y el lenguaje— como existencia en sí misma, y huella imborrable por la fuerza de su presencia autónoma, Carrera Andrade considera que la constitución de la palabra en la creación poética debe pasar por un proceso de conocimiento de «los laberintos y secre-

tos del lenguaje». En este sentido, el lenguaje no solo es una entidad no revelada, sino que además de múltiples caminos misteriosos, requiere de su desocultamiento, de su develación, aspectos que se hacen en el devenir de la creación poética. Tanto la idea de laberinto y la idea de secreto, están ligadas a la idea de trascender la superficialidad de las palabras, y de transformarse con ellas «paulatinamente —aunque en la creación poética haya que transitar la filosofía y la historia— en un ser de profundidades». Es decir, transitar la palabra implica, como Gonzalo Escudero, ir al «viaje en profundidad por la oscura cueva onírica» (Carrera Andrade, 1967: 206). Durand dice que para penetrar en la oscuridad —de la cueva— deberá primero hacer un esfuerzo de exorcizar e invertir las tinieblas, el ruido y los maleficios que parecen ser los atributos primeros de la caverna. «En toda imagen de caverna pesa el lastre de una cierta ambivalencia: en toda ‘cueva maravillosa’ subsiste un poco la caverna del terror y es necesaria una voluntad romántica de inversión para llegar a considerar la cueva como un refugio, como un símbolo del paraíso inicial» (1969: 275). Para Carrera, la palabra que se convierte en laberinto y posibilidad de viaje por su oscura cueva onírica, no deja de ser un acto de voluntad romántica que se define ante la cueva oscura que es el lenguaje, un principio que exige la entrega y resolución de una voluntad heroica, «en el combate huidizo del lenguaje» (Andrade, 1987: 89). La palabra como lugar de refugio y condición de combate para ascender a su revelación, es un acto de conciencia que se subordina a la lucha con el lenguaje en la esfera de la obra. Esto marca el encuentro con aquellos fenómenos de la creación hacia una instancia fundamental de sus convicciones de vida, y de una genealogía con aquellos «héroes de los más oscuros combates» (Carrera Andrade, 1967: 17) que, como diría Rilke, le permitía no dejarse engañar por las superficies, sino descender «en las profundidades donde todo se vuelve ley» (1978: 59).

La escritura de las cuartillas, escritura que implica luchar en la cueva onírica del lenguaje, es la esencia misma de la literatura, y el estado puro de la transformación del tiempo y el arraigo en la certidumbre de la creación poética. Carrera Andrade en la intimidad de su lucha se enfrenta al huidizo lenguaje, y al misterio de la profundidad como un orden temporal de la escritura, porque cualquiera que sean las sensaciones «que sirven de clave a la experiencia que describe, ésta se vuelve esencial porque se trata para él de una experiencia, de una estructura original del tiempo» (Blanchot, 1992: 19).

Estamos ante una evidencia de su mundo creador, en una relación autorreferencial de la palabra y el lenguaje en cuanto entidad de refugio y estructura temporal diferenciada del tiempo empírico. Carrera Andrade sugiere un cuerpo creador en la batalla con el lenguaje, en esa lucha hermosa y admirable por revelar cada palabra. Carrera está ante los atributos de sentido y en lucha por dominar el misterio, el dominio y el imperio de las palabras. Para es-

to se hace necesario «evadirse del mundo envilecido y refugiarse en el arte» (1934: 39), en «un diario aprendizaje de perfección en medio de una selva de símbolos» (1934: 192). Así, va configurando un dominio corporal, y un acto de responsabilidad con el lenguaje, una manera de tensionar la euforia pasional que el propio Carrera siente en el momento del fragor pasional con las palabras. De enfrentarse al valor lógico de las palabras, al misterio del lenguaje, e ir contra la corriente de su mimetización, la constitución heroica de la batalla supone no abandonar la odisea de la lucha librada, y un encuentro de sí mismo en la búsqueda del lenguaje. Un ímpetu guerrero de predisposición y voluntad por librar la contienda con la palabra impregnada de sangre en el furor de la batalla. Un hálito de sacrificio y pasión de entrega porque si «el escritor vive una existencia heroica en nuestro medio... su tarea de trabajador del espíritu le será suficiente para atraerse el menosprecio de los 'hombres prácticos' de 'obra positiva'. Libra batalla diaria el productor de belleza y cada encuentro sale mohíno y descalabrado» (Carrera Andrade, 1934: 212). Acá el poeta complementa el ideal de obra. La presencia del cuerpo en relación a la especificidad del lenguaje, como entrega absoluta y posibilidad de recuperar la esencia del trabajo creador, si «el lenguaje no ha recobrado autonomía» (Carrera Andrade, 1987: 81).

La autonomía del lenguaje, la palabra, y su huella imborrable, tienen su origen en una fuerza invisible que lo atormenta: la pasión por el demonio. Pero el demonio de Carrera Andrade no es el mal de Satanás, aquél que en su experiencia creadora se quedaría en un ser de nihilismo y contradicción. No, Carrera Andrade no es el negador universal, como Carlos Medinaceli, ése que después de leer a Kant, tenía «el mal de Satanás; ...el negador universal», cuando «a uno no le dan ganas de creer en nada... lo único que se encuentra es el vacío de la existencia y el universal bostezo del hastío» (Medinaceli, 1988: 175). Aunque en la última etapa de su vida Carrera Andrade declina ante la evidencia de la imposibilidad del lenguaje, y varios poemas explican su imposibilidad, el signo alcanzado en su creación poética como un capítulo permanente, es el demonio. No en el sentido del mal del siglo nihilista o la visión decadente de la descomposición del arte, sino más bien como una experiencia interior que fundamenta al poeta y a «la poesía por iluminar el escenario terrestre en que vivimos y descifrar el enigma interior» (Carrera Andrade, 1967: 25) así como la conciencia de que «el lenguaje en sí mismo posee la dosis suficiente de enigma, el eco metafísico o la resonancia de sombras» (Carrera Andrade, 1987: 113).

Carrera vive la experiencia demoníaca como un camino para encontrarse a sí mismo, en la búsqueda de la palabra. Por la palabra como refugio y profundidad, vive su poesía, él mismo es su poesía. Vive por ella. Es su fatalidad. La maldición de los dioses en el demonio. Sí la pasión demoníaca, entonces, es

una permanente posibilidad de encontrarse a sí mismo, y descifrar el enigma humano, en una constante insatisfacción con las palabras, entonces, la lucha contra la dureza oscura de las palabras implica una forma de autodeterminación que tiende a romper con el lenguaje espontáneo: «La concentración y el rigor de mi trabajo, me han conducido a la exploración de las minas y galerías del lenguaje, en busca del filón de la palabra auténtica» (Carrera Andrade, 1987: 97). Carrera Andrade vigila su propio poder de creación, intentando no traicionar su convicción profunda. El esfuerzo y la disciplina que se autoimpone, es una concepción de arte vinculada a las propiedades particulares de la palabra autónoma, pero sobre todo a las especificidades de la forma. Es un acto de extrema determinación que actúa como fuerza impulsora para no dejar que el azar o los accidentes lleguen a la extrema expresión en la creación poética, y como un campo magnético de la autoobservación que es el aire en que se verifican los ejercicios racionales en lucha con la palabra huidiza, y de principio inauténtica, que no es sino, a decir de Vargas Llosa, el incendio de los sentidos, el demonio de la razón.

Finalmente conviene mencionar, por ejemplo, la forma poética de sus microgramas como testimonio de ese demonio encendido. Aquél que se escinde del trabajo poético como técnica o uso predispuesto de una regla de creación, porque el micrograma, como él dice, se «constituyó para mí un instrumento de liberación poética» (1987: 102). Si, tal como se había planteado, la idea de liberación está asociada a la escritura de las cuartillas, como una instancia de exorcismo de ese demonio atormentador, ya en la forma poética del micrograma, se revela el demonio que le empuja a golpear una forma literaria, y asumir la conciencia de su dignidad de escritor en el principio de «la tentación ejercida en mi obra por el demonio de la analogía al que Gide llama el peor enemigo del pensamiento...» (Carrera Andrade, 1987: 113).

En estas últimas palabras se esconde la pasión del poeta ecuatoriano. La razón vital del rigor y concentración en la forma. El deseo de buscar la autenticidad de la palabra, huidiza y profunda, así como una postura ante el enigma del hombre, las cosas y el mundo, que miden el valor de la existencia y el existir como un ser demoníaco, porque Carrera Andrade sabe, con Octavio Paz, que «propagar la existencia es servir al demonio» (Paz, 1991: 106). ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno W., Theodor. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.
 Antezana, Luis H. «Retorno y dispersión en La Chaskañawi», *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano, 1996.
 Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

- *Falsos pasos*, España, Macruis, 1992.
- Carrera Andrade, Jorge. *Latitudes*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1934.
- *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- *El volcán y el colibrí. Autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989.
- Febres Cordero, Francisco. *Retratos con jalalengua*, Quito, El Conejo, 1983.
- Gadamer, Hans George. *Philosophical Hermeneutics*, David E. Ligue (ed.), Berkeley Univ. (colección de artículos), 1966-1977.
- Huanca, R. Ramiro. *El Monje y el Guerrero. El proyecto creador de Carlos Medinaceli*, La Paz, INSSB / UMSA, 2002.
- Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- «Presentación de orígenes», *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- Medinaceli, Carlos. *La alegría de ayer*, La Paz, Artística, 1988.
- Navia, Walter. *Hermenéutica y comunicación*, La Paz, IEB / UMSA, 2001.
- «La educación en el lenguaje y la literatura», *Revista de lenguaje y literatura*, No. 1, La Paz, INSSB / UMSA, 2001.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- *El arco y la lira*, México, Siglo XXI, 1993.
- Rilke, Reiner. *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Siglo XX, 1978.
- Sáenz, Jaime. *Obra poética*, La Paz, Altiplano, 1980.
- Zambrano, María. *España sueño y verdad*. Citado por Francisco Satué, «María Zambrano el entendimiento poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas, 1984.
- *Filosofía y poesía*, Madrid, Aguilar. Citado por Blas Matamoro, «El arrabal de los santos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas, 1984.

JORGE CARRERA ANDRADE: POESÍA DE LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS¹

Adriana Flores

Quieren obligar a los creadores a no tratar sino temas sublimes. Pero se equivocan.

Haremos poesía hasta con las cosas más despreciadas por los maestros del buen gusto.

Pablo Neruda,
Confieso que he vivido.

Cuando recordamos la vida de Jorge Carrera Andrade (Quito 1903-1978) encontramos, ante todo, al viajero y diplomático, representante de nuestro país en Europa, Asia y América Latina, al recorrer su obra lírica —*Estanque inefable, Rol de la mañana, Aquí yace la espuma, Microgramas, Registro del mundo, Lugar de origen, Hombre planetario* entre otros—, descubrimos al hombre dueño de una gran mente creadora que se empeña en pensar la cotidianidad. Tal vez esta fijación por lo común, por lo diario haya surgido de la convivencia del poeta con culturas ajenas a la suya. Carrera Andrade

1. Este texto como los cinco restantes fueron premiados en el I Concurso Nacional de Ensayo Estudiantil «Ana Frank» convocado en junio del 2002 por el Colegio Experimental «Alberto Einstein» de Quito para «Honrar la memoria de Ana Frank, como un personaje símbolo de la resistencia al genocidio». El jurado estuvo integrado por los escritores Abdón Ubidia, Chely Lima y Raúl Serrano Sánchez. Participaron cerca de 200 trabajos provenientes de diversas provincias del país. Uno de los temas, para los estudiantes de los cursos superiores del bachillerato, era reflexionar sobre la vida y obra del poeta Jorge Carrera Andrade a propósito de celebrarse el centenario de su natalicio. *Kipus* incluye estos textos en este homenaje al autor de *Rol de la manzana* por representar la visión de los jóvenes ecuatorianos ante la escritura vital de uno de nuestros poetas mayores. El ensayo de Adriana Flores mereció el primer lugar; ella es estudiante del Liceo Internacional de Quito. Los editores dejan constancia de su agradecimiento a los organizadores del certamen por permitirnos publicar los trabajos premiados. (N. del E.).

siempre añoró su patria y cuando se echa de menos una cosa se buscan otras que nos traigan su recuerdo a la memoria. Así, el poeta parece haber encontrado en el grillo, la noche, la niebla, el caracol y la espuma no solo objetos, sino maravillas comunes a todas las culturas Y no dudó en alabar a estos seres humildes que llamaron su atención más que las cosas majestuosas porque, como afirma en sus *Viajes por países y libros*:

Nada es indigno para una inteligencia grande y simple: el más pequeño fenómeno de la naturaleza, si hay misterio en él, será para el meditador fuente inagotable de meditaciones.²

No tiene, pues, que sorprendernos la presencia de seres y objetos cotidianos en cada uno de sus poemas, la búsqueda de una literatura enfocada en lo bello y lo humano, libre de pretensiones, y la actitud del poeta frente al mundo como «un mecanismo oscuro y misterioso que responde a la planta y al lucero».³ Identificaremos en este ensayo cómo Carrera Andrade manifiesta estas tres características, claro signo de su interés por la cotidianidad.

Sin temor a equívocos nada hay más cotidiano que la palabra. A todo objeto acción o fenómeno le corresponden nombres. Carrera Andrade, el poeta, se obstina en la búsqueda de la palabra perfecta, sin que esto implique el verbo en sus formas más intrincadas y rebuscadas. Cada verso suyo es una oda a la palabra sencilla porque su vocabulario y estilo son sencillos, pero no por eso dejan de tener un contenido profundo que se vislumbra al realizar una lectura minuciosa de sus poemas. La palabra perfecta, para este gran literato, es la palabra espontánea pero justa con el fin de denominar a lo cotidiano.

Para este notable ecuatoriano no bastaba con emplear las palabras: alguna vez manifestó su deseo de apoderarse de ellas arrebatándoselas al ángel soberbio que se resistía a entregárselas.⁴ Tal era su afán que llegó a sentir como los personajes de sus versos. El papel del autor, entonces, no es solo el de poeta que canta en homenaje a los objetos cotidianos, a los seres humildes; sino que se torna en representante de ellos. Para hablar con tanta convicción de la araña, la nuez y la gaviota, se necesita identificarse con ellas y en su poesía advertimos una comunión mágica, una fusión entre el artista y sus personajes diminutos que deleita y sorprende.

2. Jorge Carrera Andrade, *Viajes por países y libros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, p. 122.
3. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962, p. 76.
4. Yolanda Montalvo Bustos, «Jorge Carrera Andrade, Picasso de la literatura ecuatoriana», tesis, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1967.

Como Jorge Carrera Andrade se identifica con lo sencillo es de esperar que se oponga a lo complejo. En algunos versos rechaza la apabullante tecnología que desvía al hombre de su contemplación de la naturaleza y de las preguntas que realmente son importantes: el ser humano desarrolla técnicas para explorar otros planetas sin haber descubierto todos los misterios que encierra el nuestro. En otros poemas apreciamos una interesante simplificación de lo complicado. En «Edición de la tarde», por ejemplo, invierte el carácter sublime con el que estamos acostumbrados a leer en la prensa palabras como «política», «escasez», «motines», a uno más distendido como el que asumimos al leer «tiempo», «espigas» y «viento».

Pero, si Carrera Andrade es un partidario de lo simple y cotidiano, ¿por qué dedica algunos de sus versos a la eternidad, al universo, al infinito? Porque, en su genial capacidad de hacer cotidiano lo grandioso, también hace cotidiano estos conceptos aparentemente tan lejanos al ser. Estamos ante un poeta que es un hombre planetario identificado con el universo que está formado por cada pequeña cosa: «Seres elementales, plantas, piedras, / animalitos libres y perfectos: / fragmentos nada más del puro cántico / total del universo».⁵

La peculiaridad de la poseía de los seres cotidianos radica tanto en la *cotidianización* como en la *descotidianización* de ellos. Por un lado, Carrera Andrade es capaz de simplificar lo que para el hombre es complicado, magnífico, ajeno a él. Nos despierta del ensueño en el que nos hallamos respecto de ciertos objetos a los que hemos endiosado, por tanto, alejado de nuestro alcance, para decirnos que estos son más parte de nuestro diario vivir de lo que creemos. Por otro lado, el autor resalta lo producido por la costumbre: la cotidianidad, que nos ha despojado de la capacidad de asombrarnos. La poesía de Carrera Andrade nos regresa a ese estado infantil en el que nos sorprendían las nimiedades de nuestro entorno: «No miré con simpatía el orgullo del águila, de ojo sangriento, sino la paciencia laboriosa del asno, la vida humilde de los insectos».⁶ En definitiva, nos muestra que lo hermoso está cerca del hombre y que el ser humano forma parte de este mundo, por lo tanto es necio al buscar la belleza alejándose de él.

No han sido pocos los poetas que han creído en esta cosmovisión. El revalorizar los objetos simples y compartir una secreta intimidad con ellos ha dado como producto final una poesía fresca y novedosa con un mensaje para el hombre posmoderno que se siente desarraigado y confundido en un mundo en constante conflicto y cada día más complejo. En este contexto leer a Ca-

5. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, *op. cit.*

6. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, p. 34.

rrera Andrade es descubrir al poeta «fascinado todavía por el milagro de la cotidianidad»,⁷ fascinación que nos transmite y que constituye una catarsis para el alma. Lo canta en todos sus versos pero cabe citar los siguientes que reafirman todo lo dicho en este ensayo: «Me entrego al sitiador esplendoroso, / prisionero de sombra sin combate, / rendido a la evidencia meridiana, / omnipresente en árbol, roca, insecto, / paraíso terrestre renovado / casa día del mundo, sin la fábula, / en las cosas dispersas libremente, / cuya sola presencia es un mensaje / en idioma de luz que me penetra».⁸ ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. *Poesía viva del Ecuador*, Quito, Editorial Grijalbo, 1990.
 Carrera Andrade, Jorge. *Lugar de origen*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
 — *Viajes por países y libros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
 — *Hombre planetario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
 — *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
 Montalvo Bustos, Yolanda. «Jorge Carrera Andrade, Picasso de la literatura ecuatoriana», tesis, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1967.
 Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*, Barcelona, RBA editores, 1994.

7. Yolanda Montalvo Bustos, *op. cit.*, p. 16.

8. Tomado de «Las armas de la luz», de *Familia de la noche*, selección de textos histórico-críticos de Hernán Rodríguez Castelo, *Antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1985, p. 257.

JORGE CARRERA ANDRADE: EL HOMBRE MODERNO ENTRE LA PROVINCIA Y EL PLANETA

Raquel Naranjo¹

*Soy hombre de los trópicos azules / os espío por
cuenta de la luna.*

JCA

LA ÉPOCA: INFLUENCIAS Y RUPTURAS

Si se dice que la poesía es una exploración de la realidad (incluyendo la del mundo interior), también es expresión representativa de la lengua de un país. Y en este sentido incluso los modernistas se mantuvieron a la sombra de otras influencias como los poetas simbolistas franceses. De su pesimismo y aburrimiento, de sus mundos exóticos, solo queda la seducción de su ritmo y cadencia. De tal modo que después de los años 20 debemos identificar una poesía con personalidad propia, lenguaje, temas y búsquedas expresivas y vitales que conforman una identidad. Una poesía que rompe con la tradición y abre nuevos caminos. Y es aquí donde encontramos la obra de Jorge Carrera Andrade (1902-1978), cuyo primer libro, *El estanque inefable*, surge en un año símbolo, 1922, donde la clase obrera recibió su bautizo de sangre en Guayaquil. Coincidencia irónica, ya que estos acontecimientos, entre otros, darían inicio tardío al despegue del siglo XX en nuestro país pues, como nos dice Fernando Tinajero, «Hasta entonces... el Ecuador vivió con ingenua novelería los últimos estertores del siglo XIX. Positivismo, modernismo, impresionismo, no obstante su inconfundible sabor decimonónico, fueron los cauces envejecidos por los cuales corrió nuestra belle époque provinciana y turbulenta».² De es-

1. Estudiante del Colegio Militar «Héroes del 41» de Machala, provincia de El Oro. Segundo premio.
2. Fernando Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987, p. 43.

te modo, y sobre todo para el caso de Carrera Andrade, la madurez de su poética debía construirse, como lo veremos mas adelante, en una constante tensión entre su apego a la tierra natal y su contacto cosmopolita con el planeta gracias a su trabajo diplomático, pero en medio de grandes desgarramientos e inquietudes metafísicas: la soledad, la solidaridad, lo transitorio del mundo.

CHIRIMOYAS, CHAPULETES, CARACOLES:

LA POESÍA DE LOS SERES Y LOS OBJETOS COTIDIANOS

Se ha dicho que, en sus primeros escritos, Carrera Andrade es el poeta de los objetos, quien se hace cargo de la tarea de inventariar las cosas del mundo para rescatarlas de su exclusión por la poesía anterior, cumpliendo así una de las funciones de la literatura: dibujar el mapa del país con la palabra, para compartirlo con toda una comunidad de lectores. Es en los *Microgramas* (1926) donde se percibe claramente este propósito de realizar como un «levantamiento topográfico» del país, con un recurso metafórico particular, entregándonos los objetos de la geografía, la fauna y la flora, pero transformados mágicamente por la vía de la imagen poética:

Nuez:	Sapo trasnochador:
(...)	tu diminuta
cerebro de duende	máquina de escribir
paralizado por la eternidad	teclea en la hoja en blanco de la luna
... o ...	

Aquí, *vemos*. Una percepción inmediata permite construir la realidad poética facilitándonos una imagen que solo puede ser comprendida visualmente, gracias a la imaginación que tiende un puente comunicativo entre el poeta-emisor y el receptor sin pasar por las operaciones de la inteligencia. El mismo Carrera Andrade nos cuenta su proceso: «El micrograma, imagen o metáfora aislada, constituyó para mí un instrumento de liberación poética... operación mental que yo consideraba como la condensación suprema de la idea, la sensación o el sentimiento lírico, despertados por el objeto».³

Pero no solo en los *Microgramas*. Veamos un fragmento de *Lugar de origen*, donde el poeta despliega su palabra mostrándonos esta misma vocación de nombrar desde las imágenes, los objetos de la fauna de su país. «Yo vengo de la tierra donde la chirimoya, / talega de brocado, con su envoltura impide / que gotee el dulzor de su nieve redonda, / y donde el aguacate de verde piel pulida / en su clausura oval, en secreto elabora / su substancia de flores, de venas y climas».

3. Jorge Carrera Andrade, «Poesía de la realidad y la utopía», en *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, p. 102.

Aquí debemos mencionar, además de los recursos visuales, el posicionamiento del poeta como un observador algo distanciado de su entorno, pero asumiendo («yo vengo de la tierra donde...») su pertenencia.

Por último debemos destacar que la poética de Carrera no es aislada, guarda un rasgo común con la visión del mundo de los poetas ecuatorianos ubicados en el posmodernismo (que es donde se inscribe su primera producción), la vanguardia, hasta los más contemporáneos, estos últimos asumiendo su tarea de apropiarse del mundo pero más implicados en este, más atravesados por un atormentado espíritu crítico, con mucho de ironía.

LOS MALESTARES DEL HOMBRE MODERNO: EL SER ENTRE SU PAÍS Y EL MUNDO

Es importante rastrear la idea de identidad en la literatura y la poesía en particular, identidad que mantiene relación, entre otras cosas, con la inserción de nuestro país en la modernidad, en la que, como se dijo antes, nos hemos insertado tardíamente; pero modernidad no es solo la época, el mundo moderno, los inventos y el comercio, sino ciertas preocupaciones del hombre. Todos estos aspectos queremos descubrirlos en la poesía de Carrera Andrade, que reveló sus preocupaciones de hombre de su tiempo con una claridad sin igual a lo largo de su obra, y particularmente en el libro *Hombre planetario* (1959), junto a una expresividad poética cuyo centro es la imagen y la idea de que todas las cosas se atraen y se parecen.

«Amigo de las nubes / forastero perdido en el planeta / entre piedras ilustres, entre máquinas reparto el sol del trópico en monedas. Ciudadanos de niebla, hombres de viento / y de disfraz azul, de la alcancía / y del dios de los números». Siempre está presente en la voz que habla en el poema un alarde universal, de hombre de ciudad, de la calle. Es un hombre representativo de todos, consciente de la variedad de cosas que le rodean, y en un diálogo permanente entre los elementos de la naturaleza, humanizada por la cultura, los inventos, apelando a un parentesco que le permite administrar el mundo. Sin embargo, persiste un malestar, la idea de lo que se escapa y caduca sin remedio junto a la dificultad de reconocimiento de sí mismo:

Me reconozco en todos, pero nunca
me encuentro donde estoy. No voy conmigo
sino muy pocas veces a escondidas.
me busco casi siempre sin hallarme
y mis monedas cuento a media noche.
¿Malbaraté el caudal de mi existencia?

Vale resaltar que el hombre moderno que encarna en la poesía de Carrera Andrade es uno que se hace preguntas y quiere saber por el sentido de ser, que busca lo que está más allá de la vida inmediata y solo encuentra el presente; y en esta búsqueda sin resultado está su identidad.

Pero su pensar poético tiene otros elementos: reconoce las conquistas de la ciencia, lo material del mundo. «Limpiad el mundo —esta es la clave— /de fantasmas del pensamiento / Que el ojo apareje su nave / para un nuevo descubrimiento». Pero siempre será su refugio y protección la tierra, algo así como el lugar que lo salva para evitar el derrumbe individual ante el vértigo de la modernidad. Es su pertenencia nacional, su lugar natal desde donde dialoga con el universo, un pie en la geografía originaria y otro en el resto del mundo. algo así como un sujeto partido en muchos pedazos, como si en esa fragmentación estuviera el modo de ser del hombre moderno.

Árbol del Amazonas mis arterias,
mi frente de París, ojos de trópico,
mi lengua americana y española,

hombros de Nueva York y de Moscú,
pero fija, invisible / mi raíz en el suelo equinoccial...

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quiero señalar la utilidad de la lectura de Carrera Andrade, en dos sentidos:

1. en cuanto a su actualidad para enriquecer el debate de las identidades: se puede tener un origen y ser ciudadano del mundo con clara conciencia de pertenencia a una región, de donde se toman los rasgos centrales y que constituye nuestra mayor referencia cultural.
2. la claridad de su poética, reprochada por algunos y defendida por él en su ensayo "Poesía de la realidad y la utopía", está basada en la natural riqueza del lenguaje, es un incentivo para una juventud que se inicia en una lectura que reúne en sí misma la imagen metafórica visual, la reflexión y la transparencia. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- Tinajero, Fernando, ed. *Imagen literaria del Ecuador*, Quito, Océano, 1982.
- *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987.

JORGE CARRERA ANDRADE, CIEN AÑOS DE NACIMIENTO

Adriana Manosalvas¹

«No he venido a burlarme de este mundo / sino a amar con pasión a todos los seres. / No he venido a burlarme de los hombres / sino a vivir con ellos la aventura terrestre». Misión del escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, alcanzada al conquistar el mundo con su mirada, para sentirlo y convertirlo en el milagro de la poesía. Esta captación visual es un amoroso detenerse en las cosas, para estudiarlas poéticamente y adivinar idiomas en los pájaros, insectos, estaciones, en la lluvia, en los vegetales, en el hombre. Para el poeta, todo lo existente merece atención. Impresionista en la metáfora, establece una conjunción divina entre el objeto tal como es y tal como queda después de pasar por su imaginación. Se puede afirmar que la poesía de Carrera Andrade habla de una especie de solidaridad cósmica, porque demuestra una identidad ecuatoriana y una visión alegre del mundo, involucra a los seres y objetos cotidianos, enlaza delicadamente al hombre con la geografía.

La poesía de Carrera Andrade demuestra una identidad ecuatoriana y una visión alegre del mundo, cuando encuentra motivos americanos y de su país «Es América entera inmensurable pajarera. En el amanecer sonoro, cada árbol es un coro». Establece unidad con todo lo existente sobre la faz del planeta en el que conviven ciudades, ríos, culturas; pero, a pesar de su universalización, el poeta no pierde su identidad; siendo un pasajero planetario, sus raíces son ecuatorianas, latinoamericanas, dice: «Yo soy el ciudadano del mundo de cien pueblos y de las prodigiosas capitales». «Soy el indio de América, el mestizo, el amarillo, el negro», se produce la generalización de lo particular, la solidaridad con los seres, con el dolor sentido en algún rincón del mundo. En *Poemas indios*, hay motivos referentes a estos hombres olvidados. Mira a la india-

1. Estudiante del Colegio Nacional «Manuela Cañizares» de Quito. Tercer premio.

da que invade caminos polvorientos de tierras equinocciales, hay júbilo y dolor en sus fiestas; en «Levantamiento», los indios bajo la acción de las balas caen con «una corona de sudor en la frente»; pero, su poética es de luz, esperanza para su tierra, de donde viene «libre con su lección de vientos y su carga de pájaros de universales lenguas». Extiende fraternalmente su mano ~~van-~~guardista así: «Hombre de cualquier tierra, te doy la brava pluma del cóndor, la candela ágil del puma».

El poeta involucra en su poesía a los seres y objetos cotidianos, su mundo es un cúmulo de maravillas dignas de exaltar. Emplea la metáfora para dar forma, color, brillantez, olor a cada ser y a cada cosa, de todos los días; todo palpa, gusta y pesa. Por su poesía desfilan el agua, el viento, el cielo, el fuego, la mujer, el pueblo, todos libres y perfectos. Cree que «en cada cosa guiña un duende y un ala invisible se tiende». Reparte en fragmentos el cántico del universo. Con el micrograma invita a tomar cada ser en las manos: «apresa en tus dedos la brisa que pasa fugaz, indecisa». Con el hai-ku, se detiene en lo más simple, en un pétalo, en la uva, en el caracol o en el grano de maíz, para decir: «Todas las madrugadas en el buche del gallo, se vuelve cada grano de maíz una mazorca de cantos». La poesía de Carrera Andrade es definitivamente sensual, muestra la vida desde lo subjetivo, no en sí la composición de algo, sino más bien el enigma que en ello se encierra. Su sensibilidad surrealista, lo conduce a creer que todo el universo es presencia detenida en la palabra; prefiere el ritmo, aunque ensaya el verso libre y la rima asonantada. No olvida la realidad del hombre común, amenazado por la tecnología y no se derrumba por un posible caos, busca dioses en las piedras, en la sombra inerte de las cosas.

Carrera Andrade, enlaza delicadamente al hombre con la geografía, esta fue su maestra de amores, de colores y de sueños: «Leí libros azules de mares y de ríos en mis navegaciones imposibles». La profesora geografía le enseñó a descifrar en sus mapas de nostalgias los olores de las tardes, «el redoblar del opaco tamborcillo verde de la rana», descubrió el latido del bosque, comprendió el por qué del cansancio de las jorobas de los montes, aprendió a ubicarse en las distancias, habló el idioma de las estaciones, miró a la soledad convertida en viento y en cadáveres y adivinó a un hacedor silencioso, supremo vigilante del orden cósmico creado. La poesía de Carrera Andrade considera que el hombre, protagonista del tiempo y el espacio, está hecho de barro, minerales, de mares azules, hojas y de climas: «Arbol del Amazonas mis arterias». «Soy el hombre mineral y planta aún». También con la condensación filosófico-poética del micrograma, logra la fusión de los reinos de la tierra en resonancias poéticas como esta, que se escurre en la geografía de la playa para decir: «Entre la arena, es la concha lápida recordativa de una difunta gaviota». El poema «Juan sin Cielo», es muestra clara de la relación ser-geografía, describe la heredad geográfica de Juan y su posible destrucción propiciada por la fal-

sedad y ambición del mismo hombre: «Mercaderes de espejos, cazadores de ángeles llegaron con su espada y a cambio de mi hacienda mar de flores, me dieron abalorios, humo, nada».

Definitivamente, Jorge Carrera Andrade es un poeta de solidaridad cósmica, su poesía universal no olvida las heridas del hombre de América y del mundo, las vuelve cantos y las potencia a planos de optimismo y alegría. Todas las cosas, los objetos puros, han sido blanda arcilla en la imaginación del poeta y con la imagen, la fuerza mayor de su creación, ha insistido en reducir el volumen de los seres cotidianos, a una miga apretada de belleza, y es aquí en el micrograma, donde Carrera Andrade permite a Dios dejar sus huellas digitales. El poeta con su delgado mensaje visible como un espejo, refleja la ventana, el viaje y la soledad. Conoce la lentitud de las nubes por el tacto, deja volar a los colores y descubre al ser humano en el mágico vientre de la geografía, para poetizar la irrepetible aventura de la vida en esta tierra. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Edades poéticas (1922-1956)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
 — *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

HOMBRE PLANETARIO, **JORGE CARRERA ANDRADE**

Sandra Garnica¹

La existencia, tan natural pero al mismo tiempo angustiada, se presenta en un divagante viaje de sentimientos e ideas. El hombre y su relación con el medio, sus dudas, temores, inconformidades y hasta sueños, se expresan de una forma empírica y hasta cierto modo filosófica. Una obra netamente existencialista que cuestiona, entre sus puntos principales, el tiempo y la percepción de éste ante los ojos del hombre que busca incesantemente el objeto de vivir y, al mismo tiempo, se encuentra profundamente enraizado al planeta como tal. Mediante el uso de un lenguaje metafórico y enriquecido en una gran variedad de recursos estilísticos, esta poesía (*Hombre planetario*²) se presenta caracterizada por personajes literarios, históricos y hasta teológicos, personificándose en su propia historia, para así ser más explícito y concreto.

La cronología imprecisa del tiempo, caracteriza los hechos haciendo que su historia logre ubicarse tanto en edades antiguas como en modernas; esto se puede definir en la simplicidad de ciertos ejemplos, llegando hasta actualizados inventos como los cohetes espaciales y los automóviles. En la tercera estrofa encontramos una interesante relación de los días de la semana con los estados anímicos que por lo general cada uno de ellos puede presentar; haciendo de la semana un ciclo estrictamente definido, atribuyendo a cada día un estado diferente y a cada semana una repetición rutinaria y monótona. Como suele sucedernos a cada uno de nosotros, perdemos la noción del tiempo y empezamos a determinarlo en estados de ánimo o de sensaciones antes que interpretarlo cuantitativamente. Este hecho se expresa mejor en la frase de la p.

1. Estudiante del Colegio Experimental «Alberto Einstein» de Quito. Mención de Honor.
2. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, 2a. ed. aumentada, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

146 del libro *Antología poética*.³ «Yo viví sesenta años en un día y en una hora el amor sesenta eternidades». Jorge carrera Andrade cuestiona el tiempo en muchos aspectos, pero se puede definir claramente la búsqueda angustiada de la eternidad en cualquier hecho de la vida cotidiana normal. No se necesita de una extensión de tiempo para vivir, solo son necesarios unos instante para disfrutar.

Esta lírica tiene la particularidad de expresar una clara asimilación de lo transitorio del cuerpo, de la vida con respecto a la búsqueda de la eternidad, lo cual Carrera Andrade logra transmitir al lector de forma intensa. Otra característica importante del poema es el uso constante de metáforas con objetos naturales como árbol, río, piedra, plantas, flores, etc.

El poeta cuestiona a lo largo del texto una razón de existencia que lo identifica con todo y al mismo tiempo con nada: «Soy solo un visitante, y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo, nocturna madriguera iluminada por el fulgor eterno» (verso III, p. 145). En esta cita encontramos un ejemplo de interrogación ante el ser que cree ser pero no se encuentra seguro. Es precisamente lo que transmite: una falta de identificación hacia un lugar, personalidad y espacio específico. Sin embargo utiliza el amor como herramienta para construir una vida plena, ya que considera a un ser vivo cuando ama; es una identificación de ser que reconoce como sabia. Transmite inseguridad e imprecisión de un lugar específico, como trabaja con una cronología de tiempo imprecisa, así lo hace con la geografía; no se siente parte de ningún país de la tierra, y al mismo tiempo se identifica con el hombre de Tokio, el hombre europeo y hasta americano. Logra unir todas las culturas mundiales y sentirse identificado con cada una; sin embargo no se siente de ningún lugar específico, como he mencionado, se siente parte de todo el planeta pero no de una parte del planeta.

Finalmente en *Hombre planetario* se desarrolla una idea esencial. Una pertenencia planetaria, relacionada con un ser, una ubicación geográfica y con el tiempo. En el desarrollo de esta idea se plantea lo injustificable que es salir del planeta teniendo tanto por entender aquí en el mundo que vivimos.

Mediante el uso de la prosopopeya, en constante manejo con objetos naturales, Carrera Andrade logra emitir el hecho de que el hombre se atribuye características de ciudades u objetos naturales y hasta animales, es decir: lo que lo rodea, su geografía, su naturaleza, su vida. Curiosamente cuestiona todo el desarrollo industrial que está terminando con el planeta, según lo menciona en la estrofa XII, que condena a los inventores de los carros que han logrado sobre poblar el planeta y terminar con los árboles que cada día arrancan por descubrir medicinas curativas. No se dan cuenta que están terminando con la vida misma. Una estrofa realmente importante es la XIII: «Todo puede crear

3. Jorge Carrera Andrade, *Antología poética*, Quito, Libresa, Colección Antares, 1999

la humana ciencia, menos ese resorte del instinto o de la voluntad, menos la vida».

Como mencioné al inicio, mediante un lenguaje metafórico, Jorge Carrera Andrade logra cuestionar los avances de la tecnología, y al mismo tiempo resaltar el verdadero significado de la vida, la existencia, el espacio, un lugar habitable del que todos formamos parte en este momento, pero que de igual forma lo estamos destruyendo.

La suya, es una reflexión de como todos los seres humanos deberíamos sentirnos identificados con todo el mundo y no querer formar fronteras sin sentido. Somos parte de un todo, la tierra. Deberíamos olvidarnos de los hábitos fatuos de un ser común y dejar de fijarnos en cosas materiales y superficiales. Todo tiene una relación estrecha, permitimos que el tiempo esquematice nuestra vida, cuando el tiempo en realidad no existe, limitamos nuestra existencia con los sentimientos, cuando estos cambian constantemente; y, finalmente, consideramos una nacionalidad específica para sentirnos parte de un lugar geográfico determinado, cuando en realidad somos personas viviendo bajo el mismo cielo. No solo se trata de un continente, sino de un espacio donde encontramos naturaleza y vida, y que deberíamos cuidar y no destruirla. Debemos vivir y limitar, somos parte del mismo lugar, porque el planeta no es solo nuestro, es de todos los que lo habitamos. No solo somos parte de un límite geográfico como Europa, somos parte de la tierra, somos *hombres planetarios*. ■

LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS

María Elena Barona¹

La belleza artística no consiste en representar una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa.

Immanuel Kant

Jorge Carrera Andrade es el poeta latinoamericano más destacado dentro de la corriente vanguardista. Su obra se caracteriza por un lenguaje nuevo y renovador, con una temática original centrada en los objetos que nos rodean y en el tratamiento sobre su naturaleza; tiene como maestro al poeta y novelista Francis Jammes. Su poesía ha sido homenajeada desde que fue creada, a diferencia de la mayoría de los autores de obras que han sido reconocidas después de su muerte. Aunque Carrera Andrade sabe de dónde viene y reconoce que el ser ecuatoriano ha influenciado en su éxito como poeta, aprovecha toda oportunidad de expresión para figurar en sus versos al hombre universal; es un observador de sí mismo, de su entorno, de su pasado y su futuro; observa el medio a través de su poesía en la que plasma su propia existencia vivida intensamente. Es un hombre que ha sabido originar de sus conocimientos una fusión entre lo visto y lo sentido. En su extensa obra poética intenta comunicar —a ese hombre universal pero deshumanizado— que en la sencillez de las cosas está la grandeza y esencia del cosmos.

Este autor ecuatoriano hace de la poesía un instrumento de comunicación estética y social; es arte que viene a ser un medio y un mensaje a multitudes, en donde demuestra que lo humano es propiedad de lo artístico: «Para que el

1. Estudiante del Liceo Internacional de Quito. Mención de Honor.

viento la vea / su dulce mal de la sangre / la fresa muestra la lengua». ² Cada una de sus palabras da vida propia a su imaginación y cada metáfora revive sus imágenes. Una de sus mayores habilidades es la de expresar sus mensajes y la sencillez de su lenguaje no es una limitante sino un poder que se forma sobre la base de sus miradas y de sus descubrimientos.

Muestra de su poder de expresión es la realización de los *Microgramas* que están formados por un espacio lleno de magia y poesía basados en diversas situaciones cotidianas que se identifican con cualquier persona, son un mensaje sutil y coherente del autor. Con un lenguaje simple pero atractivo, son una señal en medio del caos, que nos permite abrir los ojos siendo al mismo tiempo versos *pervertores* de un orden social e ideológico: «Tu resoplar acompasa el mundo / alto buey de las ciudades / Abrigado por tu vaho / el Dios de este siglo nace». ³ En pocas palabras, los *Microgramas* son una reflexión profunda comprimida en un lenguaje simbólico y metafórico.

En sus versos se desbordan el color y los símbolos, se convierten en música para los sentidos: «(...)Y donde el aguacate de verde piel pulida (...) / (...) eucalipto de ramas como sargas de peces (...)». ⁴ Los poemas de Carrera Andrade hacen que nuestros sentidos vibren con cada metáfora y que nos identifiquemos con cada cosa, así facilitan la comprensión y asimilación: «la poesía es uno de los instrumentos mayores de aproximación a la verdad del universo; el opuesto a la ciencia La poesía es intuición». ⁵ Además esto lo reafirma en los siguientes versos: «Limpiad el mundo —esta es la clave— / de fantasmas del pensamiento». ⁶

En este deseo de hacer visible la sencillez, su ser encuentra sistemáticamente al hombre, jugando con cada palabra entre su lugar de origen y los objetos cotidianos, consiguiendo hallar al ser humano que quema al hombre. En su poema «Juan sin Cielo» no solo revela su preocupación por lo que la falta de valores humanos y el materialismo han llegado a mortificarnos, causando las injusticias sociales, sino también trata de combatirlos al identificarse con sus efectos en los seres: « (...) Los verdugos de cisnes, monederos falsos de las palabras (...) / (...) —Juan es mi nombre, Juan Desposeído / En lugar de rocío hallé el gusano (...)». ⁷ En su poesía encontramos una actitud crítica

2. Jorge Carrera Andrade, «La fresa», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 88.

3. *Op. cit.*, «Chimenea», p. 90.

4. *Op. cit.*, «Lugar de origen», p. 309.

5. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

6. Jorge Carrera Andrade, «El objeto y su sombra», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 179.

7. *Op. cit.*, «Juan sin Cielo», p. 330.

de la realidad nacional, que a la vez podría ser más objetiva al mirar los eventos desde afuera como un testigo sigiloso de los acontecimientos del mundo.

En su mensaje clama por un hombre más humano. Al mostrarnos los objetos cotidianos, que no por ser simples son menos importantes, nos hace reencontrarnos con aquello que nos libera de lo complejo, lo tecnológico... lo material y nos hace retornar a nuestras raíces para perdernos con la naturaleza en un espacio donde ya no caben las miradas a lo cotidiano, donde pasa desapercibido todo lo que nos rodea. Es una voz de esperanza mezclada con la descripción de un hombre auténtico que sabe observar. Para él, la poesía es una manera de liberar al hombre de sus propios vicios y limitaciones, le demuestra que no ha tenido tiempo de vivir por ser títere de sus propios deseos: «(...) solo nutridos de oro (...) / (...) todo ponen en venta, hasta el claro de luna(...) / (...) El reino de los cielos con máquinas volantes, el reino de las músicas mecánicas / y las Casas Idénticas».⁸

Por medio de la poesía, él quiere hacer sentir al hombre otras necesidades que, aunque más esenciales, han sido las más olvidadas: como disfrutar de cada animal, deleitarse con cada mirada, jugar con la luz y el polvo, extasiarse con el aire que se respira, entretenerse con una puesta de sol, complacerse con las formas y las texturas hasta la eternidad: «El pájaro y el fruto: forma pura / cárcel uno de miel y flor del vuelo»⁹ y «(...) Árbol de luz tu cuerpo, ave y campana / tu dulce voz rompió su fruta hermosa».¹⁰ Los humanos no tenemos por qué buscar lo extraordinario del mundo que nos rodea si nosotros somos la suma de las cosas ordinarias y cotidianas; el mérito está en encontrarnos en la belleza y sencillez de lo diario.

Carrera Andrade descubre los objetos cotidianos para la poesía y así lo afirma «únicamente en la época moderna —para ser más precisos, después de la Segunda Guerra Mundial— se han llevado a cabo tentativas más o menos felices para dar a las cosas el sitio que les corresponde en el mundo de la poesía, (...) es el intento de regreso a la infancia del mundo»¹¹ para nombrar y describir las cosas como en «Entre la arena es la concha / lápida recordativa / de una difunta gaviota».¹²

Es un poeta que ama los elementos que lo rodean, los objetos cotidianos que conviven con la humanidad y la mantienen viva. Él nos enseña que estos objetos son bellos sin transformaciones, son preciosos en sí mismos. Como di-

8. *Op cit.*, «Los Terrícolas», p. 386.

9. *Op. cit.*, «Formas de la delicia pasajera», p. 334.

10. *Op. cit.*, «Árbol de luz tu cuerpo», p. 335.

11. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr. S.A., 1970, cap. III.

12. Jorge Carrera Andrade, «Concha marina», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 89.

ce Carrera Andrade: «Mi mundo giraba alrededor de un eje: el amor a las cosas por sí mismas, no por sus reflejos o ecos que despertaba en nuestro intelecto». ¹³ Escoge los medios perfectos, la metáfora y los objetos comunes, los combina para reflejar la belleza de la naturaleza y nos la ofrece como un regalo, donde el misterio ha sido descubierto: «Es América entera / inmensurable pajarera / En el amanecer sonoro / cada árbol es un coro / Hay tantas alas en vuelo que alzan América al cielo» ¹⁴ o «Los ríos se buscan por el mundo / y alargan en la tierra sus trompetas de vidrio (...) / (...) Garabato infantil del puente / por donde pasa todas las mañanas / una india con un cántaro de leche (...)». ¹⁵ Rescata la cotidianidad en un salto a los seres humildes que pareciendo menos importantes son lo medular de todo lo que somos y nos rodea. Se reta a sí mismo a conquistar y crear en la poesía ese medio que nos muestre distintas facetas, pero termina siendo conquistado por cada cuerpo, cada ente: los árboles, el caracol, la nuez, la ventana, como por ejemplo en el caso del polvo: «Tu roce de ceniza va gastando las formas, / hermano de la noche y la marea (...)». ¹⁶ Él los atrapa en una metáfora, en una imagen y estos le secuestran en su sencillez, para luego escaparse por las ventanas de sus poemas con el deseo de llegar a descubrir a un hombre más humano.

Según él, «la actitud del hombre interpreta los mensajes de las cosas y establece un pacto de alianza con el universo». En tal medida, Carrera Andrade es un poeta realista cuando capta en imágenes las cosas en sí mismas, y un autor mágico cuando mira los objetos del mundo viajando con la imaginación para reafirmarse en la eternidad, según él, nos dice que las cosas quieran ser vistas. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
 — *El volcán y el colibrí (autobiografía)*, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr., S.A., 1970.
 — *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

13. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, s.n.
 14. Jorge Carrera Andrade, «Tierra de pájaros», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 90.
 15. *Op. cit.*, «Poema hidrográfico», p. 162.
 16. *Op. cit.*, «Tres estrofas al polvo», p. 324.

LA POESÍA DE LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS

Diana Lazo García¹

El artista es el confidente de la naturaleza. Las flores conversan con él mediante la graciosa curvatura de sus tallos y los armoniosos colores de sus pétalos.

Auguste Rodin

Hay diversidad cambiante en nuestro universo compuesto de pequeños seres que podemos mover a voluntad para colocarlos en un orden más o menos armónico. Este universo cotidiano rodeó más de cerca la vida de Carrera Andrade, pues en su morada rural entabla amistad con las cosas humildes, los seres más pequeños. Su infancia señala sus compañías preferidas y su «juego cósmico e intrascendental, aunque significativo», pues personifica los sentimientos humanos en animales llenos de humanidad «que representan lo mejor o lo peor del corazón de hombres y mujeres». Contempla y define a los pequeños seres tan humildes en el universo «tras su morada, tras su mundo» en sus actividades diarias y nos recuerda que convivimos con ellos que también nos pertenecemos. Encuentra los elementos de la belleza.

Ahora tratemos de rehacer el paisaje de su infancia. Jorge Carrera Andrade, el pequeño que sigue con la mirada a la mariposa que revolotea, que observa con simpatía la paciencia del asno y la vida humilde de los insectos, hizo de su juventud una búsqueda permanente de rumbos y formas de expresión que reflejaban muy prematuramente todo el potencial de su interior. Así lo afirma Jorge Aravena: «Tiene el tinte de sensibilidad formada por las ten-

1. Estudiante del Colegio Nacional «Simón Bolívar» de Quito. Mención de Honor.

dencias del simplismo, de la vida sencilla» y hasta él mismo se ha definido como un poeta que desdeña lo abstracto y busca el soporte de lo telúrico.

Carrera Andrade interpreta al mundo metafóricamente, acercándolo a los ojos de los demás; escribe la biografía de los objetos y los pequeños seres, como «La vida perfecta» logrando la unidad entre la vida humana y la naturaleza, entre cada elemento que lo conforma. O la «Vida del grillo» y otras vidas que representan las cosas comunes ennoblecidas con la idea de un mundo ideal lleno de fantasía. Pero la posición de Carrera Andrade no es simplemente la de un ser contemplativo, ni la transparencia de sus versos se limita a reflejar sus objetos preferidos. «Él busca entregarnos más bien una metafísica de las cosas físicas» y para esto utiliza las metáforas de modo que el mundo no pierde su pureza y exactitud. Al respecto Galo René Pérez opina: «Parece el poeta ecuatoriano, un Góngora que de pronto se hubiera despertado en la floresta pluricolor de su país, entre frutas, resinas fragantes, colibríes y guacamayos». Pocos como Jorge Carrera captan el aura de las cosas y su encanto entre los elementos de la belleza.

DESGLOSEMOS LOS ELEMENTOS DE LA BELLEZA QUE JORGE CARRERA EMPLEA

Las formas y los motivos: en su mundo lleno de formas encontramos algunas lineales como «la mínima cinta métrica» del caracol, otras geométricas como el «ostión de dos tapas» como un cofre de calcio o el «estuche amarillo» de la tortuga, también las hay que no son definidas como el «jeroglífico del cielo» que forma la gaviota y otras formas atractivas como las espirales de una «concha marina» o la «nuez: [...] cerebro de duende». A pesar de que dichas formas se repitan obtenemos un motivo que crean un agradable arreglo.

La luz: La distribución de la luz confiere una cualidad especial a las formas que se las encuentra atractivas. Realza los detalles, la textura, toma color y se crea un ambiente. «Las estrellas de luz sobre las playas del infinito». La luz es el personaje principal que se mueve a través de la conciencia. Pero todavía falta un elemento importante.

El color: Da vida a los diferentes objetos que pinta en su poesía. Aunque la forma los distingue, su color realza su singularidad, como en este verso: «Colibríespuntes de luz rosada en el tallo temblón».

La composición: Está en los tres elementos básicos —la forma, la luz y el color. Es aquí donde Jorge Carrera como observador desempeñó un papel importante, pues nos entregó un sin fin de cuadros muy grandes o más peque-

ños, sumamente bellos, he aquí una composición: «palmera, arquitectura a pulso de sol y viento»

Así, al colibrí lo coloca como un prisma volador, como un bello retazo de arco iris junto a la araña obrera paciente y moderadora, y al ostión que es la inmovilidad misma de la indiferencia al lado del caracol, lección tímida del esfuerzo y de la marcha. Al guacamayo amazónico lo representa como la esperanza combinada con la paciencia de la tortuga. Junta a los seres según su aroma tanto la que expide la bondad como la ligereza. Debajo de la palmera sólida coloca a los grillos con sus máquinas constructoras que observan disciplina monótona. Descubre que los seres feos cumplen tareas bellas, el sapo, el moscardón, el gusano son la clave secreta. El «juego cósmico» que Jorge Carrera halla en algunos seres le ayudan a descifrar el «alfabeto de los pájaros» y otros signos de orden espiritual, es decir que, palpa dónde se esconde el amor y aprende a reconocer «sus delicias, fatigas, sus ansiedades y desvelos».

Muchas veces se dice que «la belleza es subjetiva, está en los ojos de quien la contempla». Lo que sucede es que, aunque la belleza esté ahí, no todo el mundo repara en ella. Quizás nos haga falta un cuadro o una fotografía para percatarnos de que algo es bello. El libro *El ojo del pintor* de Maurice Grosser, dice que «el pintor dibuja con sus ojos, no con sus manos. Cualquier cosa que vea, si la ve, puede reproducirla. [...] Ver *claro* es lo importante». Seamos artistas o no, podemos aprender a ver con mayor claridad, a percibir la belleza que nos rodea. En otras palabras, tenemos que salir y mirar las cosas con otros ojos. Con respecto a esto, John Barrett, escritor de obras de Historia Natural, enfatiza el valor de sumergirse en lo que se contempla: «No hay nada que reemplace el ver algo por uno mismo, tocar, oler y escuchar a los animales y las plantas en plena naturaleza —dice—. Imbúyase de la belleza [...] Donde quiera que esté, mire, goce y vuelva a mirar».

Hemos llegado a asimilar mucho de estos distintos manojos de ingenio y energía representados en la poesía de objetos y seres de Jorge Carrera Andrade, ahora aprendemos a centrar nuestra atención a la belleza que se encuentra en todas partes y lo que es más importante aún aprendemos a buscarla como lo hizo el poeta. Estas líneas son mi mejor homenaje a él:

Pequeño buscador de la sabiduría,
que desde el valle pintas un panorama gris,
ordenando el Universo de una tarde de abril. ■

AUTOBIOGRAFÍA DE UN POETA¹

Jorge Carrera Andrade

NOTICIA

Nací en Quito, el 18 de septiembre de 1903. Familia numerosa: 8 hermanas, 2 hermanos. Mi padre, ministro de la Corte de Justicia durante un cuarto de siglo. Me casé en Francia con Paulette Colin de Lebas. Tenemos un hijo, a quien le dimos el nombre de Romain Rolland: Juan Cristóbal.

RUTA DEL ESCRITOR

Principié a escribir siendo aún muy joven, casi un niño. Tengo una numerosa producción que no ha sido recogida en libro y que anda en las revistas y periódicos de mi país. Mi primer libro fue una colección de poemas, editado en la Universidad Central, en 1922, mientras yo seguía estudios de Derecho. Poemas de desaliento prematuro y de resignación ante la vida. He aquí un cuarteto que caracteriza mi actitud poética de ese tiempo:

Los pájaros de lluvia, eternos bebedores,
hacen rueda a la cuba llena de agua verdosa.
Inclina nuestros párpados los fracasos mayores.
Deja caer, ya útil, la juventud su rosa.

1. Publicado en *Letras del Ecuador*, año III, Nos. 26-27, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto-septiembre 1947, pp. 4-19-22. Es interesante anotar que Carrera Andrade consigna en este texto como fecha de su nacimiento el año de 1903. (N. del E.)

De este libro —cuyo nombre es *Estanque inefable*— solo he salvado 6 poemas, en ediciones posteriores de mi obra poética total.

Luego, durante cuatro años me entregué al periodismo político. Solo en 1926 publiqué un segundo cuaderno de poemas *Guirnalda del silencio*, del cual no he entresacado sino 9 poemas para mi colección definitiva. Esos poemas eran una exaltación de la tierra, de los pequeños seres y de la vida doméstica. A este cuaderno pertenece mi poema «Vida perfecta» que ha sido reproducido tantas veces en antologías y revistas.

Dos años después salí para Europa. Allá me empezaron a llegar las cartas de los escritores hispanoamericanos Carlos Sabat Ercasty, Juana de Ibarbrou, Fernando Llés, Alberto Guillén, elogiando mi «pequeño libro grande», como decía este último. Viajé por Alemania, Rusia, Francia, sin apoyo económico de nadie, trabajando para vivir. En Berlín, conocí a Haya de la Torre. En París Gabriela Mistral me animó por el camino poético. De esa época datan mis *Boletines de mar y tierra* que aparecieron en Barcelona, en 1930, con prólogo de la escritora chilena en la Editorial Cervantes. En esa misma Editorial se publicó mi traducción de la novela de Boris Lavrenev *El séptimo camarada*. De eso viví en España, de traducciones y colaboraciones a revistas y diccionarios enciclopédicos, mientras estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Los *Boletines* fueron recibidos en triunfo por la crítica española, según se puede ver por los artículos de *El Sol*, de Madrid, *La Vanguardia* de Barcelona, *Mirador* de la misma ciudad, *La Gaceta Literaria*, etc. José Díaz Fernández dijo en *El Sol*: «Carrera Andrade es un poeta joven del Ecuador. Ya bien conocido entre los líricos de habla castellana por sus dos libros *Estanque inefable* y *Guirnalda del Silencio*, la obra que ahora acaba de aparecer en España representa una aportación importante para la nueva poesía. No es extraño, pues, que Gabriela Mistral, la gran poetisa, salude en el prólogo a una voz nueva en la literatura hispanoamericana».

En España fui uno de los fundadores de la revista *Hoja Literaria*, en compañía de Enrique Azcoaga, Antonio Sánchez-Barbudo, Serrano Plaja y otros. Es la época en la que escribí crónicas, ensayos, críticas, relatos de viaje. La mayor parte de ese material lo reuní en *Latitudes* (1939), libro del que dice Armando Solano: «Estas impresiones de viaje a través del mundo, de los hombres y de los libros, están escritas en estilo sobrio, apretado y cortante. Su autor posee ya estilo peculiarísimo, atrayendo, y no va desorientado ni desprevenido por entre la confusión ideológica y literaria de nuestra época. Su curiosidad inquieta e insaciable se revela en cada una de sus frases, precipitadas, nerviosas, chispeantes, y en esos cuadros sumarisimos en que resume todo un complicado proceso mental». Y Eduardo Avilés Ramírez afirma: «En Carrera Andrade, personalidad polifacética y dinámica se reúnen el cronista exquisito, el periodista ágil, el ensayista fácilmente profundo, el crítico de ojos radiográ-

ficos». De *Latitudes* se hizo una segunda edición en Buenos Aires, en 1940. En ese libro, escrito hace doce años, predecía la caída de Mussolini y de Hitler, el viraje de Europa hacia el socialismo y la ascensión de dos grandes potencias modernas: Rusia y los Estados Unidos.

En mi temporada de Cataluña escribí una serie de cartas políticas sobre la reforma agraria y la situación de las masas campesinas en mi país. Esa serie epistolar la publiqué luego, en Quito, a mi regreso de Europa, con el título de *Cartas de un emigrado*. Al final de ese volumen, publicado en 1934, ensayé una capítulo de novela indígena: *Cordillera, novela de la vida rural ecuatoriana*.

En 1935 me hallaba de nuevo en Francia. En ese año se publicaron en Madrid dos libros míos de poesía. *Rol de la manzana* (Editorial Espasa-Calpe), introducción de Benjamín Jarnés y *El tiempo manual* (Editorial Literatura), PEN Colección. Este último libro trata de interpretar el sentido de la época, sacudida por la lucha social.

El escritor Adolphe de Falgairolle, traductor de Gómez de la Serna, vertió al francés mis poemas, en un volumen editado por René Debresse, en la colección «Les Cahiers du Caroubier». Este «comienzo de mi viaje entre los poetas franceses» fue coronado de éxito, como lo prueban los conceptos encomiásticos emitidos por Jules Supervielle, Michel Manoll, Georges Linze, Maurice Careme, Georges Pillement, Emile Noulet, Renaud de Jouvenel, Pierre Reverdy, Manoel Gahisto y otros. Linze dice: «Jorge Carrera Andrade ha resumido el mundo en imágenes sorprendentes». Y Suzanne Sourieux Picard: «Carrera Andrade canta el tiempo que nos es dado, el tiempo que se escapa entre nuestras manos cada día, cada segundo, el tiempo manual. Poseído por el deseo del viaje, C.A. ha dejado su aire de altura, ha deletreado en todas las latitudes el alfabeto ardiente de las constelaciones. Pero el poeta, al que su generosidad induce a visitar la humanidad en peligro, experimenta después del anhelo soberano del viaje, la patética nostalgia del país natal, de ese país que es el punto de la tierra más cercano al cielo, donde el trópico se aproxima lo más posible al sol».

La recitadora francesa Odette Brianne, del Odeón, leyó mi poema «Discurso Anónimo» en la velada literaria de «La Proue», en París. Luego, las traducciones de mis poemas aparecieron en la *Antología de poetas libres*, en el *Florelegio de poetas de tierras latinas*. Mis poemas sintéticos o microgramas —como yo los llamo para no darles el antipático nombre japonés de haikais— fueron traducidos por Lucien-Paul Thomas, Miembro de la Real Academia de Literatura Francesa de Bélgica. Comencé a colaborar en las revistas francesas.

En 1936, durante los días trágicos de la España convulsa, formé parte de la «Asociación para la Defensa de la Cultura Española» y escribí varios artículos polémicos en defensa de la República. A esa época pertenece mi poema

«Carta al General Miaja, Defensor de Madrid», que apareció luego en la *Antología España Heroica*, publicada en Buenos Aires. En esos días, igualmente, conocí en París a Neruda, a Bergamín, a Luis Aragón, a Benjamín Peret, a Pita Rodríguez, a Alex Carpentier, el cubano universal.

Un año después, di a la publicidad mi libro *Biografía para uso de los pájaros*, que fue traducido al francés por Edmond Vendercammen en *Les Cahiers du Journal des Poetes*. Numerosísimos comentarios aparecieron en las publicaciones literarias de Francia, España y América. Una de las glosas más acertadas fue la del escritor José Luis Sánchez-Trincado, en el periódico *Avance*: «Carrera Andrade ha tocado un tema clásico en la literatura castellana, el tema de la agonía... Su *Biografía para uso de los pájaros* es una maravilla de emoción y de gracia. Largo sería el inventario de las cosas animadas en la poesía de este gran poeta humano, contemporáneo del cinema y del paraíso».

Luego, partí para Asia. Escribí mi *País secreto*, carta marítima de un país sumergido donde imperan la angustia, la soledad, la certeza de la inanidad de todas las cosas, el deseo y la muerte. «Una voz que impresiona por lo que tiene de visceral, por lo que acopla a una memoria que chorrea signos, es la que sale a encontrarnos en *París secreto*, dice González Contreras en su estudio “El mundo mágico de Carrera Andrade”. Viajé por el Japón y por China y recogí material para futuros escritos. Al mismo tiempo trabajé en estudios literarios sobre el micrograma, sobre la poesía ecuatoriana, sobre la poesía de Reverdy. Publiqué una pequeña antología de poemas de este gran poeta francés.

En 1940, regresé a América, presintiendo la inminencia de la guerra entre el Japón y los Estados Unidos. En California, conocí a Pedro Salinas, a Américo Castro —que tan generosas frases me dedica en su libro *Iberoamérica*—, a Erico Verissimo, a Julián Green, a André Maurois, al Conde Sforza. No cesé en mi labor literaria. Escribí un *Canto al puente de Oakland*, que fue traducido al inglés por Eleanor Turnbull y publicado por la Universidad de Stanford, en 1941. Ingresé al «Club de Escritores de California». Colaboré en la revista *Poetry*, de Chicago, la publicación más autorizada en el campo de la poesía en los Estados Unidos, y en las revistas *Fantasy*, *Tre Tanager*, *American Prefaces*, *Tomorrow*, *View*, *Old Line*, y *Literary Quarterly*. La Editorial Swallow & Critchow publicó una antología *Tres poetas hispanoamericanos: Pellicer, Neruda, Carrera Andrade*, traducidos al inglés por Lloyd Mallan, Wicker y Grucci. También aparecieron poemas míos en la *Antología de la poesía latinoamericana (An Anthology of American Poetry)* por Dudley Fitts y en la Colección «Twelve Spanish American Poets» de H. R. Hays.

En 1944 di un curso sobre poesía hispanoamericana en el «Mills College» de Oakland. Actualmente se halla en preparación una compilación de toda mi obra poética, traducida al inglés por Muna Lee, bajo el título de *Secret*

Country, y que será editada por la conocida Editorial «MacMillan and Company», de Nueva York.

Mis poemas han sido traducidos al ruso por David Vigodsky, al portugués por Faria y Beja. Los mejores estudios sobre mi obra son los de Pedro Salinas y Antonio de Undurraga.

RUTA DEL DIPLOMÁTICO

Me inicié en el Servicio Consular del Ecuador en 1934, a mi regreso de Europa, después de mi primer viaje. Esa iniciación fue como Cónsul en Paita, Perú. La desértica costa del Departamento de Piura no era como para alegrar el espíritu: pero ese retiro me sirvió para corregir las pruebas de mi libro *Latitudes* que se hallaba en prensa en Quito, y también para recordar las materias que había aprendido en España para presentarme a un Concurso Consular que se hallaba en vías de organización en el Ecuador. En efecto, en mayo de ese año me trasladé a la capital ecuatoriana y me presenté al Concurso, obteniendo el primer lugar entre los triunfadores. Debía yo escoger uno de los Consulados vacantes y escogí el del Havre, en Francia. Desde allí me puse en contacto con los intelectuales franceses; pero no descuidé el aspecto de la misión comercial que se me había confiado. Hice un trabajo intenso por el café ecuatoriano y obtuve que se nos acordara una cuota más amplia. El Ministerio me propuso cablegráficamente un ascenso a Cónsul General en el Japón «en atención a la magnífica labor» que yo había desarrollado. En febrero de 1938 me embarqué en el famoso «Normandie» con rumbo a Nueva York. Permanecí allí algunos días y luego me trasladé a Washington, invitado por el Encargado de Negocios de Colombia. De Washington crucé en ferrocarril los Estados Unidos hasta San Francisco, donde tomé un barco japonés que me condujo a Yokohama. En el Japón, el comercio con mi país era activo, aunque no tan importante como el de otros países. Los principales centros distribuidores de mercaderías japonesas en la América Latina eran Perú, Panamá y México. El Japón quería inundar nuestro Continente con sus artículos baratísimos y bien trabajados, pero poco durables.

El Cuerpo Diplomático y Consular residente en el Japón sabía ya que la guerra se aproximaba. Visité China y vi las humillaciones a que se sometía a los americanos en Shangai. Comprendiendo la gravedad de la situación, decidí partir, y así lo hice en agosto de 1940. Llegado a Quito, fui nombrado interinamente Director General de la Sección Consular del Ministerio de Relaciones Exteriores, hasta diciembre del mismo año, en que se me designó como Cónsul General del Ecuador en San Francisco, con jurisdicción en California, Utah, Arizona, Nevada, Nuevo México y Washington. La actividad

consular en California se puede decir que es, más bien, diplomática, pues comprende la representación social y cultural en grado intenso. El Cónsul interviene en los programas de radio, en las lecturas y conferencias universitarias, en todos los actos significativos de la política exterior o de la cultura. Todo ello fue realizado por mí cumplidamente, y además publiqué dos opúsculos de carácter consular: uno en inglés, *Ecuador Sheds Its Blood For Democracy*, y otro en español *Mirador terrestre: La República del Ecuador*, editado en Nueva York por The Americas Publishing Company, en 1943.

El gobierno del presidente Velasco Ibarra, a raíz de la transformación política del 28 de Mayo de 1944, me designó para el cargo diplomático de Encargado de Negocios del Ecuador en Venezuela, puesto que me hallo sirviendo con entusiasmo desde el mes de noviembre del año pasado.

¿CÓMO VE USTED ESTA HORA AMERICANA EN SUS DIMENSIONES CULTURALES, ECONÓMICAS Y POLÍTICAS?

América se levanta intacta, en esta hora de sobresalto, en medio de un mundo en ruinas. No solo ruinas de ciudades, sino también de ideas y concepciones artísticas, políticas y filosóficas. La densa noche humana que envolvió a Europa y Asia, no llegó hasta nuestro Continente. Todas nuestras reservas de vigor, de esperanza y de fe en el hombre, se hallan íntegras. Y se hallan también, la fábrica y el granero americanos, abarrotados para nutrir a los pueblos que han menester. De este modo, América tiene a su cargo la rehabilitación material y moral del mundo.

La deshumanizada cultura europea que condujo al fascismo y al horno crematorio, ha sido derrotada por las dos grandes culturas humanas de Rusia y América que conducen a la democracia social y a la despensa colmada.

No hay duda que, por algún tiempo por lo menos, la organización mundial quedará, en sus grandes líneas, subordinada económicamente a América.

¿HABRÁ UN DESPLAZAMIENTO DE LA CIVILIZACIÓN EUROPEA?

No creo que se pueda hablar del desplazamiento de algo que ya no existe específicamente como tal. En Europa dejó de haber civilización cuando las legiones de autómatas de hierro ocuparon Francia, Grecia y las naciones peque-

ñas. Se retornó a la Edad feudal, a la requisita de siervos y a la quema de judíos y herejes, en una especie de Inquisición corregida y aumentada.

En Europa va a iniciarse una nueva Era, la de la americanización. Los créditos, los empresarios, los constructores, los transportes van a llevar el tipo de vida americana, fácil y confortable, a los países macilentos, escépticos y cansados de un lustro de pesadilla. Y con las comodidades, las manufacturas y los alimentos de América, irán también los libros y toda clase de publicaciones que revelarán a los hombres la existencia de unas tierras promisorias donde se bendice el esfuerzo humano y donde hay espacio para todo.

¿HABRÁ UN DESPLAZAMIENTO HACIA AMÉRICA O HACIA EL ASIA?

Es indudable que, por razones de afinidad cultural y aún idiomática, el desplazamiento de grandes contingentes humanos europeos se hará especialmente hacia América. En cambio, hay muchas razones para creer que los americanos del Norte y los rusos escogerán el Asia como centro de sus inversiones y que el proceso de americanización de los países asiáticos será inmediato y gigantesco.

¿QUÉ DEBE HACER LA AMÉRICA LATINA?

La América Latina debe asociarse al esfuerzo de los Estados Unidos y compartir su destino y su misión rehabilitadora; pero no renunciando a sus características esenciales, sino, por el contrario, cooperando con la integridad de su fuerza espiritual, a fin de dar un sentido profundo a la nueva Era.

PROYECTOS LITERARIOS

Me propongo a editar muy pronto un libro en el que he trabajado varios años: *Poetas contemporáneos de lengua francesa*. Se trata de una verdadera antología, donde figuran unos trescientos poemas, más o menos, de diversos autores, desde Saint-Pol Roux y Paul Valery, que acaban de morir, hasta los poetas jóvenes como Alan Bosquet o Jean Rousselot, que apenas llegaron a los treinta años. Sobre esas páginas he pasado muchas noches de mi vida tratando de apresar el verdadero sentido de los poemas franceses y puliendo hasta lo

increíble nuestra lengua, a fin de dar el matiz exacto de cada poeta, sin que se evapore la más ínfima partícula de perfume original.

También voy a reunir en libro mis crónicas sobre el Japón y otros artículos de crítica y viajes.

¿EL POETA ES UN COMBATIENTE?

En realidad, creo que el poeta es un combatiente máximo. Su combate es por el hombre. Cada día libra una batalla en el segundo frente de la sociedad, la angustia y la tortura estética.

Combate el poeta con el ángel ceñudo de la forma, que se resiste a entregarle el vaso verbal perfecto. Pero, también, combate por el mejoramiento del hombre, lo que es forzosamente una lucha política. Como vive dentro de un determinado grupo humano, sintiendo a cada paso su miseria y su esperanza, y como tiene que expresar lo que siente, naturalmente su obra o debe contener un mensaje de salvación o ser, por lo menos, un grito de la niebla. El poeta es un soldado de la humanidad. ■

DESTINO DE LA POESÍA ECUATORIANA DE NUESTRO TIEMPO*

Hablando en términos de afinidad de sentimiento y vida cronológica, está bien poner los nombres de Arturo Borja y de Noboa Caamaño¹ al lado de los de Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva. Pero en el mapa —bastante reducido por cierto— de la poesía ecuatoriana, cada uno de ellos se halla situado en diferente latitud espiritual y a distinta altura. Borja está en el río de la emoción fácil y transparente. Noboa Caamaño se resiste a entrar en la selva dantesca, donde guiña sus ojos la locura. Fierro y Silva siguen caminos más altos: el uno a su cita con la muerte y el otro a su desposorio con la soledad.

Estos cuatro poetas ecuatorianos, rezagados de las filas románticas, buscaron los maravillosos específicos del Modernismo para prolongar su vida; pero su esfuerzo fue inútil. Murieron de sus heridas ya viejas, causadas en las profundas batallas del Romanticismo. Medardo Ángel Silva fue quien más resistió al asalto tremendo, valiéndose de las armas musicales que Darío había forjado en Francia. Como éstas no detuvieran al mortal enemigo, el poeta recu-

- Este ensayo se publicó originalmente como separata de la *Revista Iberoamericana*, Madrid, octubre de 1942. Posteriormente, rearmado y con algunas variantes y supresiones, Carrera Andrade lo incluyó como capítulo XIII (pp. 173-178) de su libro *Galería de místicos e insurgentes: la vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1959. Las notas y la bibliografía son del autor. (N. del E.)
- 1. Arturo Borja, muerto a los veintinueve años, no publicó ningún libro. Un lustro después de su muerte, sus amigos editaron *La flauta de ónix*, entre cuyos poemas insertaron, por error, uno de Luis Rosado Vega, el poeta mexicano de *Vaso espiritual*. Ernesto Noboa Caamaño murió en 1928, a los 36 años de edad, dejando un solo libro de poemas: *La romanza de las horas*, editado por la Biblioteca Nacional de Quito. Antes que la influencia baudelairiana señalada por Benjamín Carrión en su *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, se pueden notar en su poesía las inconfundibles huellas de Verlaine y de Samain.

rrió a los bálsamos frescos y olorosos de Juan Ramón Jiménez, el de la época de los jardines. Todo fue en vano. En el primer descuido, la herida romántica se le agravó, llevándole al suicidio.²

¿Por qué cuando soñaba mis sueños infantiles,
 en la cuna, a la sombra de las gasas sutiles,
 de un ángulo del cuarto no salió una serpiente
 que, al ceñir sus anillos a mi cuello inocente
 con la flexible gracia de una mujer querida,
 me hubiera libertado del horror de la vida?
 ¡Más valiera no ser a este vivir de llanto,
 al lento laborar del dolor exquisito
 del alma ebria de luz y enferma de infinito!
 (Silva: «Suspiria de profundis»)

Humberto Fierro había leído muchos libros. Se deleitaba con el vocablo, era un fino cazador del matiz, conocía la entrada secreta de la cueva mitológica. Oscilaba entre el candor y la sabiduría. Mas, aunque llevaba siempre consigo el antídoto de la cultura, el veneno romántico de la soledad irremediable terminó con su vida.³

La nueva generación poética del Ecuador no olvidó la lección de sus precursores. Trató de fabricar, desde el primer momento, la coraza indispensable para resistir a la acometida romántica. «El que de acero su alma no reviste — nunca está bien en medio de los vivos», había dicho Noboa Caamaño. Era necesario, de este modo, buscar los hondos metales. Formar un equipo de resistencia y abandonar los caminos descubiertos. Así fue apareciendo un nuevo territorio espiritual y se sintió, por primera vez, la solidaridad, el espíritu de grupo, la belleza de la tierra, la magia de las cosas que habían sido antes menospreciadas.

El equipo rehabilitador del valor humano de la poesía en el Ecuador se presentó hace una veintena de años; mas, no ha cesado de tener significación actual, debido a que nuevos elementos han engrosado sus filas en los últimos tiempos. Los poetas más representativos de esa reacción contra la derrota ro-

2. Medardo Ángel Silva es todo el Modernismo en el Ecuador. A pesar de su corta vida, escribió muchísimos poemas que no se han coleccionado después. En 1926, Gonzalo Zalumbide hizo una edición de los mejores poemas de Silva, precedidos de un interesante estudio crítico.
3. Humberto Fierro publicó en 1920 su libro poético *El laúd en el valle*, con dibujos de su propia mano. Un nuevo manuscrito de poemas, *Velada palatina*, entregó para su publicación a la Editorial Artes Gráficas de Quito, hacia el año de 1928. No se sabe la razón por la que esa Editorial no lo ha publicado todavía. Dejó también inéditos, al morir, otro libro de poesía, *Áncora*, y un libro de prosas sin título.

mántica y vital son, indudablemente, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel León, Jorge Reyes, Abel Romeo Castillo, Alejandro Carrión y G. Humberto Mata.⁴

Escudero comenzó por cantar a la piedra, al cataclismo, a las fuerzas cósmicas. Llevado un poco por la embriaguez verbal, se perdió entre los dólmenes, las vorágines, los huracanes. Pero con esos inmensos materiales, iba reconstruyendo el paisaje americano, desordenado y ciclópeo. Su evocación de la fuerza natural es positiva y su vigoroso lenguaje hace entrever una futura derivación hacia la poesía épica.

Miguel Ángel León, quien acaba de morir lamentablemente en el umbral de la madurez, sumó su voz de metal y de altura a la de los poetas nuevos, con su «Canto al Chimborazo» y sus poemas elementales sobre el fuego, el agua, el viento, la tierra. El Chimborazo se presenta a los ojos del poeta como «la carpa más alta del vivac de los Andes, —donde acampó la raza del indio». León, maestro de provincia y amigo de los trabajadores manuales, mantuvo hasta el instante postrero el fulgor de su optimismo, un poco sepultado bajo la volcánica ceniza andina.

El posmodernismo ecuatoriano constituye el mayor intento de realización de una poesía propia en el asunto y en el espíritu. Aparecieron los «poemas indios», «los poemas de la tierra» y se trató de exaltar al «hombre del Ecuador». Alguien hizo desfilar, en una serie de cuadros poéticos, la feria o mercado popular, la cosecha de cebada, el levantamiento indígena. Era una poesía de insurgencia y de vigor, después de la interminable y refinada agonía modernista. La poesía se adelantaba, así, a la novela de protesta social y preparaba el terreno para su advenimiento.

«Hay tardes en las que uno desearía —embarcarse y partir sin rumbo cierto», suspiraba Noboa Caamaño en su tiempo. Muchos años después, se oye la voz de Jorge Reyes: «Frente a la vida guardo la actitud del chalán frente a los potros chúcaros; —he roto ese retrato de fraile que es mi infancia— y soy como deben ser los hombres». Todo el proceso espiritual de un país, se halla entre estas dos actitudes. En 1910, las continuas incursiones de los peruanos en los territorios del Ecuador, obligaron al gobierno del general Alfaro a preparar militarmente a todos los ciudadanos y a organizar la resistencia contra el infatigable invasor. Arturo Borja aprovechaba los momentos que le dejaba libre la instrucción en los cuarteles para escribir su «Epístola a don Ernesto de Noboa y Caamaño», en que se lamentaba de la vida militar de Quito. Fierro, Noboa y Borja desertaron frecuentemente del servicio, refugiándose en haciendas o pueblecitos de los alrededores para cambiar impresiones sobre sus lecturas o para leer sus propios poemas. Noboa Caamaño sabía de memoria

4. Todos ellos nacieron en los primeros años de este siglo, exceptuando Carrión, que es el más joven del grupo.

«Les Complaintes» de Laforgue. Fierro aparecía con lujosas ediciones de libros raros y repetía frecuentemente *par delicatessen — j'ai perdue ma vie*.⁵

El anhelo de los poetas de esa época era la evasión de la realidad, hostil y mezquina. La amenaza de guerra exterior, las contiendas civiles, los prejuicios sociales y religiosos, la limitación económica, hacían más agudo su pesimismo para el que no encontraban otra solución que la escapada a países extranjeros, o la muerte, que es también una especie de fuga clandestina. «Muda nodriza, llave de nuestros cautiverios —oh Tú, que a nuestro lado vas con paso de sombra!», le imploraba Silva a la muerte. Toda esa generación desventurada capituló ante el dolor y cayó vencida. Fue la patrulla de descubierta en las avanzadas de la cultura. La generación que vino después miró con amor la realidad circundante y encontró la belleza del paisaje ecuatoriano. Consideró a Quito como un «arrabal del cielo» —ciudad construida en el «tejado del mundo»—, e inició el «nuevo descubrimiento de Guayaquil». Se dio cuenta de que el pesimismo de la generación romántico-modernista amenazaba invadir íntegramente el espíritu nacional y comprendió su misión y su destino: restaurar la confianza en el hombre ecuatoriano, hallar el significado de la tierra, difundir su mensaje de rebeldía y de esperanza.

Indiscutiblemente, Jorge Reyes es uno de los iniciadores de esta nueva actitud poética. En sus dos libros de poemas publicados hasta hoy, se manifiesta un criollismo auténtico. La vida de los zaguanes, las charlas callejeras, las tempestades ecuatoriales, las leyendas que corren de boca en boca, las costumbres, el Quito «de sayal y guitarra» le deben felices interpretaciones. La pipa de madera que Jorge Reyes ha mordido durante tantos años con frío coraje, debe ser venerada por los nuevos poetas, pues en ella se han vuelto humo todos los sollozos, dejando solamente visible la persistente y encendida brasa.

Buena parte de su juventud vivió Abel Romeo Castillo en Madrid. En la biblioteca, en los pasos de sombra y de sol o en el Parque del Retiro, fue madurando su amor por la tierra ecuatoriana. Sacudió el polvo de los Archivos de Indias para componer un nutrido libro de investigaciones históricas acerca de Guayaquil, su ciudad de origen.⁶ Ese libro es un homenaje monumental al puerto ilustre y activo que ha dado al Ecuador gobernantes y poetas y que fue en siglos pasados el astillero mayor del Océano que recorrían los galeones españoles. Mas, no se contentó Abel Romeo Castillo con ofrecer al puerto natal su paciente trabajo de historia, sino que quiso darle también su contribución poética. Penetró, con ese objeto, en el folklore y recorrió todas sus calles

5. Estos versos pertenecen a la «Chanson de la Tour plus Haute» de Rimbaud.

6. El título es *Gobernadores de Guayaquil en los siglos XVII y XVIII*, prólogo de Rafael Altamira. Se publicó en 1931, en Madrid, ciudad donde Castillo vivía en esa época, participando activamente en los movimientos de la Federación de Estudiantes de la Universidad de San Carlos, en los bravos días en que ésta se proclamó «cantón republicano».

y meditó bajo sus palmeras. El mismo amor que García Lorca tenía por su Granada, tiene Abel Romeo Castillo por su Guayaquil. Escribió el romance del incendio de las casas de madera del arrabal, el romance de los viejos tranvías tirados por caballos —o, en frase costeña, de «las góndolas de mulas del malecón»—, el romance del conspirador enamorado: todo en lenguaje directo de giro popular, hecho para fijarse sin dificultad en la memoria. Su poesía cumple de esta manera una función exaltadora del espíritu ecuatoriano.

Alejandro Carrión, nacido en Loja en 1915, llamó a su primer libro de poesía *Luz del nuevo paisaje*. Después de las derrotas pasadas, venían por fin hombres jóvenes con ojos limpios, dispuestos a la reconstrucción de la alegría. Carrión canta al buen año, al trabajo agrícola y envía su mensaje de esperanza a los hombres sencillos que caen en España defendiendo su tierra y su libertad.

Sobre la angustia de los hombres fue madurando el trigo.
Debió haber nacido la alegría
Debió haber nacido la sonrisa sobre el campo dorado.
(Carrión: «Canción de la cosecha»)

Esta es la misma actitud espiritual de G. Humberto Mata, Llerena, Sacotto Arias y todos los poetas de la nueva generación. Mas, la poesía de Mata tiene una virtud de indignación contagiosa. Tal vez no sea del gusto de todos su elocuencia torrencial. Es posible también que se escape a algunos su original vocabulario. No es menos eficaz, por eso, su grito atropellado y numeroso. La amenaza precisa que se transparenta en la voz de G. Humberto Mata, se vuelve canto esperanzado en José Alfredo Llerena, Augusto Sacotto Arias, Ignacio Lasso:

El río se apagó, pero en cambio se oían los pasos de los soldados,
los pasos no querían apagarse con las tempestades,
los llanos no querían agotarse con los pasos,
los pasos no querían apagarse con los llanos...
Dios sigue detrás de los pasos.
Dios va siguiendo a los soldados.
(Llerena: «Agonía y paisaje del caballo»)

Vamos a ser nuevos como esta aurora que empieza,
sencillos e ingenuos tal este clarín que malogra
un delicado y magnífico tisú
en la primera tienda del silencio.
(Lasso: «Escafandra»)

Un día
 no seremos
 ni este silencio en marcha ni este pulso aún dócil
 sino una campanada de veinte años.
 Nuestra canción
 ha de desentornar sus párpados de pólvora.
 Se ha de crispar el aire.
 Que lo sepan desde hoy las vidrieras urbanas!
 (Sacotto Arias: «El porvenir del bum»)

En su último cuaderno poético, *Sismo*, Sacotto Arias incluye una «exhortación a la muerte»; pero ésta no es una muerte sin combate. Bien al contrario... No se crea, sin embargo, que esta actitud afirmativa y esforzada perjudica a la calidad del trabajo poético que viene realizando la nueva generación. Nunca el material idiomático había llegado en la poesía ecuatoriana a la transparencia expresiva, a la vibración espiritual, al puro matiz y al candor de imágenes que alcanza en ciertos poemas de Lasso o de Sacotto Arias. Habla este último con frecuencia de las «magnolias enfermeras», del «atlas sencillo de la alondra», del «epitafio del jacinto», o también:

de la gran revista azul del alba
 que desde el primer día se ha coleccionado
 en la biblioteca de los ángeles.
 (Sacotto Arias: «Encuesta de los puntos cardinales»)

Al libro *Escafandra* de Ignacio Lasso pertenecen estas imágenes sutiles y acertadas, de factura perfecta, que, cuando fueron traducidas al francés para una revista de Bruselas, quedaron como dentro de su verdadero clima:

Trepaban por la sombra surtidores de música,
 yedras de una sustancia más feliz que el silencio.
 Una luz tamizada por membranas de agua,
 erigía delgadas columnas inefables.
 Arrugados heliotropos de aire
 devengaban menudo polen de ausencias.
 Y de no poder regresar la mirada
 se endurecía el tiempo,
 fosilizando
 domesticadas faunas de recuerdos.

Salí en tu busca por todos los colores
y por todas las latitudes del perfume;
hacia el fondo,
en la marea de esas músicas húmedas
donde las valvas nacaradas de las lunas
ofrecen alegres debiscencias de besos.

(Lasso: «Mireille»)

Una moza que pasa, un instante reclina
su mirada más dulce encima de mi canto,
y se va presurosa sintiendo que la noche
desciende paso a paso
la grada en caracol del huracán,
hacia el río, que de flaco y enfermo, el pobre
ya no puede levantar ni una piedra.

De una simple migaja de tristeza,
le ha nacido al crepúsculo tanta golondrina,
que no sabe cómo educar el vuelo del ángelus,
ni distribuir la luz de las estrellas.

(Lasso: «Agro»)

La orientación espiritual de un país sigue su movimiento semejante al de las mareas. La cultura avanza en sucesivos oleajes encontrados, en flujo y reflujo incesantes. Pero cada ola, al retirarse, deja su escritura en la arena, sus despojos de peces, sus plumas de gaviota y sus misteriosos restos submarinos. La generación romántico-modernista dejó en la playa ecuatoriana algo más: una huella de sangre y un jeroglífico de muerte. La nueva ola —o mejor, la generación última— quiere borrar esas siniestras señales. De todas partes del horizonte acuden frescos refuerzos para la tarea. Se puede afirmar que la poesía en el Ecuador de nuestro tiempo es un fenómeno unánime, nacido de un estado de espíritu nacional. Mientras la novela se ha circunscrito a cada región —hasta el punto de que hay una «novela de la Costa» y una «novela de la Sierra», un «grupo de Guayaquil» y un «grupo de Quito»— la poesía se ha vuelto un lazo común, un esfuerzo integrador del país y de toda una juventud, que tiene representantes en la capital, en Guayaquil, en Loja, en Cuenca, en Ibarra.⁷

7. En efecto, G. Humberto Mata es de Cuenca, Alejandro Carrión y Manuel Agustín Aguirre son de Loja, Abel Romeo Castillo y Pedro Jorge Vera, de Guayaquil. Miguel Ángel León y Jorge I. Guerrero nacieron en Riobamba. Escudero, Lasso, Gangotena y otros más son quiteños. Augusto Sacotto Arias tiene como tierra natal la provincia del Cañar. Humberto Vacas, el autor de «Canto a lo obscuro», nació en Ibarra. Hay también poetas de otras varias localidades geográficas.

Hay, así, una definida poesía ecuatoriana, caracterizada por su identidad de destinos. Es cierto que, a veces, se encuentran supervivencias de la actitud espiritual pasada; pero esas no son sino las islas que hay en todo mar, y no llegan a constituir un archipiélago. Alfredo Gangotena es la mayor de esas islas. Nadie ha explorado todavía su territorio de sombra, sus profundidades abisales, su fauna y su flora de misterio. Gangotena ha llamado acertadamente a su último libro *Tempestad secreta*. En efecto, su poesía se oscurece de pronto, se ilumina de relámpagos internos, castiga con sus azotes líquidos, sacude y destruye los terrenos deleznable, dejando en pie solamente el acantilado ceñudo y sin edad.

«Hemos vivido en familia con las tormentas, —algo más, las hemos domesticado», dijo cierta vez Ignacio Lasso. Gangotena no conoció esa prueba tormentosa, pues estuvo ausente o retirado del afán colectivo. Vivió muchos años en París y escribió sus primeros libros en francés, entre los cuales está esa *Orografía* deliciosa e inolvidable. Su catolicismo y su natural refinamiento, le han impedido la actitud de protesta. *Le cher Gangó* —como le llama Supervielle— está a merced de la tempestad y sus fantasmas. Esperamos que las bellas construcciones de su isla no sean destruidas por alguna próxima acumulación de nubes.

La poesía ecuatoriana de nuestro tiempo tiene, así, como misión esencial *domesticar la tempestad*. Cuando se clausure la época tenebrosa en que vivimos, será posible establecer un balance justo de su significación y sus resultados. Por el momento, el trabajo poético crece sin cesar: Jorge I. Guerrero, Pedro Jorge Vera, Manuel Agustín Aguirre, Atanasio Viteri y otros más, suman su esfuerzo y su voz a la construcción futura.⁸ Hasta los novelistas como Enrique Gil Gilbert y Gallegos Lara, en pausa de dos relatos de vital colorido, escriben poemas de alto e inconfundible clima humano. Porque la poesía ecuatoriana cumple a toda costa con su destino, que es parte del destino universal en estos turbios años: exaltar la rebeldía y la esperanza de los hombres. ■

8. No han publicado libros todavía, pero revelan un seguro temperamento poético: José Joaquín Silva, actualmente en Chile, Carlos M. Espinosa, Pincay Coronel y Hugo Alemán, en constante evolución espiritual. Antonio Montalvo merece sitio aparte por la exquisitez de su lirismo, y a pesar de que últimamente se ha dedicado al comentario crítico, se puede decir que se halla realizando una especie de «poesía de la crítica».

BIBLIOGRAFÍA POÉTICA

- Aguirre, Manuel Agustín. *Poemas automáticos*, Guayaquil, 1931.
 — *Llamada de los proletarios*, Guayaquil, 1935.
- Carrión, Alejandro. *Corazones atravesados de un latido*, Cuenca, 1934.
 — *Luz del nuevo paisaje*, Quito, 1935.
- Castillo, Abel Romeo. *Nuevo descubrimiento de Guayaquil*, Guayaquil, 1935.
- Escudero, Gonzalo. *Hélices de huracán y de sol*, Madrid, 1934.
- Gangotena, Alfredo. *Tempestad secreta*, Quito, 1940.
- Lasso, Ignacio. *Escafandra*, Quito, 1934.
- León, Miguel Ángel. *Labios sonámbulos*, Riobamba, 1921.
- Llerena, José Alfredo. *Agonía y paisaje del caballo*, Quito, 1934.
- Reyes, Jorge. *Treinta poemas de mi tierra*, Quito, 1930,
 — *Quito, arrabal del cielo*, Quito, 1930.
- Sacotto Arias, Augusto. *Velorio del albañil*, Quito, 1939.
 — *Sismo*, Tokio, 1940.
- Vera, Pedro Jorge. *Romances madrugadores*, Guayaquil, 1931.
 — *Nuevo itinerario*, Quito, 1935.
- Viteri, Atanasio. *Marino azar*, Quito, 1940.

Susana Zanetti,
LA DORADA GARRA DE LA LECTURA.
LECTORAS Y LECTORES DE NOVELA EN AMÉRICA LATINA,
Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, 448 pp.

Este libro se inscribe en el marco de una historia social de la literatura latinoamericana; ofrece un panorama de la historia de la lectura en el continente, centrado en las diversas ficcionalizaciones de las escenas de lectura, desde la entrada en la modernidad y su fe en la función del libro hasta la actualidad. El propósito es relevar las diferentes maneras en que una sociedad, en tanto comunidad imaginada, se piensa como lectora, lo que implica reponer el nexo entre literatura y público en la conformación de lectores y campos de lectura, así como su incidencia en la producción de los textos, en las concepciones estéticas y en el diseño de políticas culturales.

Su autora es reconocida en Argentina por su labor en la industria editorial, pues trabajó en Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires) y en el Centro Editor de América Latina, donde dirigió colecciones populares de literatura argentina e hispanoamericana. Sus trabajos críticos, que a menudo han enfocado el tema, y ahora este libro, vienen a ofrecer algunas respuestas a la agenda crítica latinoamericanista, demandadas desde los años ochenta; incorpora para ello un conjunto de nociones provenientes del campo de la historia cultural de lo social (Roger Chartier, etc.), así como de la crítica literaria, puesto que el proyecto contempla los momentos de lectura y de relectura, las reediciones, prólogos y notas que acompañan la presencia de la escena de lectura, atendándose de esta manera a la historicidad de los protocolos de lectura. En efecto, como bien expresa este libro, la lectura no constituye una invariante histórica, ya que está incluida en una red de prácticas sociales y culturales que le dan sentido y que transforman a los libros y a los lectores, dependiendo de las representaciones del saber, del ocio y de la subjetividad que cada horizonte histórico propone. Las *escenas de lectura* no solamente hablan de la confianza en el libro, también convocan la fantasmática figura del lector que, desde el «curioso» del siglo XVII irá conformándose como «público» a partir del XVIII, estrechando lazos con el periodismo y las muy divulgadas colecciones de viajes. La función social que paulatinamente adquiere la lectura, que Zanetti confronta con un registro minucioso de datos sobre alfabetización, tiradas editoriales e información paratextual, se proyecta en temas que se desprenden de su ficcionalización, induciendo comportamientos genéricos, familiares y sociales. El proyecto de una historia de la lectura sin embargo, como acota la autora, no carece de dificultades, pues implica la restauración de públicos, mediatizada por nuestras ideas actuales

sobre la estética, cristalizaciones en el imaginario social y modos diferentes de percibir la lectura de parte de editores, críticos y lectores.

El capítulo 1 aborda la trama de lectura y escritura en *El lazavillo de ciegos caminantes* (c. 1776) de Alonso Carrió de la Vandera; ambas se conforman a través de un pacto entre los dueños del saber (el Visitador) y sus discípulos obedientes (Concolorcorvo), que emblematiza el pacto colonial. La alianza aparente se realiza en esa ficción de diálogo que recorre los tramos más densamente políticos del texto (la anatematización del indio, la búsqueda de la homogeneidad lingüística como pauta aculturadora, la defensa del colonialismo hispánico frente al británico, la exaltación de los «ingenios» criollos frente a las versiones de su inferioridad sustentadas por pensadores europeos), señalando a la vez la posición diferenciada de los sujetos hablantes respecto del lugar de América en el horizonte de reorganización del Estado borbónico. Se advierte así una tensión, derivada de la posición de subalternidad de uno frente a otro sujeto, cuya «escritura» se halla siempre supeditada al control de la «lectura» del otro. Ese control se ejercita también en la «biblioteca imaginaria» que, por contraste con aquella que se encuentra en la casa del caballero tucumano, diseña Carrió de la Vandera. El letrado reformista está interesado en la constitución de un *lectorado americano moderno*, de allí la importancia otorgada a la utilidad y amenidad del texto tanto como al lector, que ya dejará de pertenecer al estrecho círculo de lectores institucionales —los funcionarios del Consejo de Indias, por ejemplo, u otras autoridades— para abarcar, tal como se convoca en el prólogo, a diversos tipos, lo que denota la ampliación del lectorado a través de la «lectura diversificada» que propone un texto que rebasa los límites genéricos (itinerario, informe a las autoridades coloniales, relato de viaje, propuesta de reformas). Es esta una época de transformaciones en los hábitos de lectura, en la que a los modos de comunicación tradicionales —el pregón, los pasquines, los sueltos— se suman las reuniones de «amigos literatos» y la fundación de asociaciones, que muestran «los alcances de la circulación de lo impreso por encima de la posesión del libro»; pero, además, se asiste a la emergencia de un fenómeno moderno: el surgimiento de la prensa americana y la fluida recepción de la extranjera, que revelan el interés por los avatares de la Revolución Francesa y la independencia de Norteamérica, que ayudarán a madurar el reclamo por la emancipación del poder colonial.

El capítulo 2 se centra en la correspondencia de la chilena Carmen Arriagada (1807-1900) con el pintor Rugendas. Son 235 cartas escritas entre 1835 y 1851, que éste conservó hasta su muerte. Carmen, en cambio, quemó la mayoría de las que estaban en su poder, por temor al marido. A pesar de ello, no se advierten diferencias entre lecturas «masculinas» o «femeninas», sino un mismo espacio de lecturas compartidas entre dos personas de diferente cultura y proveniencia. El tema de la lectura se engarza aquí con el contrato amoroso epistolar, que circula por el comentario de los libros; éstos, como objetos, testimonian el recuerdo del contacto físico. Carmen es una *lectora romántica*, en quien la emoción constituye el baremo de la lectura «correcta»; los autores leídos y comentados —Chateaubriand, Byron, Michelet, Dickens, Víctor Hugo, Saint-Beuve, además de escritores chilenos jóvenes, como Jotabeche y Lastarria, y los exiliados argentinos— señalan la impronta del Romanticismo en la década del cuarenta», en la instancia inicial de conformación de las literaturas nacionales. Los comentarios de folletines, cuentos, poemas, artículos de costumbre aparecidos en la pren-

sa, hablan de la efectiva ampliación de los lectores, cuyo crecimiento promoverá un *primer momento de la revolución del lectorado*, de *enciclopedización de la cultura*; en efecto, los comentarios de Carmen sobre los avances en las ciencias, en las humanidades y en la tecnología, así como la circunstancia de que conociera otros idiomas, lo que la liberaba de la dependencia de las escasas traducciones al español, nos hablan de la formación cultural de un estrecho sector social. De otro lado, las cartas privadas, al publicarse, son un caso de lectura primera y lectura ampliada: transformado el material epistolar en libro, la lectora se convierte en autora.

El capítulo 3 ofrece un panorama de la lectura a lo largo del siglo XIX, período en que la novela adquiere una fuerte incidencia en América Latina, convirtiéndose en un modelo de la sociabilidad y la familia requerido por el Estado. Este capítulo, como el siguiente, constituyen una puesta en práctica de la teoría del materialismo cultural de Williams, pues muestra hasta qué punto literatura e instituciones se hallan imbricadas en la conformación de lectores pensados como *ciudadanos* de los nuevos estados. Aquí Zanetti acude a una interesante documentación como testimonio de las transformaciones socioculturales operadas en las primeras décadas del XIX; se trata del testamento de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicado en 1827, quien apuesta a la función docente de la palabra escrita, destinada a un público heterogéneo, con el que habrá de buscar una alianza para derrotar el peso del latín en la ciudad letrada. Lizardi es un ejemplo del escritor que intenta vivir de su profesión, ferviente defensor de la circulación de impresos —fábulas, diálogos, artículos breves, novela— como fundamento de una *opinión pública* esencial para la existencia de una ciudad moderna, guiada por la razón. Pero, además, insiste en el valor de mercancía de los libros y de los periódicos y aduce que los verdaderos mecenas de los escritores son los lectores que compran libros. En un momento de fuerte presencia inquisitorial y de restauración absolutista en México, la publicación de *El periquillo sarniento* (1816) y *La Quijotita y su prima* (1818) le ganan la atención femenina, público que le interesaba por su incidencia en el rol de la familia en la nación. La autora señala que recién a mediados del siglo comienza a surgir un cuerpo de novelas en las que se ficcionaliza la *lectura intensiva* y, por ello, preñada de didactismo, en oposición a la *extensiva*, cuya diversidad amenazaría los valores cívicos al alentar un conocimiento superficial e incoherente. En esta época, caracterizada por los enfrentamientos armados y los desacuerdos ideológicos, no hay todavía criterios claros que definan las ventajas de una educación pública; en una América en la que pesa la censura eclesiástica, los folletines y las novelas son juzgados moralmente nocivos. La falta de comunicaciones y de profesionales preparados, la escasa circulación de libros hace que los autores sean poco conocidos fuera de los límites de la nación, tal como lo señala Juan Valera en 1886. Fenómenos de distinto alcance, sin embargo, nos alertan acerca de la inconveniencia de considerar en bloque el período. En efecto, en Chile, durante la renovación cultural acaecida en la década del veinte, las dificultades para acceder a las obras producen un efecto de *lectura intensiva* de parte de los jóvenes liberales —así Rousseau y su *Contrato social*, erigido en catecismo—, en su mayoría universitarios que habrán de intervenir en las discusiones sobre los modos de organización republicana. Las librerías comienzan lentamente a aparecer, buscando ampliar el público mediante la creación de gabinetes de lectura. En Buenos Aires, en 1830 había cinco librerías; en esos años, por influjo de la Generación del 37,

crecerá el número de ediciones nacionales; ejemplo de ello es el surgimiento en 1835 de la Imprenta del Estado, que dirigida por Pedro de Angelis comienza a editar su insoslayable colección de obras y documentos. Contemporáneamente, se asiste a un momento de *secularización de la cultura*, que busca atenuar los efectos de la censura, la que no obstante habrá de incidir todavía (así, la quema en la plaza de los ejemplares de *Aves sin nido* (1889) y la excomunión de su autora).

El capítulo 4 está dedicado a los modelos extranjeros y la literatura nacional, centrado en la incidencia de la cultura liberal en la formación de una sociedad lectora. Latorria, los Bilbao, Barros Arana, Sarmiento, Vicente F. López, Alberdi, Mitre son quienes, con notable eficacia, influyeron en la definición del libro como bien cultural y en el diseño de políticas culturales, en un período de lucha por las representaciones sociales, en el que la oligarquía debía compartir su prelación con nuevos actores emergentes de las capas medias. Su apertura hacia los estudios históricos, filosóficos y sociales, su atención dirigida al medio, promovieron una literatura propia original, en condiciones de plantearse una identidad diferenciada de la colonial. En esa presencia fuerte del drama, el cuadro de costumbres, el folletín y la novela por entregas, ésta última será defendida por Sarmiento como una incitadora de la «lectura seria». Es sintomático el caso de Alberto Blest Gana quien, en su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile en 1861, y con un haber de siete novelas publicadas, aboga por la novela de costumbres y por el uso de una lengua común; el hecho de que su discurso fuese pronunciado en esta institución indica de qué manera la existencia de una literatura nacional era evaluada como un bien simbólico fundamental, en una etapa en la que la cultura letrada se hallaba todavía ligada a la traducción. Se trata de un aspecto a considerar, puesto que —como señala la autora remitiendo a Molloy y Piglia— una literatura nacional siempre regula y organiza la entrada de libros extranjeros; de allí que sea errado atenerse a encuadres estéticos europeos rígidos, porque no solo homogeneiza la variedad, sino que también desatiende la reformulación a que ellos son sometidos en cada contexto cultural.

El capítulo 5 aborda la lectura en *María* de Isaacs, novela que se mueve entre lo arcaico y lo emergente, entre lo prerromántico y lo romántico. Si el texto repone ese placer del llanto por identificación surgido en la Europa del XVIII, por otro lado promueve un deslizamiento desde la lectura edificante a la flexión autobiográfica, instalada en la vida cotidiana cargada de simplicidad de la hacienda y en la primera experiencia amorosa. Si aún se escucha la lectura en voz alta, en un ámbito patriarcal, han cambiado los libros, el lector y la audiencia: pasamos de la voz del padre y el estatuto de autoridad que ella impone, a la lectura entre adolescentes. La impronta de lo autobiográfico a través del diario instala una dimensión novedosa en un panorama en el que prevalecía el memorialismo de personajes importantes; así, *Recuerdos de provincia* (1851) podría ser la contracara de *María*. En cuanto a la lectura de *Atala*, su presencia revela el procesamiento de los modelos prestigiosos y su función estimulante en la producción de una literatura propia. La novela de Isaacs es tomada en el capítulo 6 como emblema de la constitución de un clásico hispanoamericano; Susana Zanetti aborda así la cuestión del texto clásico y del canon, recorriendo autores y libros en que la mención a *María* cumple diferentes funciones y se expande hacia diversos sectores del lectorado, hasta hace unas pocas décadas.

El capítulo 7 nos ofrece otro panorama, esta vez de las primeras décadas del siglo XX y la modernización que ellas entrañan en orden a la creación de las bibliotecas nacionales y a su saber institucionalizado, a las políticas culturales y de mercado y a la tematización de la *biblioteca imaginaria* por parte de escritores y críticos. En uno de los tramos más ricos de este libro, la autora se ocupa de *El triste fin de Policarpo Quaresma* de Afonso Henriques de Lima Barreto, para relevar la puesta en cuestionamiento de ese saber que entraña la biblioteca. *Lectura autorizada* y *lectura legítima* son tematizadas en esa engañosa disyuntiva entre la fe del carbonero en el saber de los libros y el saber de la experiencia. La novela expresa el conflicto entre las ciencias modernas, en las cuales los positivistas fincaban el desarrollo del Brasil y los sectores arcaicos, improductivos para la concepción hegemónica de entresiglos. Como se observa, difícilmente encontremos en la narrativa de estos años una mirada tan crítica acerca de las creencias que fundamentan una nación. Publicada en 1911 como folletín en el *Jornal do Comércio*, en 1915 aparece como libro, pero la obra de Lima Barreto tardará en acceder al canon, soslayada durante mucho tiempo precisamente por poner en riesgo la continuidad de una literatura construida sobre *una* representación. La recuperación de todos los discursos nacionales que promueven la rápida modernización de la nación a partir de 1891, permite su parodización a través del protagonista, fidelísimo seguidor de ellos, cuya biblioteca está dedicada, como único tema, al Brasil. Paradójicamente, esa *lectura útil* que apuesta a los «valores auténticos» que Policarpo cree encontrar en el idioma tupí, en la modinha, en el violón, en los libros de geografía, recibe como respuesta las máximas sanciones sociales: será acusado de loco y de traidor a la patria. Policarpo Quaresma es ese héroe moderno degradado que, como el Silvio Astier de *El juguete rabioso* (1926), socava el control del Estado mediante una *lectura fuera de control*. La *traición* en sus múltiples formas es el resultado y la fábula impugnadora de una sociedad que rechaza y margina a todo el que no se ciñe a lo prescripto.

El capítulo 9, centrado en la obra de Teresa de la Parra, aborda el tema de la *regulación de la lectura femenina*. Por primera vez, la mujer deja de ser objeto de la escritura para convertirse en sujeto, un sujeto que en *Ifigenia* liga estrechamente el acto de leer con el cuerpo, su gestualidad y su sensualidad. El goce de leer, aquí, no circula por la alta literatura, la que por el contrario es corroída por la ironía y la tendencia al melodrama, sino por los géneros menores como la carta y el diario que escribe su protagonista, condenada a retornar a «la escuela de las esposas», al disciplinamiento que impone su círculo de mantuanos caídos en desgracia. En *Las memorias de Mamá Blanca* se revierte esta frustración en el libre juego de la fantasía y la naturaleza, en discrepancia con las demandas de la modernización (que, en el caso venezolano representaría la narrativa de Rómulo Gallegos). En *Las memorias...* el arte de escuchar —más que el de leer— y el arte de decir diluyen las diferencias entre «lo popular» y «lo culto» por medio de la *reinvenición* constante de unos pocos textos, a los que la oralidad transforma.

El capítulo 10 gira en torno a las lecciones de lectura en *El siglo de las luces*, novela en la que se ficcionaliza la lectura, en consonancia con el momento revolucionario, como motor del devenir histórico colectivo. La lección que las múltiples lecturas dejan a algunos personajes es la convicción de que se debe leer para descubrir los sentidos de la historia, siempre que se acuerde que la competencia no termina en los libros, sino

que desemboca en la acción. El capítulo 11 trabaja el tema de la lectura y la reescritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, autor a quien Zanetti ha dedicado varios estudios. El texto es un ejemplo de cómo la narrativa actual otorga especial relevancia a la figura del lector y a la productividad de la lectura. El poder del narrador omnisciente decrece y se resignifican las nociones de «autor» y de propiedad de la palabra. Si *Morirás lejos* se interroga sobre la potencia y los alcances del mal, lo hace poniendo al desnudo el arte de narrar, consciente de que el interrogante inicial debe referir a los lazos entre lo real y su relato. Es ante la presencia de lo destructor que surge el sentido de la ética de la escritura; ésta consiste en la resistencia sistemática de la memoria —hilada en las operaciones de lectura, escritura y relectura— y en la posibilidad de reversión de la historia humana. Frente a la proclamada neutralidad de la ciencia, la polisemia del lenguaje constituye la apuesta a la literatura; la novela es también una red de citas, entre una de cuyas funciones se destaca la parodia de la retórica realista y de la manipulación de la historiografía. De otro lado, frente a «la cárcel del lenguaje» y a la imposibilidad de decir lo indecible, *Morirás lejos* —título proveniente de Quevedo, traduciendo a Séneca— habla de un legado en el que lectura y escritura sustentan una tradición que no siempre reenvía a la muerte: lugar de encuentro y pasaje de textos, afirma una cadena de solidaridades, una multiplicidad de versiones que apuestan a la reinvención, pues el texto cambia con cada nueva experiencia lectora.

El capítulo final propone un cierre y, a la vez, una apertura, en este recorrido por los avatares de la lectura en América Latina, que ofrece una nueva perspectiva a la cuestión de la periodización. Ante ese panorama desalentador del horizonte contemporáneo, aparentemente cerrado a políticas que enfrenen con firmeza la fragmentación impuesta por las reglas del mercado, no por acaso la autora se ocupa de *Basura* (2000) del colombiano Héctor Abad Faciolince y de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1975) de Armonía Somers. La primera, en la que el narrador se entrega a la tarea de rescatar del tacho de basura los manuscritos de un escritor fracasado de los sesenta, es un emblema de «una cadena inesperada y marginal de comunicación y diálogo». La segunda propone todas las posibilidades de la lectura, reivindicando la vilipendiada *lectura identificatoria* de los folletines. Reaparece la lectura colectiva, se lee o se cuenta lo que se lee ante los lectores más disímiles, se afirma el goce que produce la *lectura como evasión*, se rechaza el experimentalismo y se incorpora como homenaje la literatura menor; con nostalgia y humor, en el horizonte precario de las ilusiones perdidas de las últimas décadas, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* vuelve al refugio de los libros, al abandonado lugar donde todavía las novelas siguen descubriéndose.

La dorada garra de la lectura constituye una magistral lección de lectura y de escritura; como en esa fina ficcionalización del archivo de Gutiérrez con que abre el capítulo 7, Susana Zanetti ha logrado historizar, acudiendo a un gran número de textos de diferente procedencia, las transformaciones de la lectura en América Latina; nos lega un profundo conocimiento de los textos y, fundamentalmente, una experiencia marcada en el interés por la cultura del continente y en el placer de la lectura.

Elena Altuna,
Universidad Nacional de Salta

Orlando Pérez,
LA CELEBRACIÓN DE LA LIBERTAD,
Quito: Libresa, Colección Crónica de sueños, 2002

Una entrevista se celebra por un encuentro fortuito, una cita convenida o por la atrevida intromisión de quien espera respuestas, luces quizás, con o sin preguntas preconcebidas. Orlando Pérez en *La celebración de la libertad* ha hecho todo eso y más al entrevistar a dos poetas y a siete, generalizando, narradores iberoamericanos. El entrevistador se muestra inteligente, espontáneo y honesto a pesar de que, sin desmerecer su trabajo, estos tres elementos hayan sido corregidos y aumentados por razones de edición, por el tiempo transcurrido entre las fechas de las entrevistas y su publicación.

El periodista indaga acerca de la creación literaria, acecha sobre el hombre y el escritor y permite al lector entrever, tras la celosía de las respuestas, los territorios a veces imposibles que transitan los escribas. Orlando parece buscar, entre conjeturas y certezas, por los senderos de los otros, su propia ruta literaria. Con curiosidad ingenua, a ratos, reflexiva casi siempre, quiere saber y conocer a riesgo de «morir» en la osadía del intento. Pérez ante todo y por todo celebra su oficio de periodista que se encamina hacia el otro: el del escritor; aunque, más allá de los conceptos, la distancia que media entre esos oficios sea el punto de vista de quienes ejercen el uno, el otro o los dos. Búsquedas, encuentros, aciertos, verdades, mitos y pasiones a los cuales accedemos entre sugerentes retratos de los entrevistados. Algunos inclinan más la balanza del buen dibujo por la intimidad que permite el tiempo concedido, la cita repetida o simplemente la admiración personal del entrevistador.

El habanero Eliseo Diego, poeta honesto aunque tenga el corazón impuro, para quien «la poesía tiene más de una oportunidad y siempre causa una primera impresión». Hombre alegre y vital; un deísta católico que asume el socialismo que le tocó vivir, esperanzado en la epifanía del verdadero socialismo de Dios. Diego no deja de poetizar mientras disfruta de la belleza «infernial» de las muchachas, como una infusión de té.

Una revelación personal: Dulce María Loynaz (La Habana 1902-1997), dama elegante, austera y franca. Murió vieja, quizás «para el beneficio de los hombres» que desconocemos su obra. Poeta apasionada, sencilla e ingenua; alejada de la política de su país y que niega la existencia de una poesía comprometida porque la única es un acto de procreación.

El uruguayo / cubano Daniel Chavarría, aventurero, excesivo, lingüista y lengua-raz. Narrador de género policíaco por un reto al principio y por comodidad después. Escritor por culpa de su «suerte» ante la imposibilidad de una libertad individual; socialista con aspiraciones de capital para ejercer su oficio literario. Comprometido como escritor, infiel como ciudadano.

Paco Ignacio Taibo II, novelista de «corte neopolicial». Este mexicano / español es un escritor prolífico y múltiple semejante a su personal desglose de los representantes de la corrupción mexicana —su cantera de historias y anécdotas—; fenómeno que le exige contar lo evidente ante la indiferencia general. Busca el profesionalismo litera-

rio del escritor de folletín del siglo XIX para apropiarse del lector-sociedad. Trivial como escritor, comprometido como individuo.

Antonio Gala supersticioso y versátil escritor andaluz. Ha seguido su destino y escribe en el género que le dicta el duermevera. Fiel a sí mismo, trata de desaparecer como narrador en sus novelas. Su sino personal es semejante, en la tristeza, a la vida de Boabdil porque su premeditada asepsia no puede impedir la liberalidad de su instinto.

Otro narrador policíaco, el catalán Manuel Vázquez Montalbán. Descriptor y cronista que utiliza la etapa franquista para analizar a la sociedad española. Observador que se viste del mirón que hace una encuesta de los hechos para testimoniar su época a través de la ficción. Grave y político en su posición literaria ante el mundo. Ejerce el periodismo de opinión como una compensación narcisista por su existencia como escritor.

Juan José Millás, madrileño de Valencia. Novelista que no ha escrito su libro de navegación —cómo escribió cada novela— porque habría naufragado en su búsqueda de la ruptura que tiene cada hombre en el pasado y es la causa primigenia del «pecado». Millás tiene respuestas para cada acto creador, es capaz, sin decirlo, de explicar cada uno de los instrumentos que utiliza para conformar sus obras.

José Saramago, Premio Nobel ahora. Escritor parabólico para quien la obra es lo que importa, no los premios. Viajero empedernido que se detiene en los andenes de la historia de la condición humana para descobijar y descobijarse con la re-creación, en sus novelas y cuentos, de los eternos mitos del hombre.

El ecuatoriano Javier Vásconez, novelista y «fabulador» que busca otro universo más allá de sí y más acá de los otros. Escritor que no anuncia ni promete; trata de sorprender, sorprendiéndose con la observación casi entomológica del bajo mundo, el crimen y la corrupción, como sus causas «literarias» de aproximación a los personajes desuncidos que las proveen.

Orlando Pérez nos ofrece su particular celebración del periodismo, del escritor y su acto creador a través de nueve diálogos —cada uno verdadero y coherente— que a veces se entrelazan y participan entre ellos; llevados, con acierto, por sus apetencias literarias, por su amistad, admiración y camaradería profesional por el hombre o el autor. Nueve planteamientos que nos muestran que no existen las verdades absolutas, solo acomodamientos verbales.

Celebración de una libertad en un país que pareciera no tenerla. Celebración de una ciudad caribeña donde suceden la mayoría de las entrevistas. Hace falta una introducción del autor acerca del por qué, cuándo, cómo del libro. Un retrato de La Habana, de ese mar que aún busca nuevas costas. Más allá de los planteamientos «serios y profundos» que se encuentran a lo largo de todo el volumen, el tratamiento logrado por Pérez es de una alegre posibilidad; paradójicamente nos presenta a la literatura como una hembra feliz, entonces «cuando el abad está contento, lo está todo el convento».

Efraín Villacís

Martha Rodríguez,
PERO ES DESPUÉS, BAJO EL SOL,
Quito: Libresa, Colección Crónica de sueños, 2002, 95 pp.

Voy a empezarlo diciendo de una vez: hace aproximadamente un año, cuando pude leer *Nada más el futuro*, el primer libro de relatos de Martha Rodríguez, tuve la convicción de que estaba ante una de las mejores escritoras ecuatorianas vivas, y al margen de los compartimentos sexuales —que en un país de proliferantes y desprevenidas narratrices puede llamar a engaño— ante una de las narradoras más importantes de su generación. A su lado ubicaría los nombres de Lucrecia Maldonado, Raúl Serrano Sánchez, y más adelante y más arriba el de Leonardo Valencia. Todos ellos son dueños de dos títulos, han merecido significativos reconocimientos, y aunque aún no gocen del favor ni del fervor de los lectores —con excepción quizá de la colección de cuentos *La luna nómada* de Valencia, hasta el momento la ópera magna de la novísima narrativa nacional— tienen ya un respaldo crítico que los acredita en la escena local. Y lo más importante de todo: hay en ellos una voluntad de contar, una persistencia, una necesidad —casi necesidad— de continuar su proyecto narrativo.

Pero, ¿dónde estriba la importancia de la obra de Martha Rodríguez? Cuando la descubrí, dos razones bastaron para dejarme llevar por su causa y su cauce: una escritura limpia, diáfana sin ser siempre transparente —curiosamente tanto en su primer y segundo libro, es en sus prosas breves, esa suerte de viñetas narrativas, donde puede aparecer más ambigua y oscura, como si la compacidad de lo relatado importara su opacidad—, y antes que su laconismo expresivo —a veces excesivo como si se hubiera propuesto dosificar las imágenes y suministrar las emociones con una prolijidad clínica, extremando precauciones— me llamó la atención su sobriedad, el tono a veces melancólico, otras veces nostálgico, siempre escéptico desde el que asumía el relato: digamos su impronta onettiana —muy audible en varios pasajes de sus dos libros. Y además de su textura, de un cierto oficio en la confección y composición, sentí que Rodríguez era depositaria de algo que aparece como la mayor carencia de casi todos sus compañeros y compañeras de ruta: un mundo propio, una geografía y una historia personales, que estaba ante una mujer que contaba aquello que le ha sido dado contar sin prejuicios ni pruritos feministas, que detrás de ella no habla un programa de redención de género —que por principio empobrece, cuando no invalida toda empresa creativa, sino un proyecto definitivamente literario, artístico.

Ante todo Guayaquil, la ciudad adoptiva de la autora, algunos de cuyos parajes, calles, y plazas alude perifrásticamente, cuando no esos recintos remotos de El Oro y Loja —los dominios de su infancia y su memoria—, en donde transcurren dos estupendos relatos de su primer libro son los territorios que atraviesa su relatiística. En estos últimos, en Puerto Bolívar y Piedras —paisajes que la poesía y las crónicas periodísticas de Roy Sigüenza ha catastrado entrañablemente— ocurren «El ferrocarril del sur» y «El silencio», cuya lectura recomiendo para entrar en la órbita de Rodríguez. En cuanto a sus temas creo que por ahora hay tres grandes cauces: la memoria del pueblo y los ancestros —al que remiten los dos cuentos nombrados—, una materia contable que seguramente tienen una procedencia oral; las fricciones y oscilaciones afectivas —que

suelen ser el objeto de sus viñetas, un espacio de sensaciones, forcejos, gestos que recuerdan, incluso por su tono introspectivo y su ascética formulación, los «tropismos» de Nathalie Sarraute—. Y el tema este recurrente en sus dos libros, y el que constituye el eje de la *nouvelle* «Es después, bajo el sol», que da nombre a libro que ahora presentamos y que habla ya aparecido en el cuento «Nada más el futuro», del libro homónimo: el dolor, la agonía y la muerte.

Si parafraseáramos a Horacio Quiroga tendríamos que todo lo que Martha Rodríguez ha escrito, y a lo mejor está escribiendo y quiere escribir, es una colección de «Cuentos de dolor, agonía y muerte». No es casual que en sus dos libros, sean estos cuentos los que nombren al conjunto. Ya *Nada más el futuro*, abre con un epígrafe de Joyce que perfectamente puede haber presidido «Es después, bajo el sol»:

¿Qué eran pues el miedo en que caminaba noche y día, la incertidumbre que lo cercaba, la vergüenza que lo había humillado en cuerpo y espíritu; qué eran sino sudarios arrancados del cuerpo de la muerte, lienzos de sepultura?

En *Pero es después, bajo el sol* Martha Rodríguez, la médica especializada en tratamiento del dolor, echa mano de su experiencia vivida como profesional, para ofrecernos un tratado del dolor ya no como falla o disfunción fisiológica, sino como una lenta, minuciosa crónica del destierro del mundo, de la agonía y el deceso final de su protagonista, o mejor agonista. A partir de una estructura episódica, que redundante en la morosidad del relato, reconstruye los últimos días de Alberto, enfermo terminal, interno en una casa de salud, asistido por su hermana Lucía, la luz postrera de Alberto, la testiga tan lúcida como entrañable e impotente de su final. No obstante el tono introspectivo del recuento, y el carácter autorreflexivo de los diálogos entre los hermanos, la narradora consigue localizarse a prudente distancia de un drama para testimoniar el dolor y la agonía de Alberto desde una mirada más bien oblicua, desde una mirada que anticipa la muerte antes que en la descomposición del cuerpo en su memoria de lo vivido, en su atormentado recuerdo de lo perdido. Fuera de cualquier patetismo, Rodríguez nos ofrece un relato sin duda conmovedor en su sobriedad, cuya tensión e intensidad interior a veces parece duplicarse en un lenguaje demasiado seco, conciso, apagado, digamos funerario. Esa contención luctuosa, ese privilegio de un registro realista, amenaza a veces el interés del relato, su posibilidad de atracción, de conexión con el lector. Siempre fragmentado y disperso —como corresponde a la visión del cuerpo en la posmodernidad—, tengo la sospecha de que el cuerpo, o sus partes, en los relatos de Rodríguez aparece más bien como el síntoma de un malestar o disputa interior, como si la costumbre y el hábito de la autora le impidiera reencontrar su carnalidad, su plenitud corporal, su autonomía erótica, motriz.

De Lucía, quien escribe, y mientras visita a su hermano lleva en su bolso un libro de John Donne —en cuyos bordes hace apuntes de ocasión—, la narradora dice: «Ama la lectura, en sus escritos cuida la propiedad de las palabras como se cuida un instrumento de trabajo». Extrapolo esta frase para aventurar una penúltima reflexión sobre la autora. Creo que a veces falta en Rodríguez un pensar y usar las palabras también como instrumento de placer —no me refiero claro está a su orbe temático—, quiero decir replantear su relación con el lenguaje, concebirla menos operacional, más amorosa, más sensual, más holgada, menos apagada. No se le ocurra pensar a nadie que es-

toy reclamándole una adscripción o praxis barroca, sino volver a mirar esa cuidada ex-troversión, esa apertura poética de sus mejores cuentos. Y la última reflexión, es más bien una apuesta por esta trayectoria que ahora da un segundo paso importante. Tras su primer libro, me parece que este es un rito de pasaje, de tránsito, deja constancias de su competencia narrativa, algunas ganancias en sus mejores pasajes y algunas deudas que su tercer libro seguramente saldrá.

Cristóbal Zapata

Tomás Eloy Martínez,
EL VUELO DE LA REINA,
Madrid: Alfaguara, 2002, 295 pp.

El vuelo de la reina, premio de novela Alfaguara 2002, tematiza una vez más las desmesuras del poder y su proverbial descomposición, y sin embargo es un relato que golpea y sacude, tal vez por su actualidad, por lo descarnado de su personaje principal.

Esta novela nos cuenta la historia de Gregorio Magno Camargo, director de un importante diario de Buenos Aires, cuya infancia desgraciada debido al abandono de su madre, parece anunciar sus obsesiones futuras: se enamora de Reina Remis, una joven reportera de su diario; la seduce, pero al cabo de un tiempo proyecta sobre ella los temores y deformaciones que residen en su mente desde que su madre se fue con otro hombre. Reina se convierte en la depositaria de su violencia y de su desmedido y enfermizo abuso de poder. Apenas sospecha que quiere dejarlo o, peor aún, que la inteligente redactora se ha enamorado de otro, diseña un malévolo plan para destruirla y lo consigue. Es, pues, el amor de Camargo por Reina, un amor obsesivo, tormentoso, pero sobre todo, es un amor atravesado por la corrupción y la traición.

La obra es un tejido de repeticiones, paralelismos y metáforas que nos llevan a dos debilidades humanas: el poder y la pasión que lo rodea. Por ambos se repite el abandono, el crimen, la mentira; triunfan la obsesión y el egoísmo; ausente está cualquier atisbo de sentido común, de respeto por el otro. La vida y la organización del diario dirigido por Camargo no es otra que la organización del gobierno y la política; la perversidad institucional queda al desnudo; el acoso machista acaba con el vuelo de una mujer despierta.

En este complejo tejido narrativo, de estructura circular, el elemento sorpresa ha sido hábilmente introducido. Al principio acompañamos con cierta ingenuidad al *voyeur* que espía a una sensual mujer a través de un telescopio Bushnell. Es, efectivamente, como ver a través del lente. Los lectores somos espías junto a Camargo. Esto está bien logrado, tal vez por la experiencia de Tomás Eloy Martínez como autor de varios guiones para películas. El erotismo se siente en cada una de estas escenas: es el hombre que observa a una mujer de identidad inicialmente desconocida para los lectores. Es una mujer cuya intimidad es flagrantemente invadida: cada uno de sus movimien-

tos, su goce sensual frente al espejo, su desnudez, su modo de vestirse y desvestirse son una provocación.

Desde ya se siente la pasión en las observaciones del *voyeur*, a quien se le podría apelar de *cazador*. Y así, en un audaz juego temporal que combina muy bien un dramático futuro con el pasado y el presente de los personajes, vamos descubriendo quién es verdaderamente G. M. Camargo. Mientras aparece la vida de este director, sus aficiones y sus fobias, vemos el descalabro de los últimos gobiernos de la Argentina, los turbios manejos de los políticos y de los medios de comunicación que los combaten o sostienen; la podredumbre de los inmigrantes, exiliados políticos muchos de ellos, que se refugian miserablemente al pie de los edificios de las céntricas calles bonaerenses.

A ratos parecería una crónica en la que la Argentina de hoy, plagada de fraudes, opaca, decadente, polvorienta y oscura, es el centro al que retornan siempre Camargo y Reina de sus desplazamientos por el mundo: París, Estados Unidos, Canadá, entre tantos sitios más. La actualidad del relato se percibe no solo con relación a la realidad argentina: se habla de la guerrilla colombiana, de las citas en San Vicente del Caguán con la presencia de periodistas de varias latitudes; está Viña del Mar y una ironía profunda con respecto a Menem y su esposa, «actriz de telenovelas»; Carlos Salinas de Gortari, Bill Clinton, Mónica Lewinsky forman parte de este nutrido relato que por momentos no deja de tener tintes documentales.

Pero hay más en esta novela de Tomás E. Martínez: es un vuelo hacia el cine, la literatura, la música, que quizás a ratos revela la huella demasiado visible del autor, de su afán por impregnar el relato de una suerte de erudición intelectual, que acoja la tradición cultural de Occidente, y con ella, una visión cosmopolita que sin duda contrasta con el derrumbe de la otrora —en apariencia— solvente sociedad argentina.

La noche del cazador no solo es el título de una película que gusta a Camargo y a Reina: condensa muchos sentidos de la novela, incluso el de la incursión por los senderos del mal, ya tan trabajado en la literatura argentina. Solo que aquí el mal sabe a miel amarga, la que produce una abeja reina de vuelo impredecible, inalcanzable; una abeja que atrae, ordena, organiza y somete, pero culmina rodeada de soledad, a pesar de su pretendida omnipotencia. Camargo se maravilla del vuelo intelectual de Reina Remis, de su discreta belleza, de su lucidez para desentrañar los misterios teológicos, de su perspicacia y habilidad en la comprensión de la política. Pero, así mismo, nosotros, los lectores, nos admiramos del perverso vuelo del poderoso director, de su laborioso e inclemente proyecto de anular a la mujer que lo abandonó por su soberbia y su desdén.

Siguiendo la lógica de uno de los epígrafes de la obra, los lectores culminamos con la certeza de que el poder es una parodia de la soledad.

María Isabel Hayek

Gabriela Alemán,
FUGA PERMANENTE,
Quito: Eskeletra, 2a. ed., 2002, 113 pp.

Siempre resultará tortuoso y riesgoso para un narrador hurgar-para-comentar-en-alta-voz la obra de otro narrador (o narradora en este caso), porque bien sabemos los lectores de Pennac que lo más saludable y productivo en situaciones como éstas es permanecer más bien quietos, silenciosos y asombrados en el fondo de las palabras ajenas (que con esa lectura silente) se vuelven de golpe también nuestras. Pero si pronunciamos en alta voz aquellas palabras descubiertas (o esos pensamientos vertebrados), hay el riesgo de que se desvanezcan, se vuelen con el viento, se hagan otra vez ajenas. Las palabras de Gabriela Alemán después de su (nuestra) lectura, se irán tal vez en fuga, en *Fuga permanente*, como el mismo título de esta colección de diez cuentos publicados originalmente el 2001 en Asunción, Paraguay, por Euterpe Editores y cuya segunda edición presenta editorial Eskeletra en un volumen primorosamente elaborado (casi como si fuera un regalo navideño) con las palabras de la escritora y las ilustraciones de Geracho Arias.

La apreciación que haga del libro de Gabriela no será la de un crítico —me perdonarán por ello los exigentes representantes de la Academia—, sino la de un simple lector también en fuga permanente (que va de libro en libro y, en general, de impreso en impreso con una especie de voracidad y vicio).

La primera virtud que encuentro en el libro (que es la más importante en estas épocas de proliferación y multiplicación desmedida de textos de toda índole) es su capacidad para mantenernos atentos —y despiertos— a quienes nos acerquemos a él. Atentos, despiertos y deslumbrados —agregaría— de principio a fin, conociendo y disfrutando esas historias tan extrañas (por extraordinarias) pero al mismo tiempo tan simples (por la atmósfera de cotidianidad que crea la autora, con una habilidad que solo la tienen los diestros narradores) de mujeres y hombres que se mueven en escenarios diversos en la geografía y el tiempo parecidos a los de las sombras chinescas, a las sombras del teatro negro de Praga.

Sombras que representan, por ejemplo, a un descendiente del filósofo alemán Federico Nietzsche (o a él mismo, ¿por qué no?), quien se encuentra en un bar de Santiago de Chile balbuceando historias en las que evoca a una mujer (la hermana Elizabeth) perdida en el Chaco paraguayo (entre campamentos nazis y selvas) con un manuscrito inédito del filósofo.

O ese diálogo quebrado de destiempos entre la anciana que riega su jardín en el barrio quiteño de La Mariscal con aquella joven cantante de fados quien arrastra a sus dos pequeños hijos como una carga del desamor. Parábola hermosa de la ternura, pero también de la desazón, del desarraigo.

O aquellos ingeniosos glosarios de las crisis en los cuales adolescentes mordidos de desesperación (y con las monedas contadas) buscan en el Quito viejo espacios para iniciar o reiniciarse en el amor, con la complicidad o el asombro de taxistas y pensionistas.

O esas crónicas de la traición (cha-cha-cha) contadas por una ocasional traductora argentina en las que aparecen —siempre como sombras chinescas— enanos de un

circo de Atacames, hombres que protegen sus cuerpos de las marcas delatoras del adulterio (la traductora se ha vuelto experta en estas lides), mujeres desgarradas que definen al amor como «esa gota de rocío, esa circunferencia de absoluta y cristalina perfección, amenazada en su caída libre a desaparecer. A perder su forma. Inevitablemente».

O esos directores, tramoyistas, actores que se mueven sobre escenarios violentos en «Las fuerzas del mal», con fondo de noticieros tragicómicos (los que diariamente tenemos en nuestro país pre o poselectoral, pre o posafectado por una erupción volcánica, en permanente renegociación de deudas, en permanente persecución de bandidos que se refugian en playas de Miami, en permanente búsqueda del ovillo de Ariadna en un intento desesperado por salir del laberinto. Equipo de cineastas en embrión que terminan, contagiados por las fuerzas del mal, salpicados de corrupción o amarres familiares, porque como dice la protagonista (o la narradora) «nadie sabe para quien trabaja» en esa otra tragicomedia llamada: «Amor tropical» que no es sino el retrato descarnado de esa realidad cotidiana, espesa, maldita que nos agobia y nos envuelve.

O de aquel policía costeño —el único detective privado graduado en la provincia de El Oro—, quien refugiado en un hotel de Asunción (Paraguay) trata de establecer los móviles de un crimen (el de Narcisa, cuyo cuerpo desnudo —evoca nostálgico— el momento en que lo encuentra cubierto de collares de esmeraldas).

«Murder at Midnight» es quizás el cuento más bello y logrado del libro. Por la atmósfera de sordidez, ambigüedad y poesía que crea de principio a fin, en la cual flota —como parte de la tramoya— un tren que nunca llega, un filtro de amor y el misterio de una mujer extraña, vagabunda (y en fuga) que encuentra la muerte en un paraje paraguayo después de establecer un periplo desde Bilbao, en el país vasco español, pasando por tierras colombianas y ecuatorianas.

O esa sátira titulada: «Todos dudamos al amanecer» sobre los ismos y las modas intelectuales narrada con sutil ironía a través del personaje Benjamín Andant (quien funda sus argumentaciones teóricas en los cuyes del Cuzco y los últimos suspiros del filósofo francés Foucault).

Homenaje a la poesía de Prevert, a los atrevimientos surrealistas, existencialistas, estructuralistas y a los cafés literarios (donde se mueven y se fabrican tantas cosas e ideas): «El nuevo ismo —gestado pues con suprema originalidad en tierras que el Pichincha decora— sería una herida sobre la piel desnuda de la sociedad, un permanente hormigueo de inseguridad ligado a la buena fortuna...el fornismo habría nacido...»

Ese fornismo que pretendía revolucionar el mundo de las ideas y de las letras y que, de pronto, se da de bruces contra la realidad al comprender el subdesarrollo, la mediocridad, la ignorancia y que, sin embargo, el azar deja flotando en el aire como una broma sucia.

Pero el meollo del libro está en el cuento titulado: «Hablar, escribir, recordar» que es tal vez una verdadera confesión de la autora. Aquí dice: «Vivo en esa fuga permanente. Para retener la vida, para mantener la memoria de las cosas, las escribo. Quedan así registradas sin yo tener que vivir en un estado de alerta continuo frente al mundo. Olvido las ofensas, las traiciones, los errores cometidos aunque también a aquellos que amé y el tiempo en que fui feliz. Pero, lo ya dicho, esas cosas quedan en el papel antes de emprender el vuelo...».

Mientras leía el libro, y más aun cuando he visto los originales de las ilustraciones de Geracho Arias inspiradas en los cuentos de Gabriela, me he convencido que adentrarse en el mundo narrativo de esta autora es tan patético y arriesgado como devorar un animal crudo en cuyo sangrante corazón está escondida la sabiduría (y quizás la felicidad).

Invito pues a leer o releer estas historias de Gabriela en fuga con el riesgo de que puedan unirse a ellas para siempre, como las colas de los cometas errantes, y quedarse girando alrededor del universo de la duda (ella recoge como epígrafe del libro el verso de Yeats que dice: «Los mejores carecen de toda convicción, mientras que los peores están llenos de apasionada intensidad»), pero también de la desesperanza, de la lucidez y, sobre todo y ante todo, del amor por la vida.

Galo Galarza

Alfonso Monsalve,
CUENTOS DE PELÍCULA,
Quito: Eskeletra, 2002, 182 pp.

Narciso es una flor y un mito. El mito nos habla de un bello adolescente que se mira en el agua azul de un lago. Enmarcado por el cielo, en un lento proceso de encantamiento, aprende a reconocer su belleza y a amarla. Cuando la descubre entera, se enamora de sí mismo, en efecto nada extraño en un ser humano, al cual la belleza deslumbra y redime; guía y estimula en la conquista, atrae hasta el peligro. Narciso cree que no hay distancia entre su rostro y la faz que refleja el agua, asume la perfecta unidad de realidad e imagen y, apasionado de sí mismo, como de su propia pasión, muere a la búsqueda de su autoposesión.

De los mitos no han de extraerse lecciones. La intuición opera lejos de la razón lógica, dejando que nos invada la verdad oculta en las palabras, para manifestar una esencia tan profunda, que infinitas interpretaciones no logran asir. Quien se acerca al mito tiene el derecho de vivirlo e interpretarlo según lo asume su corazón y nadie puede pedirle más. La interpretación es otro lento proceso en el cual podemos ensimismarnos, enamorarnos, soñar, equivocarnos y morir. Es otro espejo de amor, de conquista, de peligro. Pero si no nos miramos en esa luna, el mito quedará vacío de nuestro contenido.

Vale, pues, agacharse, intentar comprender, dejarse invadir.

Y también negar.

Negar la intuición demasiado evidente y fácil del castigo: Narciso no fue castigado con la muerte por amarse en exceso. Negar la intuición paralela del peligro del egocentrismo.: «Conócete a ti mismo», decían los griegos Y quién puede negar que la voluntad de conocernos ha de ir paralela a la atracción que ejerce sobre nosotros ese ser apenas iluminado que vibra y vive más allá de nuestras evidencias; ese desconocido que es el yo para el yo... Sin esa atracción, sin el amor y la intuición de nuestro propio va-

ler, ¿por qué intentar conocernos? El egocentrismo no solamente es necesario: es nuestra manera de estar en el mundo. Aun para el ego más volcado hacia todo lo que no es él, aun para el ego más generoso, el mundo gira alrededor de sí mismo. Él es el centro. Otra cosa es locura.

Por eso, he aquí otra egocéntrica interpretación posible del mito de Narciso: quizá Narciso no buscaba la evidente belleza de su rostro, que ya poseía, sino la que intuía al fondo, más allá de su rostro. Quizá quisiera conocer. Las aguas del lago en el cual se miraba escondían, para él, el universo inagotable que buscaba e intentaba asir. Narciso sucumbió de una ambición que empezaba en sí mismo y no terminaba nunca, se extendía hasta la muerte. Quiso saber qué había tras el milagro de su propia presencia, y asir, con la conciencia, el universo del fondo que su imagen cubría. Deshecha su efigie en las aguas, intentó ir más allá, a fin de que nada le impidiera adentrarse en el prodigio del abismo, y conocer. Su ambición real fue poseerse en la más fecunda totalidad del ser, abrazarse en esa unión mortal.

No se dividió Narciso, ni se equivocó respecto de la naturaleza del efebo que latía en ese espejo.

El mito de Narciso es uno con el mito del árbol del bien y del mal. Eva, al aceptar comer el fruto, vio más allá de sí misma, más allá de Adán, a quien amaba: quiso entrar en el abismo de la esencia del mundo. Quiso tomar conciencia.

Hasta aquí, el mito y el riesgo de una interpretación, para ilustrar la tarea del creador. El escritor es otro Narciso que busca en las conciencias que presenta e interpreta, su propio ser, su más íntima condición. No es la suya, pura voluntad de contar historias. Cada historia es el pedazo de un espejo en el que Narciso mira un ámbito, mínimo, de su propia condición. Múltiples historias, múltiples espejos. Eso es un libro, este libro, que, como toda forma de arte, es también una manera de rebelión.

Por mi parte, cuando debo presentar algún libro no logro definir la tarea que me corresponde; ¿como presentar este siempre incipiente espejo?

En estricta lógica, se espera de mí una tarea crítica, pero ¿qué es criticar? ¿Qué, desde el punto de vista de un texto literario, sino dejarnos invadir por él, permitir que el texto diga por nosotros lo que nosotros habríamos querido decir desde él? *Permitir decir al texto*, significa obligarle a expresar todo lo que dice, es decir, mucho más de lo escrito, porque el destino de la palabra poética es el de sugerir... y el del crítico, el de dejarse seducir y expresar el meollo de esa seducción.

Seducir viene de *ducere*, *conducir*. Conducida por la palabra de *Cuentos de película*, intento presentar mi experiencia.

Alguna vez afirmé, ante esta incertidumbre, que la verdadera tarea crítica debería llevarnos a repetir el texto que criticamos; a ser un poco los Pierre Menard borgiano, del libro que leemos. Y que para pretender válida nuestra aventura habríamos de traducir, en nuestras palabras, la emoción estética y su porqué. O nuestra carencia de emoción.

Pocas veces como hoy he querido repetir. Contar el cuento de este libro de cuentos.

El cuento de este libro no es el cuento de la vida de su autor. Situado en cada narración como cronista de un mundo que nos ha convertido en espectadores balbucientes, a ratos el escritor está demasiado ausente como para siquiera recordar que existe,

y en otros momentos demasiado presente como para poder distinguirlo del personaje o personajes que constituyen el conjunto narrativo. Alfonso Monsalve, el que conocemos o desconocemos en persona, no importa. Ni importa que importe. Prescindo de él: me atengo a su creación. Y sé que él es cómplice de esta prescendencia, tan necesaria para decir la verdad... (Esa pura verdad que es solo mía, finalmente).

Había escrito como nueve páginas de observaciones a tenor de la lectura, las cuales, a fin de volverse legibles, han de disminuir, para respiración y consuelo del lector: «Cuentos de la vida; recuerdos; estos me parecen los más lindos, los cuentos que registran la infancia. Los primeros no, la vida de hoy: todos metidos en el mismo miedo. El avión en el que el suspenso desemboca en la muerte, casi sin pistas, o tan lleno de pistas que difícilmente encontramos el porqué del estallido en el desenlace, quizá porque se mezclan en la trama tantas voluntades en torno a tantos fines diferentes y sin embargo, uno solo. ¿Las Torres Gemelas, equivocación? Nadie podrá saberlo. Aunque, como escribió un crítico europeo serísimo, la mastodóntica simplificación made in USA, apenas deja resquicios a preguntas esenciales. Esperemos que el mastodonte despierte, un día...».

Un registro del mundo y del vacío. Un registro vacío del mundo. Un registro del mundo vacío. Un vacío registro del mundo.

Había escrito también: «prometo, Alfonso, que me inventé estos juegos antes de haber leído el cuento que titulas 'Poemas'».

Claro, también resultaron del recuerdo de alguna profesora de redacción que nos obligaba a desordenar una oración escrita en orden natural: sujeto, verbo, complemento, más o menos como en tu cuento. Así: La casa está cerca del río. Cerca del río está la casa. Está, cerca del río, la casa... El ritmo cambia según el orden de las palabras. Y ese ritmo dota de poesía a la expresión más simple. La casa está cerca del río, no suena igual a «Está cerca, la casa, del río».

El libro abarca todo: la infancia feliz de tres muchachitos que reviven, a su regreso de la escuela, las aventuras de Sandokan o de Tarzán, leídas previamente en el Peneca, hasta su inevitable desenlace en la mediocridad y la falta de sueños, tanto como la descripción dotada de finísima ironía de 'Revolucionarios', en el cual la revolución, amante incomparable de la juventud, está narrada como una mujer, con una dimensión poética que devuelve su lugar a los sueños; ruta del desencanto de innumerables jóvenes de todo el mundo, pero que llenó de sentido la vida y que, como el primer amor, es inolvidable.

Hombres y mujeres de todas las clases sociales, una ciudad cosmopolita. Ámbitos descritos con asombrosa propiedad; desde el camino selvático de los niños hasta el interior del avión y el de las oficinas de lujo en edificios posmodernos; personajes reales y virtuales, de algunos de ellos podríamos decir que, siendo reales, de acuerdo con lo que nosotros llamamos realidad, son más virtuales que reales en su adecuación a la espantosa verdad de la invasión virtual.

Y sin embargo, la seducción virtual no tiene la fuerza de una sonrisa real, del abrazo de la esposa y la presencia de la niña con su muñeca vieja.

Cuando Rómulo, en «Dulce hogar» contesta a la pregunta de su esposa: —¿Cómo lo pasaste donde tu hermano?, luego de haber conocido las dulzuras y esplendides que brindan los avances técnicos contemporáneos de una edad que apenas atisba-

mos y que, sin embargo, pide a diario nuestro tributo, solo atina a contestarle: —Espantosamente bien.

Esta es la clave del mundo de hoy y de lo que este mundo nos ofrece: el universo que el hombre, cada uno de nosotros, con nuestra aquiescencia y comodidad, con nuestra falta de rebelión o con nuestra rebelión inutilizada en la lucha por sueños ajenos, hemos creado a nuestro alrededor: ese *cyberuniverso* es espantoso.

Volver a la intimidad profunda, a los sueños elementales; volver a nosotros mismos, valorar lo cotidiano, la palabra en un libro, la imagen en un daguerrotipo, por encima de todos estos logros, nos devolverán esa pequeña paz de la rutina humana, que es, finalmente toda la que podemos conseguir. La paz que no solamente abarca los hechos, sino los valores que los rigen; que comprende nuestra concepción de la existencia, la cual en los años por venir quizá exija, como nos deja entrever el escritor con su arte de dosificar principios y de lanzarnos a la suerte de la adivinación, quizá exija, decíamos, vigilar que no se nos vuelvan virtuales, aunque fuesen perfectos en su virtualidad, la justicia o el amor.

Tratando de leer lo que está dentro del libro o lo que queda en mí luego de cada cuento, ese *espíritu* que aletea al interior de párrafos banales que recrean la realidad que narran, o de aquellos de rara y preciosa dimensión poética, encontramos la presencia de este tiempo nuestro que prepara un futuro que tal vez es ya presente para tantos, en el cual el ser humano no podrá reconocerse más. ¿Es acaso, hoy, reconocible para sí mismo?

Caminos, señales, guías. Mansiones con paisajes virtuales de ilusión; servidores mecánicos —robot es ya palabra anticuada—. Avisos, puertas que se abren cuando sienten llegar el auto, sin controles inmediatos ni remotos. Músicas que brotan de las hojas. Mundo donde todo está previsto para comodidad de invitado y anfitrión.

Los cuentos seducen, por su línea, por sus argumentos, por su forma. Estupendo manejo del suspenso. Breve y profundo trazado de los personajes. Economía de palabras. Vacío vital. Plenitud de antiguos recuerdos. Vida y muerte.

Como la imaginación solo nos alcanzó para leer los cuentos en orden, del primero al último, pensamos al principio que sí, que no, que dónde estaba la poesía. Y es que cuentos como 'Viaje final' o 'Negocios' piden ese estilo de crónica periodística, en donde asombran el manejo de la acción y la precisión del lenguaje. Ya en «Vanidad de vanidades» o en «Triángulos» se nos presentan sentimientos humanos; en aquél, el culto de la apariencia y los sacrificios que exige, y un amor inesperado, robado por la injusticia de la muerte. En todos, un privilegiado arte de narrar, sereno, sin exabruptos ni calificativos.

Frases largas, párrafos que nos arrastran: una palabra llama a otra en sucesión de cosas conocidas y, sin embargo, inciertas. Lo que conocemos de la realidad es su incertidumbre. Vidas *seguras*, amenazadas por el recuerdo del pasado; otras, por el futuro que ya llegó en forma de consola con múltiples pantallas, nunca tantas para mostrarnos la tremenda ambigüedad de la vida. Pero ¿cuándo no hemos vivido en lo virtual? ¿Siempre no?, ¿siempre sí?

Conocía buena parte de este planeta y sabía que la vida es una especie de juego de cartas monótono y excitante a la vez una interminable canasta en la que uno tiene que

pasar largos momentos esperando que la baraja le depare las cartas que le faltan para que se arme la próxima figura del destino.

La vida, finalmente, es la misma; solo ha cambiado el lugar de la tragedia. Ahora está en la computadora, en los penthouse de edificios sin fin; en el lujo, como constatación o como nostalgia. En las drogas que no se nombran, en consolas gigantes producto último de un cyberuniverso hecho para que el ser humano, en la comodidad, olvide que alguna vez quiso ser feliz.

Como escribió Margarita Yourcenar: *Nos cansamos de vivir de formas furtivas, despreciadas, de la felicidad humana.* Toda felicidad es inocente. Es preciso repetir, incluso si los escandalizo, esta palabra que parece siempre miserable: *nada prueba más nuestra miseria, que la importancia de la felicidad.*

En este mundo, cuya infelicidad radica en haber olvidado en brazos del dinero, del crimen, de un recuerdo furtivo, la necesidad de la infinita variedad de formas de la felicidad, se hallan la mujercita del café o la de la limpieza, las que pueden comparar su miseria con el esplendor. Las que, por proyección, mientras limpian y perfuman los ámbitos en que trabajan los ejecutivos del edificio, se sienten *una más* entre ellos. ¿Radica en este sentimiento, su felicidad o su infelicidad?

En rigor, en este mundo preciso y distinto en cada cuento, descrito con maestría, hay una unidad sustancial: un no sé qué crítico, irónico sobre lo real. *Cuentos de película* es el libro de un observador y previsor empedernido, que combina sus notas sobre la realidad real, el recuerdo tierno de la infancia, con la imaginación a que da lugar el cybermundo. Como observador y narrador nato, sabe que la armonía radica en *no juzgar*. Así, por momentos entrega un registro, casi una crónica de acontecimientos, de lugares comunes y estereotipos: el infeliz, el ejecutivo de éxito, la mujer y el hombre divorciados, el juego de triángulos, el crimen intelectual, el ejercicio de la palabra, el diario desaparecido de una ciega a quien encontraron muerta entre plumas de gallo.

Terrible la sencillez de lo feroz.

La experiencia de la técnica, cine, televisión, radio, ya no es nada. La computadora crea apasionantes universos virtuales, para que dejemos de ser nosotros mismos, convertidos en un *él virtual*, sumidos, absorbidos por un mundo de ilusión donde todo se vuelve fácil porque todas son recetas, dictadas con ineludibles anglicismos, *el resetear, el switch, el release, la ecualización*, violaciones virtuales, juicios virtuales. Pero también la infancia y la poesía.

Alfonso Monsalve nos entrega en este libro un conjunto de cuentos de contemporaneidad admirable por su tema y estilo; de entre sus cuentos cortos, muchos son magistrales, y pueden llamarse *posmodernos* por su sabor *profético* en relación con las consecuencias deshumanizadoras del abuso del universo virtual; curiosamente, son, al mismo tiempo, cuentos escritos en un idioma de clásico corte.

Creemos que la persistencia en su trabajo revela, una vez más, el siempre frustrado empeño de Narciso por encontrar en sí mismo los secretos de su condición humana, hasta la muerte.

Susana Cordero

Galo Mora W.
UN PÁJARO REDONDO PARA JUGAR,
 Quito: Eskeletra, 2002, 289 pp.

Esto no es un libro. Es un pavo real de múltiples colores, es un collage de tiempo y de memoria, es aquella maravillosa cobija remendada que nos ponía la abuela para cuidarnos del frío, es la red multicolor que me tejía mi hermana para guardar la pelota de fútbol, para guardar ese tesoro, es la caja de pandora, es el cofre del pirata. No es un libro de fútbol, es un libro de vida. Un libro de vida y muerte. Es el dribling metafísico, la gambeta sabia o necia, que vamos intentando desde que nacemos hasta que llegamos al otro arco, al otro arcano. Este no es un libro. Es una maldad redonda para jugar con la cabeza de nuestra melancolía, es el pase largo, la finta, el bailecito, el chiche, la cascarita, que aprendemos para ser menos desdichados.

Solo que tú lo dices más técnicamente, como el capitán de una selección de escritores. Dices, un poco asombrado de que así sea, dices: «Al abrir los bargueños memoriales encontramos añicos de palabras que se reconstruyen y vuelan con el aventador del tiempo y las serpentinatas morosas del silencio...».

Fíjate, cada palabra pasa como un pedazo de pan en la garganta:

Bargueño. Esa pobreza llena de cajones donde íbamos acumulando solamente las gratas presencias de los otros, el humo de los primeros dolores, las fotos de los amores eternos, especialmente el último, los guijarros, los botones, los tillos, los caos, los miedos, los secretos esenciales.

Añicos. Esos pedacitos de miniternura, palabras llenas de pininos, como si la frase recién estuviera aprendiendo a caminar, como si fuera papel picado para rendir un homenaje a no se sabe quién.

Aventador. Juguete de la infancia que la madre utilizaba para ahuyentar su tristeza, arma liviana para alejarnos de la «probadita», mano de paja que nos acariciaba en el castigo, extensión del viento, dios soplón de la sabiduría gastronómica, pequeñísimo huracán para levantar nuestra memoria del hogar.

Serpentina. Culebra instalada en la cabeza del autor. En otras partes se llama Saudade. Se usa para ahorcar el tiempo y para festejar con tristísima alegría los años que se nos van tras la pelota del mundo.

Este no es un libro, es varios libros. Aquí vienen a dar todos los vientos de la inteligencia universal, todos los nombres, y los rostros; todos los escritores y músicos, y hombres de pensamiento que agitaron el pasado, el presente y el porvenir de Galo, de la generación, de la provincia, de la patria. Esta es la historia de un gran rompecabezas, es el horno donde se templó el acero, es el proceso fraterno, a veces angustiado, a veces esperanzado de poner las piezas en su lugar, es el libre albedrío de un espíritu abierto a todas las manifestaciones de la vida. Es una forma de vivir, porque vivir es escribir con todo el cuerpo. Y aquí Galo escribe con todo el cuerpo, patea con ambas, es arquero para tapar las dudas y las deudas, *mediocampista* para atajar los recuerdos, delantero señalando la ruta de la reflexión. Galo es un equipo. Un dirigente más bien que ha convocado a Freud y Borges, a Rilke y Pablo Palacio, a Marx y Octavio Paz, a Cortázar (ese goleador) y al cholo Vallejo, al peluquero de la esquina y al Subcomandante

Marcos. Al Che y a Remedios la Bella, a Silvio y a Rulfo, a Nabokov y a las lolitas que patean al corazón. Y que les ha convocado para no darles respiro, para agitarles ante nuestros ojos, para compartirnos su profundidad, para dejarnos entrever ese corazón militante de la inteligencia, buscador de epifanías, sembrador de utopías, para decirnos que el olvido no existe, que todo libro, toda palabra, toda lectura, todo arte, se oponen al olvido. Y yo, haciendo una paráfrasis con alguna anécdota que nos cuenta en este cofre, le preguntaría.

¿Tienes acaso mil corazones?

Y estoy seguro que él me contestaría, diáfano y feliz.

—No, solamente dos... como todo el mundo.

Puedo decir de este libro, lo que decía alguien del *Quijote*. Me ha deparado la alegría más triste de la historia, porque a mi edad, luego de viajar en el corcel del lenguaje y memoria de Galo Mora, fervorosamente apesadumbrado por el fantasma del tiempo que no lo he sentido pasar a mi lado, puedo repetir, lo que dice Horacio Salas desde este libro:

Enarbolo la pipa sobre el labio
Vuelvo a decir que sí de mala gana
Me angustio, resoplo, dramatizo,

A veces nombro a Sartre, a Dios, a San Filippo
De vez en cuando vuelvo a leer a Borges.
Con paciencia repito al acostarme
La delantera de Boca en el cincuenta
O lo escucho a Gardel contra el silencio...

Quizá, le aumentaría un verso:

Pienso en Polo Carrera y me imagino
Jugando en el infierno con Galo,
Con Bertochi, y, por qué no, conmigo...

Aquí, en este estadio, la pelota de fútbol toca todos los temas, los más álgidos, los más crueles, los más finos, y el rompecabezas se va delineando y estructurando con el tiempo. Aquí hay una ideología. Un punto de vista sobre el mundo. Libro contestatario, multifacético, del que se desprende ese ejercicio permanente de Galo Mora de trabajar por las causas populares, por la defensa de nuestra identidad, por los principios básicos de soberanía, de igualdad, por un trabajo constante en defensa de la paz y los derechos humanos, por un canto constante, junto a sus hermanos de Pueblo Nuevo, de reivindicación social, de servicio al otro. Por ello, con muchas palabras, con muchas anécdotas, con distintos pensamientos de la gente que hace la cultura universal, Galo va ilustrando e iluminando su propio espíritu. Un ejemplo basta, cuando habla de nuestro amigo Luis Eduardo Aute, que hace poco le tuvimos en la Casa de la Cultura. Aute, desde este libro, y con respecto a la política estatal de España en relación a la migración, dice: «Con todo lo que debemos a América Latina... es una falta a la moral olvidar que fuimos pobres y desamparados y sin embargo la gente de América no nos abandonó jamás...».

Entonces, con mano sabia está tejida esta red. Todos los espacios están cubiertos. Todos los temas se convierten en un tema. Todas las jugadas van a dar al gol. Y el gol es la vida, y el gol es la libertad, y el gol es la dignidad. Y el gol es, más que todo, aquello que a Galo Mora le sobra: la alegría, ese humor corrosivo, magnífico, que parece la jugada de Maradona frente a Inglaterra, o que parece el pasatiempo favorito de los magníficos vagos del país de Loja.

Me da tanta tristeza acabar esto. Pero menos de la que tuve cuando terminé el libro, estos libros deberían ser más largos, por lo menos como aquellos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Eso mismo es este libro: en busca del tiempo perdido. Lo bueno es que Galo, una vez empezado el campeonato, ya no podrá dar marcha atrás. Ya se sabe que la literatura es un amor desdichado que fatalmente presagia otros.

Por eso, pidiendo auxilio a sus propias palabras para irme al descanso digo.

Ahora debo salir hacia el trabajo, toco mi cabeza y froto el mismo empuje que el peluquero Meza me tatuó en el cogote. Al mirar mi rostro en el espejo observo al que fui al que no pude ser. Uno de los dos se ríe. En los pliegos del agua se hicieron las primeras fotografías de la tierra. Camino y silbo preguntándome: ¿Quién enlodó el charco en el que con mi madre nos miramos por primera vez?

Mi querido Galo, recibe el pase y devuelve. Porque somos hermanos y bien podemos seguir jugando todavía con ese pájaro redondo que se ha posado tranquilo en nuestra edad.

Raúl Pérez Torres

Sonia Navarro,
SABOR A OLVIDO (BIOGRAFÍA DE LA SRA. RENÉ),
Guayaquil: Centro de Difusión y Publicaciones Espol, 165 pp.

En *Sabor a olvido*, Sonia Navarro nos entrega la biografía de la Sra. René Palacios de Calle, la historia de una vida individual. Para lograr esto, la autora, seguramente, empezó con lo que el periodismo literario llama una «etapa de inmersión», es decir, esa labor de investigación imparcial que sitúa al biógrafo muy cerca de la persona cuya vida investiga, hasta convertirse en un testigo confiable que, con responsabilidad, intenta estructurar un trabajo verídico y completo.

Una vez obtenidos los datos, el autor tiene una historia que contar y *cómo la cuenta* ya tiene que ver con el aspecto literario. ¿Qué estructura escoge?, ¿cómo utiliza el idioma?, ¿de qué artificios se vale para que no decaiga el interés del lector? En el libro, al ser entrevistada, doña René le dice a Sonia: «Yo le cuento a mi manera, pero usted lo organiza». Este organizar es la labor de un escritor.

Y es dentro de este campo, donde quiero destacar algunos aspectos:

Primero, la selección de la voz. Me refiero a lo siguiente: cuando un periodista literario o un biógrafo va a contar una historia, puede escoger tomar distancia y con-

tarla en tercera persona y él, como autor, desaparecer del relato. También puede escoger hablar en primera persona e incluirse como periodista o biógrafo. Pero en este libro, Sonia Navarro escoge incluirse en el relato fundamentalmente como «la señora Sonia», como la patrona de doña René. Esto es un ingrediente extra muy atractivo porque, finalmente, la obra no nos da solo la vida de René, si no también la historia de una relación patrona-empleada. Si se tratara de una obra de ficción y si no tuviera el título de biografía, diría que en el libro hay dos personajes centrales y muy interesantes, doña René y la señora Sonia.

Y por ahí pasamos a un segundo aspecto atractivo de la forma en que la escritora decidió estructurar su obra y es el artificio de la entrevista. Claramente está establecido que una gran parte de los datos biográficos consignados en el libro han sido obtenidos a través de entrevistas que habrán seguido un método de acuerdo a las necesidades de la autora; pero en el libro la investigación se presenta no como fría entrevista, sino como un diálogo informal y de tono coloquial cuya duración es imposible precisar. Insisto en la palabra diálogo porque las preguntas van y vienen. Así como Sonia dispara cuestionamientos muy directos como: ¿le pesa ser negra?, ¿le da vergüenza ser cocinera? o ¿le gustaría tener poder? Doña René también le hace a Sonia muchas preguntas, como ¿qué puede hacer Dios en un país corrupto?, o ¿sirve de algo que usted me lea ese libro y me lo explique? o ¿qué es el éxito? Por demás está decir que las respuestas, de ambas partes, son muy interesantes y dibujan las posiciones que ambas mujeres tienen ante sus vidas, a veces muy distantes, a veces idénticas.

Formalmente la autora desecha el uso convencional de los signos de puntuación que marcan tipográficamente un diálogo. Al darse esa licencia, Sonia Navarro rompe reglas, da mayor fluidez al relato y también provoca que, en muchos casos, se puedan confundir las voces y lograr que el lector no sepa si tal o cual cosa es dicha por Sonia o René.

Sabor a olvido también presenta un rico manejo de intertextualidad. Me refiero a que en esta obra se citan otras obras, otros libros, otros géneros. Encontramos textos de documentos históricos, de diarios, revistas, poesía, leyendas, recetas de cocina y referencias al cine y a la música. Son textos que no solo enriquecen y hacen avanzar la exposición de la historia biográfica, sino que nos permiten conocer más a los dos personajes que dialogan en la obra, esto es, a René y también a Sonia. Porque citar es escoger y quien cita algo dice algo de sí mismo.

En mi lectura encuentro una obra que es testimonio de nuevos tiempos en nuestra sociedad y específicamente del rol de las mujeres en esa sociedad. Por un lado encuentro la voz de Sonia Navarro, una mujer de estudios superiores que con libertad y decisión toma la palabra, porque, simplemente, y así lo establece en el prólogo, a ella *sí le importa* lo que tengan que decir las mujeres que trabajan en el servicio doméstico. Y la otra voz es la de doña René, que también en ejercicio de su libertad, decide ser cómplice de Sonia y contar su vida. Mujeres que conocen y ejercen su derecho de hablar y escribir, son parte de la historia de nuestro país solo en años recientes.

René dice que la suya, y cito «es solo una vida más, una vida dura como la de tantos. En realidad es más bien la vida de una mujer cobarde». Más adelante explica que es cobarde porque calla, a lo que Sonia le responde y cito: «No creo que calle tanto. A lo largo de estas líneas están todos sus pensamientos, ha tenido valentía para decirlos». Pienso que ambas han sido valientes.

Finalmente, quería compartir algo con doña René y ustedes lectores. En los últimos dos años trabajé en una de esas revistas familiares que transmiten la mayoría de los canales de televisión durante las mañanas. Al igual que las telenovelas a doña René, este tipo de programas gusta mucho a amas de casa que permanecen en sus hogares. Así como René siente cercanos a los protagonistas de las telenovelas, estas televidentes sienten cercanas a las animadoras de estos programas y se comunican con ellas y en muchos casos cuentan sus historias. De esta experiencia puedo decir, con certeza, que mujeres como René Palacios de Calle, gracias a dios, son muchísimas en nuestro país. La suya no es una lucha individual por la supervivencia, sino que luchan por la supervivencia de sus familias. En los últimos tres años, lo que estas mujeres han hecho desde sus hogares por el país, tiene ribetes de heroicidad y nada, absolutamente nada, de cobardía. Ojalá mejoremos los tiempos y esa lucha por la vida, la belleza y el bienestar deje de ser tan dura. Mi admiración hacia usted, René y hacia Sonia por dejar, en blanco y negro, su historia.

Carolina Andrade

Margarito Cuéllar,
LOS RIESGOS DEL PLACER,
Monterrey, Nuevo León: Ediciones Castillo S. A.
de C. V., 2002, 78 pp.

En los cuentos de *Los riesgos del placer*, el poeta mexicano Margarito Cuéllar, nos propone una lectura, entendiéndose desciframiento encubierto y desembozado, de los hilos invisibles, por tanto demasiado evidentes, de las formas o los acuerdos en el entendimiento humano de comienzos de siglo.

Un entendimiento que parte, o se funda, en la reivindicación del absurdo y el desconcierto, debidamente co-protagonizado por una ironía que nos acerca mucho a los mundos (el crítico Vicente Quiriarte habla de ciertos maestro de Cuéllar como Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar) del ecuatoriano Pablo Palacio. Pero esa reivindicación es un supuesto. Lo es porque cada una de estas ocho historias, salvo la última («La máscara») cuyo nivel compositivo y estructura no es la de un cuento sino la de un divertinvento, se nutren de todos los otros sentidos que el espanto, siempre fascinante y seductor de la cotidianidad, les permite construirse como parte de una geografía en la que el desplome de todo lo que pueda entenderse o sospecharse como racional o humano, simplemente queda al margen, o tiene su explicación en los márgenes que otorgan la invención de una escritura cuya plasticidad nos remite a la transición de las imágenes del video, y a la irracionalidad de un tiempo donde no hay cabida para plantearle a la vida las preguntas, que como la esfinge de la antigüedad, no tiene tiempo para responderlas.

Hablé de supuestos y de ironías, que quisiera interpretar como parte de ese juego que tiene mucho de fulminante, como en un Bukowski, o quienes continúan esa línea del hoy mal llamado «realismo sucio», porque que sepamos no hay realismos polutos

o sacrosantos. Supuestos porque en las historias de Cuéllar el narrador o los narradores, nunca están contándose una historia que pasa, están configurando, planeando, unos hechos en donde la ruptura con la noción de presente se ve alterada por la irrupción de un tiempo que transcurre en la complicidad del lector, o sea en el momento y el ámbito que el lector, empujado por las palabras y pasiones (en gran parte bajas) de los protagonistas, a veces desde el monólogo interior, otras desde una cinematográfica tercera persona, o desde una segunda que se asume primera, como sucede en el logrado cuento «En horas de oficina»; ahí Domínguez es el narrario del otro Domínguez, de su sombra, su osamenta a la que no le puede ser fiel en tanto y cuanto la lealtad de los mortales es, o implica, su derrumbe, por tanto, el otro Domínguez es el que sabe, juego de inversión de los roles domésticos, lo que el verdadero, el testigo, no quiere asumir, por lo que prefiere, como en el otro Borges, que el falso, el inventado, sea quien se convierta en su otra voz, en la parte complementaria que todos necesitamos para sostener, en medio de las verdades huecas que la vida nos plantea como argumentos centrales, para alejarnos de los riesgos de toda aventura, o invocación por el infierno.

Sin duda que en el título, variante de unas líneas de Lewis Carroll («Y muchos prefieren la seguridad al riesgo del placer») incluidas como epígrafe, subyace toda una poética a la que los protagonistas de estas historias no terminan adscribiendo. No, porque, Carroll lo sabía, el «riesgo del placer» no está en la ejecución de ese riesgo, sino en la negación, en la imposibilidad asumida a la hora de que los «placeres» de la realización de esos riesgos nos anulen o nos dejen, como a Domínguez «en el asiento trasero, más solo que un demonio en un congreso de ángeles y dioses» (p. 29). Lo mismo sufre, o en ese pantano de riesgos cae, Ferny López (protagonista de «Esta vez para siempre») quien desde la desertión, se lanza al vacío del que la amante, Adriana Moncada, no es el fondo, es la frontera donde vuelve a reconocerse extranjero. Porque si hay un indicio que junta, que enlaza a cada uno de los actantes de estas historias, es la sed, el hambre por encarnar en el otro, por hacer del amor no un punto de llegada, sino parte de ese riesgo cuyos placeres solo son sugeridos por la desazón de lo que el amor, en su dialéctica implacable, puede gestar como parte de una épica cuyas matrices provocan y motivan la contraparte de lo que en el tiempo de los otros, solo es muerte a plazo fijo.

«Con música de Bruce», es una tinta, un fagonazo de espanto. Los acuerdos de la convencionalidad, o el vivir prefijado, solo pueden dar lugar a los desenlaces, las resoluciones más obscenas, no monstruosas, que son la esclavitud, en tanto el desconcierto convierte a Joel Castaño y a su isla de promesas, Claudia Noriega, en parte, factores de una dualidad fatídica que a la hora de las liberaciones solo son la confirmación de que nada, ni siquiera las lealtades prefiguradas, forman parte de esos postulados por los que Hume o Kant quisieron conciliar como parte del entendimiento humano o de una razón que solo admite una crítica: la de esta escritura, y la de su poesía desoladora que puede sugerirnos como eco de una noche de la que quisiéramos sabernos prófugos; de pronto todos somos prófugos de esa nocturnidad, de esa pesadilla envolvente, de esa sangre, de esa persecución donde más puede el peso de reconocernos en lo que hasta antes de ser realidad, solo era parte de un transcurrir virtual, doméstico. Aquí, pretender explicar el mal y algunas de sus ramificaciones, tan arraigado en las

criaturas que se mueven en estas historias, sería como pretender creer que el alma, la de ellos y la nuestra, no es un rincón para reconocernos.

En un texto como «Eclipse de sol», participamos de los subsuelos del averno, ese que perfectamente pudieron haber suscrito Tarantino o Kusturika: infierno donde Daniel, se desvirtúa en un Dan con bastantes resonancias de extrañamiento, la realidad (la situación económica y social, en este caso de la sociedad mexicana, que bebió tragos amargos con el famoso «efecto tequila» que puso a su economía, y a los inocentes de siempre en las pailas de todos los castigos), como el duelo entre deseo y soledad, vuelven a engendrar la escritura de la maldad de la que la hermosa y provocadora Bárbara (todo en ella es bárbaro), es el referente de un paraíso, que hace del ejercicio del mal no un gozo, porque no hay conciencia sino de la displicencia ante la muerte y ante todo lo que en esa trituradora que es el alma humana, los otros, los que no nos implican, solo son «pedazo de mierda» (p. 40).

La narrativa de Cuéllar no se abisma, a diferencia de las criaturas que la pueblan, en los riesgos de rupturas experimentales que pudieran significar cambios y recambios en las estructuras del contar contemporáneo, más bien cada historia está armada dentro de lo que, desde las urgencias secretas de esas historias (la voz narrativa no disiente de la sintaxis de los personajes, sobre todo tratándose de la escritura de un poeta) exigen como modelo o esquemas escriturales. Sin duda que sorprende el que estos cuentos se muevan entre la tradición, muy bien expresada con todo lo que la literatura mexicana del siglo XX le sugiere en el texto «Un vivo muerto de miedo», que hace de la venganza la representación de la lealtad, y en donde el manejo de la oralidad reviste a la historia de unas resonancias encantatorias, de hechizo donde los rumores de los fantasmas del lugar son una presencia contundente; pasando por «Luna de piedra», que nos aboca a una noche de cautiverio y alucinaciones, que tiene mucho de delirio, con heraldos negros que hacen que los riesgos solo se queden en el deseo, el anhelo, de lo que el placer bien puede distorsionar, no en términos ejemplificadores, sino en una suerte de amenaza, advertencia que nos es otorgada, o escrita, en las sombras donde las posibles versiones de la realidad dan paso a las confesiones de quienes habitan la caverna, sin lugar a nada que no sea la ebriedad de la locura, el desafuero sin otro dios que el que Sodoma y Gomorra dejó en la memoria de los hombres para recordarles que el cielo solo es una promesa invocada, presente, en tanto es el comienzo de un infierno no temido, pero sí postergado. Y la postergación no solo da cuenta de las víctimas del «animal deseoso», también del victimario, que se añade como pieza fundamental de los rituales donde la consecución del placer, o los placeres, es el correlato de los gozos de quienes, supuestamente, llegan a probar lo que nunca tuvieron entre manos.

Esto sucede con Enrico Gómez, quien se sabe la máscara de «La máscara», quizá uno de los textos que desequilibra en este conjunto narrativo de muy buena ejecución, por su excesiva buena voluntad (ese deliberado afán del autor por hacer de la parodia un cartel de denuncia), o porque ahí no está la voz, ni la palabra de quienes, en las otras historias se saben deconstruidos por esa memoria que nunca puede, ni deja, nombrarlos en el laberinto de sus soledades, y de las nuestras.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

C O L A B O R A R O N en el presente número de *Kipus*

Luis Aguilar Monsalve. Ecuatoriano. Realizó una maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA); otra en la Universidad de Claremont en Ciencias Internacionales; es PhD en Ciencias Políticas por la Coast University. Ha publicado ensayos y crítica literaria en revistas extranjeras y en la revista del Grupo América de Quito. Autor del volumen de cuentos *El umbral del silencio*. Sus textos narrativos constan en importantes selecciones locales como *Antología básica del cuento ecuatoriano*, preparada por Eugenia Viteri. Actualmente es catedrático de la Universidad San Francisco de Quito.

Fernando Balseca. Ecuatoriano. Estudios de literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; de literatura comparada en Emory University, Atlanta, y de literaturas hispánicas en la State University of New York, Stony Brook. Como poeta ha publicado: *Cuchillerta del fanfarrón* (1981), *De nuevo sol, abajo frío* (1992) y *A medio decir* (2003). En la actualidad es profesor agregado y director del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador.

Juan Pablo Castro Rodas. Ecuatoriano. Estudió Comunicación Social, FACSQ, Universidad Central del Ecuador y cine en la Universidad Menéndez Pelayo de Valencia, España; estudios de Literatura en la Universidad Católica del Ecuador. Catedrático de las universidades Central, Politécnica Salesiana y PUCE. Ha publicado, en poesía: *El camino del gris* (Quito, 1996); en novela: *Ortiz* (Quito, 2000); algunos artículos en la revista *Diners*, y en los diarios *El Mercurio* y *Expreso* de Cuenca y Guayaquil, respectivamente. Ha sido ponente en los encuentros «Agosto Mes de las Artes»

(Quito, 2001) y el «Encuentro de Escritores» (Bogotá, 2001).

Jorge Dávila Vázquez. Ecuatoriano. Narrador, poeta, dramaturgo, catedrático universitario, crítico literario y de arte. Colabora con importantes revistas nacionales y extranjeras. Autor de las novelas: *María Joaquina en la vida y en la muerte* —Premio Nacional «Aurelio Espinosa Pólit»— (1976); *De rumores y sombras*, (1991); *La vida secreta* (1999); de los volúmenes de cuento: *El círculo vicioso* (1977); *Los tiempos del olvido* (1977); *Relatos imperfectos* (1980); *Este mundo es el camino* —Premio Nacional «Aurelio Espinosa Pólit»— (1980); *Las criaturas de la noche* (1985); *Cuentos breves y fantásticos* (1994); *Acerca de los ángeles* (1995); *Arte de la brevedad* (2001); *Libro de los sueños* (2001). En teatro ha publicado: *El caudillo anochece* (1968); *Donde comienza el mañana* (1970); *Con gusto a muerte* (1981) y *Espejo roto* —Premio Nacional Casa de la Cultura Ecuatoriana— (1990). Como ensayista es autor de *Ecuador: hombre y cultura* (1990); y de el estudio *César Dávila Andrade: combate poético y suicidio*.

Miguel Donoso Pareja. Ecuatoriano. Novelista, poeta, y crítico literario. Durante dos décadas residió en México, en donde cumplió una destacada labor como coordinador de talleres literarios y promotor de la literatura ecuatoriana. Ha publicado, en novela: *Henry Black*, 1969; *Día tras día*, 1976; *Nunca más el mar*, 1981; *Hoy empiezo a acordarme*, 1994. En cuento: *Krelko*, 1962; *El hombre que mataba a sus hijos*, 1968; *Lo mismo que el olvido*, 1986; *Todo lo que inventamos es cierto*, 1990. En poesía: *La mutación del hombre*, 1957; *Los invencibles*, 1963; *Primera canción del exiliado*, 1966; *Cantos para celebrar una muerte* 1977; *Última canción del exiliado*, 1994; *Adagio en G mayor para una letra difunta* (Quito, 2002). En ensayo: *La hora del lobo*, 1970; *Chile: ¿cambio de gobierno o toma del poder?* —coautor—, 1971; *Nuevo realismo ecuatoriano: la novela después del 30*, 1984; *Los grandes de la década del 30*, 1985; *La narrativa española actual*, 1987; *La literatura de protesta en el Ecuador*, 1988; *Narrativa peruana de hoy*, 1989; *Sin ánimo de ofender*, 1990; *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, 1998; *Nuevo realismo ecuatoriano* (Quito, 2002). Y como antólogo: *Poesía rebelde de América*, 1972; *Prosa joven de América hispana*, 1972; *La violencia en el Ecuador*, 1973; *Libro de posta*, 1983; *Posta poética*, 1984; *Antología de narradoras ecuatorianas*, 1997.

Edgar Freire. Ecuatoriano. Bibliógrafo, librero y antólogo. Ha preparado varios volúmenes de la serie *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*. Colabora con artículos y comentarios sobre la producción bibliográfica nacional e in-

ternacional con algunos medios y suplementos locales, artículos que ha recogido en los libros: *Desde el mostrador del librero I y II*; también es autor de *Los libros de mi vida*.

Galo Galarza. Ecuatoriano. Narrador y diplomático. Fundador de los talleres literarios Tientos y Diferencias y La Pequeña Lulupa, así como de la revista de creación *Eskeletra*. Colabora con periódicos y revistas como *Artes de diario La Hora de Quito* y *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En cuento ha publicado: *En la misma caja* (Quito, 1980); *La dama es una trampa* (Quito, 1996); *El turno de Anacle* (Quito, 2001). Consta en las antologías: *Libro de posta* (Quito, 1981); *En busca del cuento perdido* (Quito, 1996); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998).

Ivonne Gordon Vailakis. Ecuatoriana. Profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Redlands, Estados Unidos. Miembro de la mesa directiva de la Asociación de Ecuatorianistas. Poeta, ha publicado *Nuestro* (1987), *Colibríes en el exilio* (1997), *Manzanilla del insomnio* (2002), *Hummingbirds in Exile* (por salir). Ha colaborado con artículos de crítica literaria en revistas y libros colectivos. Acreedora de la beca Fulbright (1999). Tiene en preparación un libro sobre la poeta chilena Gabriela Mistral.

Yanna Hadatty Mora. Ecuatoriana. Doctora en Letras Iberoamericanas por la UNAM con la tesis «Narrativa de vanguardia en Iberoamérica: el problema de la representación (1922-1935)». Autora de varios ensayos críticos sobre las vanguardias. Reside en México desde 1992. Actualmente se desempeña como catedrática en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en el Distrito Federal.

María Isabel Hayek. Ecuatoriana. Crítica y traductora. Estudió francés en el Ecole Moderne de Commerce et de Langues (Lousana, Suiza), y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Entre 1984-1990 fue directora del Centro Cultural San Sebastián del Banco Central del Ecuador; de 1990-1992 se desempeñó como coordinadora de los Centros Culturales de la Gerencia de Difusión Cultural de la misma entidad. Actualmente ejerce la docencia en el Colegio Alemán de Quito.

Pablo A. Martínez. Ecuatoriano. Profesor Asociado de Español, Estudios Culturales y Literatura Latinoamericana Contemporánea en Trinity University, San Antonio, Tejas, EE. UU. Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad de Cuenca, *Master* (M.Phil.D.) en Estudios Latinoamericanos, especialización literatura, por Cambridge University, en Inglaterra, y Doctor en Literatura Latinoamericana





EN LA MUERTE DE RUBÉN ASTUDILLO Y ASTUDILLO

Jorge Dávila Vázquez

De él se dirán muchas cosas, se contarán infinidad de anécdotas, se evocarán sus desafíos poéticos, en una ciudad solo removida antes por la iconoclastia del Grupo Elan y por la desolación de su maestro espiritual, César Dávila Andrade; se continuará admirando su juventud de lobo y sus aullidos entre cínicos y blasfemos, pero sea lo sea que de él se diga, vivirá por siempre en la memoria de los poetas y de los amantes de la literatura, porque era un hombre hecho para vivir largamente en el corazón de las gentes, nunca para el olvido; y muchos de sus poemas seguirán leyéndose por largo tiempo, por su frescura, su irreverencia y esa calidez de la palabra dicha entre amigos, a la sombra de un amor nunca alcanzado, al son de un jazz que a muchos les parecía estridente, y en el marco de un café al que inmortalizó en la «Carta para Saskhya Kovva»: *Esta es una isla en Cuenca, trece nudos al sur de la alegría. Se llama Raymipamba*, el familiar Raymi, sede del grupo cuencano Syrma, cuyo capitán fue él, en la década del sesenta, la de los Tzántzicos, la que cambiaría para siempre la literatura de la patria.

Astudillo fue no solo el poeta absoluto de su grupo generacional en su ciudad, y uno de los mayores del Ecuador, desde su siempre joven *Canción para lobos* (1963) y sus palpitantes *Elegías de la carne* (1968), hasta el insondable *Pozo y los paraísos* (1969), la oscura *Larga noche de los lobos* (1973) o la jubilosa *Celebración de los instantes* (1993), que contiene sus bellos textos escritos en China.

¿Qué preocupaciones movían su poetizar? Todas las del hombre del siglo XX. El ultrajante temor del final atómico, la masificación y la cosificación del ser humano, las batallas existencialistas por Dios y contra Él, el temblor del sexo, la nitidez del arte, el amor por la tierra, la naturaleza —que florecía en sus poemas como un enorme crisantemo— y sus gentes. Estas temáticas y otras

infundieron sentido a una de las creaciones más trascendentes de nuestra literatura.

Con Dios, mantuvo un diálogo constante, que a ratos se volvía blasfemia, pero que en opinión de uno de sus buenos lectores, Ernesto Proaño S.J., solo era una forma desesperada de búsqueda de la divinidad. Su juvenil «Oración para ser dicha aullando» escandalizó a su hora; tal vez por la confianza excesiva que parece demostrar al Ser Supremo, al que dice, entre otras cosas: «cuánto debes sufrir en tu abandono, / pordiosero, limosnero / de nombres y de preces / cuánto deben dolerte los / mundos que no hiciste...». O peor aún: «no te odiara ni amara si existieras, (me han / dado la evidencia de que tú nunca fuiste, / —entre paréntesis—) / pero si es que existieras en verdad, te invitara / a que caigas y / nos llegues; te diera mi camisa y mis / zapatos; mi chompa; mi blue jean; y mis / pañuelos, mi modo de beber y mi / costumbre / de abrazar hasta olvidarme las esquinas, los / bares y las pistas». Es difícil no sentir una emoción, por contradictoria que sea, ante estos versos, o no sonreír ante el coloquialismo de estos: «vieras que nuestra música es mejor que los / coros / de tanta virgen loca; de tanto anciano turbio; / de tanto ángel sin sexo...».

Pienso que al encontrarse con Dios, le habrá dicho uno de sus versos: «Ya no tienes que huir, Señor. Te he descubierto». Y el buen Señor le dejaría paso a su interminable ansia de libertad, permitiéndole volver a su terruño escondido, a su Valle natal, para fundirse para siempre con él, «como un arado tierno», pues de seguro Astudillo le repetiría aquello de: «Pongo / un dique de fuego entre tu voz y mi terror, te limito los / pasos; te abandono y me marchó...vuelvo al río del alba y / los venados, / yo quiero ser, cantando un torrente de pie sobre los / lomos de azúcar de mi / tierra. Vuelvo a danzar desnudo bajo el cielo de / agosto / entre la luz y el aire maduro de los frutos».

Tan tierno a veces para con todo lo hermoso de este mundo, se llenaba también de una intensa amargura ante las injusticias de este mundo, que le hubiera gustado transformar, y eso le dio una cierta sorna, le hizo en ocasiones duro, despectivo. Quizá por ello, unos le admiraron, otros le detestaron, y él con su enorme vitalismo, igual al de su camarada de traspase periodístico, sueños, lecturas, proyectos, y olímpicas borracheras, Edmundo Maldonado, que se le adelantó hace años en el camino de la muerte, se encogía de hombros, en medio de una risa llena de ironía.

Ahora mismo estará riéndose al leer estas líneas, moviendo la cabeza, con su usual mordacidad, por las cosas que escribe este Dávila, que le conoció cuarenta años y más, y sintió por él profundas amistad y admiración hasta su último día. ■

A RUBÉN, NO RECUERDO CUANDO LO CONOCÍ...

Edgar Freire

Tengo mala memoria para las fechas. No suelo retener los números. Debe ser el trauma de mis andanzas por la escuela: detesté las cuatro operaciones, y temí, hasta el pavor, a los profesores de matemáticas. Por eso, cuando alguien me inquiriere en qué año, mes o día conocí a determinada persona, surge una neblina en mi cabeza.

En estos días, ante la muerte de Rubén Astudillo y Astudillo, me llaman y me preguntan desde cuándo soy su amigo. «No lo sé, ni me interesa», ha sido mi respuesta. Lo que sí evoco es la palabra «hermano» cuando por primera vez saludamos en la vieja Librería CIMA. Yo andaba recopilando material para hacer un soñado libro *Los libros en mi vida. La historia que nunca se contó* (Círculo de Lectores, Quito, 1995). En esa lista de amigos había puesto su nombre y me urgía conocer sus respuestas a un cuestionario tipo (la editorial apremiaba por la hechura del libro).

Un día llegó el poeta con un sobre en la mano y con un librito escondido en el bolsillo de su saco. Saludamos como si toda la vida nos hubiéramos tratado. El sobre contenía su testimonio personal de los libros que le habían marcado en su vida de ansioso lector. El librito que me entregó era: *Los himnos del crepúsculo* y *El presente tomado*. Por la emoción del encuentro hasta olvidó estampar la infaltable dedicatoria, la misma que le pedí luego porque era una condición sine qua non para hacerlo mío (tonto y viejo rito que acostumbro a pedir a los amigos, desde la primera vez que Jorge Icaza me regaló una firma en *El Chulla Romero y Flores* en la vieja colección Salvat General).

Debo reconocer que nunca había leído un solo verso de Rubén, pero recuerdo que en el mostrador de la librería, ya me habían preguntado por un título medio extraño: *Canción para lobos* y *Las elegías de la carne* (luego supe que eran dos libros diferentes). Lo que más me acuciaba era leer su carta y

nunca olvidaré las primeras líneas: «Cronológicamente hablando, el primero de todos: un arriero que había cambiado su trabajo por el de maestro de escuela. Se llamaba Guillermo Castro. Con él, cursé los primeros cuatro años de primaria, en mi pueblo natal, El Valle, una pequeña parroquia cercana a Cuenca. Don Guillermo había descubierto *Los sábados de mayo* de Miguel Moreno y Honorato Vázquez y *Las leyendas del tiempo heroico* de Manuel J. Calle, con cuya lectura se emocionaba él y nos emocionaba tanto o más aún a nosotros. Si descuento los repasos obligados de *La historia sagrada*, todos los domingos en casa de mi abuelo paterno, creo que fue don Guillermo —el señor Castro, como le llamábamos— la primera persona que me motivó hacia la lectura...». Obviamente, yo le había inquirido sobre quién le incentivó a leer. En ese largo párrafo, descubrí la columna vertebral de su existencia y calidad humana: la amistad y la gratitud. Ya más luego me percataría de sus «alimentos terrestres»: *Así hablaba Zaratustra*, *La montaña mágica*, *Demián*, *El lobo estepario*. Y por supuesto que cuando le inquirí sobre qué personaje le hubiera gustado encarnar y cuál le ha causado mayor impacto, no dudó en contestar: «De ser posible, *Los tres mosqueteros*, unidos en uno solo. Puede ser que no conformen una categoría realmente literaria, pero son de una vitalidad a toda prueba. De ellos el que más me impactó en esa época fue D'Artagnan, ahora es Athos. A otro nivel, me habría gustado ser el Capitán Ahab, por su lucha casi entre épica y mística contra el destino y la fatalidad, contra Dios, el demonio o uno mismo». Cuando, por fin, comencé a leer su poesía, descubrí la coherencia de sus afirmaciones. Razón tuvo y tiene, su amigo Walter Franco, cuando dice que Rubén es: «dionisios y asceta, río caudaloso, torrente primigenio» y, al mismo tiempo «un millón de muertes, setenta veces siete cordilleras de engaño, cuaresmas, muladares, caravanas de sed».

Por sus tareas diplomáticas, fueron algunos años en que no nos vimos, pero nunca faltaba el saludo afectuoso a través de uno de sus hermanos. Un día recibí otro sobre. Contenía una pequeña joya editorial: *Celebración de los instantes*, en español y chino. Lo leí y subrayé: «todo en el mundo vive cien vidas pero solo hay una que vale recordar».

Nunca dejamos que el tiempo menguara la amistad. Entre sus «idas y venidas», visitaba a su amigo Librero. Merodeaba los anaqueles de la librería, pero creo que todo era un sabio pretexto. Su pasión era conversar, saber qué ha pasado con los autores ecuatorianos, qué obras nuevas había... Un día, como un niño curioso, le pregunté algo sobre las geishas. Y fue ahí cuando me prometió conversar largo y tendido, pero saboreando una taza de café.

Fue en noviembre del año pasado cuando me visitó en mi refugio librero. Estaba vital, con ese humor socarrón tan propio de él. Se dio vueltas por los anaqueles de la «Española» y como siempre eligió un buen grupo de libros.

Me habló de un nuevo libro suyo y prometió venir en enero para por fin conversar sobre las geishas y tomarnos el café prometido.

No ha llegado, y recién hoy entiendo cuando expresa: «Por qué viví, largos años muriendo, con la esperanza de que cada instante fuera a ser el último, tengo derecho para escribir este poema, ahora...». ■

ADALBERTO ORTIZ: «EL SEMBRÍO DE LOS RECUERDOS»

Raúl Serrano Sánchez

Llegó a la sala de actos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, sin que nadie lo notara. No sé si se confundió de lugar y acto, pero estuvo ahí mirando sin dejar de tocarse la nariz, y de vez en vez de examinar al respetable que casi resultaba virtual. Con el periodista Pablo Salgado, era un mes del año 1991, presentábamos en esa ocasión nuestros primeros textos editados por el Municipio de Quito, en la Colección Evaristo. La noche resultaba fresca con un brindis que ofreció el novelista Miguel Donoso Pareja, presidente para entonces del Núcleo; copa en mano tratábamos de no sentirnos demasiado virtuales o demasiado solos en ese salón que resultaba descomunal, tan infinito, mientras afuera los caballos de la lluvia galopaban sin tregua por todos los vericuetos y techos. De pronto, y sin que mediaran palabras ceremoniales o todos esos rituales que suelen darse en los actos así, Adalberto Ortiz (Esmeraldas, 1914-Guayaquil, 2003) no dijo nada que no dibujaran sus manos con las que había labrado todas esas páginas donde parte de sus fantasmas se fueron turnando para configurar historias que de no haberlas contado de seguro nunca hubiera llegado a entenderse más o menos, aceptablemente, con la vida. En el aparte no recuerdo qué nos dijimos, pero sí brindamos, y su ánimo parecía alterado, e incluso me dio la impresión que venía de alguna otra y más interesante celebración, pero esa idea no era nada acertada porque lucía una guayabera blanca y calzaba unas sandalias que le daban un aire de mandarín. Recuerdo que blasfemó (me agradó escucharle los insultos más insolentes, intensos y descabellados) contra cierto ex presidente, al que sin duda consideraba un fiasco, sobre todo porque estaba convencido que si tuvo que dejar sus ocupaciones de diplomático, que significaban algunos años, fue por obra y gracia de aquel caballero al que en esta ocasión no le disculpaba nada de nada, y sin tregua no dejó de definir como «reaccionario» y algo más. Con su

cabello y lentes plateados, su edad y sus dolencias, a las que prefería darles la espalda, no reflejaban los años trajinados. Algún momento, ajustándose los lentejuelos, comentó lo que pensaba de la literatura de los jóvenes, a los que, sin caer en elogios gratuitos o condescendientes, no dejaba de considerar con expectativas que tampoco eran las de quien solo quiere tributar un saludo a la bandera, y luego decir gracias.

Ortiz se autodefinía como «mulato, hijo de mulatos». Lo confesó en más de una entrevista,¹ poniendo en el tapete de las discusiones todo lo que se ha dicho y está por definirse respecto al mestizaje; pero el mundo, el universo de sus novelas, la primera, *Juyungo* (uno de los textos que más se ha vertido, después de *Huasiyungo* de Jorge Icaza, a otros idiomas) es el de la negritud, sin que esto signifique o pueda llamar a apreciaciones restrictivas, fronterizantes respecto a la escritura de un autor que no solo en la prosa, también en la poesía, no se propuso hacer de su arte el ámbito para la protesta, la denuncia respecto a las condiciones de marginalidad, humillación y descuido en que se batía y debate una parte fundamental de lo que es la sociedad y cultura ecuatoriana: el pueblo negro, al que un racismo solapado, que existió y existe en nuestro medio, los ubicó de ese otro lado de lo que la literatura de Ortiz supo explorar desde su magia, su poesía, sin obviar los conflictos, contradicciones que van más allá de lo que implica el hecho racial, ante el que, a diferencia de un José M. Arguedas, el ecuatoriano siempre creyó que no se reducía a lo cultural o racial sino que era «una cuestión de lucha de clases».

Adalberto Ortiz demuestra a lo largo de su escritura continuas y coherentes rupturas y fragmentaciones. *Juyungo* mismo es una novela que dentro de la tradición de la ruptura, continúa y ahonda esa propuesta al mostrarse, tanto en su tesitura como en su andamiaje, distinta a lo que en novela se realizaba en y posterior a la década del 30. Lo mismo ocurre con los cuentos de *La mala espalda* (1952), *La entundada* (1971), y sus otras novelas *El espejo y la ventana* (1967), y *La envoltura del sueño* (1982), donde el mundo rural, campesino, exótico, que marca a la primera, en las dos últimas ha sido desplazado por situaciones humanas cuya escenografía tiene que ver con los infiernos del cuerpo, el deseo, la ciudad y lo cotidiano; con los complejos y secretos mundos interiores de unos personajes que navegan por aguas más densas y equívocas. Esa vocación renovadora se explica desde la sed, las inconformidades de un autor (lo mismo sucede con su poesía) que nunca se supo dentro de las perspectivas de planes escriturarios cerrados, lo que sin duda lo hubiera llevado a repeticiones nada trascendentes.

1. Cfr. Carlos Calderón Chico, *Tres maestros: Ángel F. Rojas, Adalberto Ortiz y Leopoldo Benítez Vinuesa se cuentan a sí mismos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Guayas, 1991, pp. 101-148.

Uno tiene un sentimiento especial de ese estado de las formas anteriores de expresar una poesía, del ambiente que lo rodea, algo pesimista, y me coincidió ese estado con la lectura que hice de algunos brasileños como Drumond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes y otros más, pero Bandeira y Andrade influyeron más que nadie. Nicanor Parra me decía que es raro que yo no hubiera tenido más notoriedad, porque hay una antología de ese tipo de poesía, la *Antología universal* y a ti no te han puesto, es porque tú no te promueves.²

La promoción, que en otros autores parece ser el centro —delirio sin relente— de sus preocupaciones, en Ortiz era cosa que no le quitaba ni el escamoteado tiempo ni el sueño. Recordemos que novelas como *Juyungo* y *El espejo y la ventana*, en su momento fueron merecedoras de importantes premios locales; y que en 1995 el gobierno ecuatoriano le otorgó el Premio Nacional de Cultura «Eugenio Espejo», en reconocimiento a su trayectoria intelectual y a la totalidad de una obra poco o nada «promovida» por su autor.

El «sentimiento especial», que es el de renovación, incide en las búsquedas de nuevas formas expresivas que en poesía comienzan con lo negrista, para luego derivar en lo sardónico y la anti-poesía, terrenos en los que su voz resulta, dentro de nuestra tradición poética, punto de partida. Espiral o círculo de búsquedas que también se encuentra en todo lo que es su narrativa.

Nadie mejor que nuestro autor para saber que el suyo no era ni es un ejercicio de confirmaciones, sino de continuas y alternantes dudas, sospechas, incluso donde su propia condición de «mulato», lo llevó a brindarnos una de las pocas excursiones, para la época, que en el plano del surrealismo se dieron en el Ecuador y que no dejan de notarse en todo lo que es el universo de *Juyungo*. Influencia, la del surrealismo, que Ortiz jamás desmintió, como tampoco dejó de recordar, de traer al presente, a los amigos que en los momentos decisivos supieron compartir con él, más allá de posiciones ideológicas y políticas, la pasión por la palabra. Esos amigos fueron Joaquín Gallegos Lara, el gran y polémico suscitador que apenas leyó uno de los primeros cuentos de Ortiz, «Los hombres no mueren en la cama» (se incluye como el capítulo V de *Juyungo*, con el título cambiado: «Los machos no mueren en colchón»), le sugirió que iba para novela; sugerencia que Adalberto asumió en plenitud.

Fue el mismo Gallegos Lara quien habló por primera vez de Ortiz y de sus iniciales *Poemas negros* en la celebrada página literaria del diario *El Telégrafo* del puerto principal, lo que motivó la curiosidad de los otros miembros del «Grupo de Guayaquil» con quienes terminaría (su relación con el narrador Alfredo Pareja Diezcanseco sería una de las más sólidas) de camarada, y cuya generosidad —la de unos y otros— nunca fue una pose; generosidad que des-

2. *Tres maestros, op. cit.*, p. 125.

miente y desbarata toda noción de absurdos regionalismos sembrados por quienes lo han visto como un recurso para pescar en río revuelto.

Gallegos Lara prologó (palabras reveladoras y polémicas) el poemario, *Tierra, son y tambor*, editado en México en 1945 con ilustraciones del maestro del grabado ecuatoriano, Galo Galecio, quien por esas fechas estaba radicado en esa ciudad. «Poesía negrista», lo subtítulo con sobrada razón su autor. En esa introducción, el autor de *Las cruces sobre el agua*, anota:

Sus poemas negros y mulatos no se parecen a los brasileños, cubanos o norteamericanos. Son el típico acorde que no puede surgir de los libros sino de la vida. Brotan al contacto del espíritu negro y la tierra ecuatoriana. Frobenius los amaría. Sus conflictos y su calor humano, hacen que no sean folklore ni jazz para divertir, sino la realización de un grávido sino.³

Libro del que el poeta cubano Emilio Ballagas incluirá un par de textos en su representativo *Mapa de la poesía negra americana*. Hecho que Ortiz siempre recordó con cariño y emoción porque fue leyendo la primera edición de esta antología que se decidió, se sintió hechizado y conminado a pergeñar los versos con los que Gallegos Lara se sentía identificado a cabalidad.

Adalberto Ortiz volvió a Esmeraldas cuando los ojos, la sensibilidad, esa hambre y sed de mundo, coincidía con su despertar a la «edad más receptiva». En compañía de su mítica abuela materna fue adentrándose no solo a una selva cuya música, ecos y voces que acogía y repetía lo que sus criaturas secretas, cargadas de una memoria que se tejía entre lianas, dolores, supersticiones, risas y ritmos, se incrustarían en su sangre, en esos «ojo y oído» que fueron los que puso a la hora de llevar a las páginas uno de los pocos, sino el primero, descenso a ese humus y raíces que en nuestra narrativa apenas había sido aludido y que relincha en *Juyungo*: el universo de la negritud. Texto que sopor-ta una y otra relectura, que no se agota en la noción de documento o testimonio (etiquetas con las que se creía definir, por no decir encarcelar, una literatura), sino que hace de lo documental y testimonial parte y sentido de lo que es el arte de contar verdades que parezcan mentiras, y así al revés hasta el infinito —sin dejar nunca de ser novela— y en eterno proceso de reelaboración. Según el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, con *Juyungo*, «La novela negra adquiriría una tonalidad más sincera: no era un mulato alegre el que la escribía, era un negro o vástago de negro, dolido, oprimido, el que dejaba ahí fluir su angustia. Creo que *Juyungo* revela un mundo distinto a muchas de las no-

3. «Raza, poesía y novela de Adalberto Ortiz», en Alejandro Guerra Cáceres, ed., *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987, p. 59.

velas negras o negristas que conozco. Ortiz no es un literato, es un hombre el que narra pesadumbres y rencores».⁴

DE VIAJES Y MÁS ESQUINAS

Pasajero e inquilino de ciudades como Quito, donde se radicó en un par de ocasiones enfrentando tareas burocráticas en el Ministerio de Educación y Cultura; ciudad en la que compartió con los creadores de su tiempo, y con los que supo entrar a su encanto alucinante, nocturno y de máscara variada. Transeúnte de algunas urbes del viejo mundo, también del nuevo, en las que cumplió funciones como diplomático. Varios de sus poemas últimos dan cuenta de esos lugares y todo lo que le revelaron.

Ortiz llegó al servicio exterior como parte de esos actos entre esotéricos y absurdos que los escritores latinoamericanos tienen que encarar; pues entre el barullo de los días posteriores a la sublevación popular del 28 de Mayo de 1944, conocida como «La Gloriosa», que acabó con el gobierno despótico de Arroyo del Río, y dado que sus amigos, que pesaron mucho en esos hechos, habían pedido se lo nombrara Director de Educación de Esmeraldas, donde trabajaba en la Correccional, dan origen a una serie de conflictos y reclamos en su contra: para algunos sectores Ortiz resultaba demasiado joven para ocupar un cargo de esa índole, por lo que el «profeta», José M. Velasco Ibarra, a la sazón presidente del país, para evitar más conflictos, salomónicamente le propuso que entrara a la diplomacia. Entonces Ortiz terminó viajando a México. Inicio de un periplo que lo llevaría a estacionarse en varias esquinas del continente en donde haría amistades que sin duda lo marcaron. De esos desplazamientos, el peruano L. A. Sánchez nos da cuenta en una crónica de 1949 publicada originalmente en *El Tiempo* de Bogotá:

Muchas mañanas, en el Hotel Colonial o en la confitería Vertúa, o en la Calle Palma de Asunción, hemos dialogado sobre mil cosas. Hombre inquieto, movido, incapaz de estatismo alguno, se le sorprende tenso y preocupado por algo que, acaso, él mismo no acierte a definir. Que sea por su destino literario, y nos dará, como ya lo anda haciendo, grandes y sazonados frutos. Yo espero de Adalberto Ortiz obra espléndida, tan pronto encauce su angustia de hoy y arremanse sus recuerdos de niñez y adolescencia. No creo equivocarme: Adalberto Ortiz, si persiste, tiene la palabra en la literatura negrista del continente.⁵

4. Luis Alberto Sánchez, «Un escritor angustiado», *Letras del Ecuador*, año IV, 42, Quito, 1949, p. 11.

5. Luis Alberto Sánchez, *art. cit.*

Ajetreos y persistencias (en verdad, esta vez Sánchez no se equivocó) que conforman la biografía de quien es uno de los autores vitales de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Literatura a la que le dio fragmentos de un mundo que nunca terminó, como todo gran creador, por ver sino entre sombras, quizás de sospechar o de desear. Por ello, resulta oportuno su poema «Deseo»⁶ (fechado en Quito, agosto de 1976) que se torna, como todo texto en un poeta, suerte de epitafio no buscado:

Oigo reír a unos fulanos de otra mesa
allí donde el tiempo-viento
arrasa el sembrío de los recuerdos.
Me provoca demoler toda la infamia
asentada en las fábricas
destinadas a niños solamente.
Quemar salones aristocráticos
cundidos de murciélagos
y de perros noctibundos
que ensucian con su aullido
el delgado cuello del alba.

(No sé si será el alba de Detroit,
en Guayaquil, París
o Poin á Pitre)

Pero ahora —claro— digo seriamente
que no desco ver más tierras exóticas
de donde viene alguna savia-sabia.

No quiero oír hablar
de zonas arrasadas
por los empresarios de la guerra,
ni de los derechos pisoteados
por dolosas minorías
en estos días confusos, libertinos,
de turistas mochileros.
Mejor hacer más tierna y justa
habitable y cultivada
esta región ecuatorial en que me muevo
y entrar con paso tiento
en la reconstrucción de mi aburrido reino

6. *La niebla encendida*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 64, 1984, pp. 15-16. Este volumen recoge los siguientes poemarios: *Poesía mezclada*; *Fórmulas*. Poemario «sin poesía»; *El vigilante insepulto*. Poesía sardónica «sin poesía» y *Tierra, son y tambor*. Poesía negrista (corregido y aumentado).

y sentarme luego a esperar en el café
a la diosa de las sombras,
al igual que otros pendejos.

Desde hacía mucho tiempo, entre la pintura (arte con el que se entendió como parte de una escritura divergente, alternativa) y la soledad de las paredes de su refugio en Guayaquil, Adalberto Ortiz estaba, como todos, esperando «a la diosa de las sombras», con la diferencia de que lo hacía para conjurarla, quizá con todas esas «malas palabras» y anatemas que en aquella noche de lanzamiento y lluvia galopante en la ciudad donde en 1939 empezó a dialogar con Gallegos Lara y todos los aquellos que eran «cinco como un puño», le escuché repetir como si fueran parte de un ritual con el que pretendía, quizá intentaba, torcer su destino de hechicero, prestidigitador, augur, mendaz hacedor de verdades, opuesto al que el fantasma —su otro yo— del poema citado pretende darle. ¿Palabras malas? Sí, esas que se dicen porque son la contraparte de las que van a misa, y que no sirven para gritarle «a la diosa de las sombras» a la cara: «¡Anda putilla del rumor helado, / anda, vámonos al diablo!».7 ■

7. José Gorostiza, *Muerte sin fin*, en *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica / Ediciones Unesco, Colección Archivos, 1996, p. 88.

JORGE CARRERA ANDRADE: LOS PRIMEROS AÑOS*

Enrique Ojeda

A pocos kilómetros al sureste de Quito se halla la pequeña población de Sangolquí. Su nombre indígena indica el carácter rural de este conglomerado humano. Establecido en medio de extensas propiedades agrícolas, en un valle de la Sierra andina.

En ese pueblo nació a mediados del siglo pasado Abraham Carrera. Es posible que descendiera del noble español Sancho de la Carrera como parece indicar Jorge Carrera Andrade en un poema que dedica a ese personaje.¹ Pero Abraham Carrera carecía de bienes de fortuna y desempeñaba el modesto cargo de administrador de hacienda. De su matrimonio con Genoveva Andrade le nació en 1868 un hijo a quien se bautizó con el nombre de Abelardo. Su padre cuidó de dar a éste esmerada educación: le envió al Colegio San Gabriel que los jesuitas regentaban en Quito. Al terminar en él sus estudios secundarios, Abelardo siguió los de leyes en la Universidad Central y, luego que obtuvo el doctorado, empezó a trabajar en la Corte Superior de Justicia de la que, después de algunos años, fue nombrado secretario. Ministro de la Corte Suprema al fin, se jubiló en 1942, terminando así una larga y brillante carrera.

Aunque pertenecía a un hogar intensamente religioso y había sido educado con los jesuitas Abelardo se asoció con el liberalismo alfarista que a finales del siglo pasado luchaba por dominar en el Ecuador. Cuando el 5 de junio de 1895 los Alfaros entraron triunfantes en Quito hallaron a Carrera Andrade

* Por considerarlo vital, como ubicación biográfica del poeta, reproducimos el capítulo I del libro *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, del crítico ecuatoriano Enrique Ojeda, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971 (N. del E.).

1. «Retrato del español Sancho de la Carrera», *Edades poéticas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 32.

prisionero de los conservadores. Pero éstos eran entusiasmos de juventud. En los años siguientes, aunque mantuvo sus convicciones liberales, se desinteresó de la política para dedicarse a sus labores de magistrado.

En 1899 Abelardo Carrera casó con una joven quiteña, Carmen Amelia Baca Andrade. Había nacido en 1883 y era hija del coronel ambateño Adolfo Baca. Educada por religiosas francesas en el Colegio de los Sagrados Corazones manifestó fino temperamento artístico e inclinación por la literatura. Dominaba el francés, tocaba la guitarra y dibujaba. «Mujer admirable y bella», ejerció una profunda influencia en Jorge y le inspiró algunos de sus poemas más conmovedores.

Al hogar de Abelardo y de Carmen Amelia le nacieron once hijos: César, María Esther, Lucrecia (fallecida), Jorge Abelardo (muerto a poco de nacer y mayor con un año al poeta), Jorge Enrique, Beatriz, Rosario, Hugo, Inés, Blanca y Aída. César fue compañero de Jorge en los estudios, los afanes literarios y las preocupaciones sociales. Dotado de talento, en 1917 obtuvo el primer premio en prosa en el concurso organizado por el comité «19 de Marzo» del Colegio Mejía y el primer premio en verso y el segundo en prosa en los Primeros Juegos Florales Universitarios celebrados en Quito en 1919. Sin embargo, su interés por las letras no fue duradero. En su madurez se ha consagrado a su profesión de abogado y a la política como miembro del partido socialista. En 1944 publicó un breve opúsculo, *Panorama histórico del trabajo*, que manifiesta su interés por los temas sociales.² Hugo, el menor de los tres hermanos, es contador y ha ocupado cargos públicos de consideración en el Municipio y en el Instituto del Seguro Social. Las hermanas se han casado y algunas se han establecido en el exterior.

Esta prole numerosa realizaba el aire patriarcal y prócer de don Abelardo. Como prefería que sus hijos al casarse se quedaran a vivir con él, construyó una amplia casa cuyo tercer piso quedó reservado para los hijos casados. Los fines de semana invitaba a su mesa a hijos y nietos y presidía sobre más de treinta comensales. Su noble figura de padre y proveedor aparece en el poema «Familia de la noche»: «Patriarca, hombre de ley, de cuyas manos / nacen las cosas en su sitio propio ...» Este «hombre de ley», que, en el fondo, no daba importancia a la literatura fue para Jorge una viva lección de rigor lógico, de orden y de claridad, que equilibró la vida del sentimiento que su madre le inspiraba.³ A él le debe también su devoción por la vida de familia, su sentido de

2. César Carrera Andrade, *Panorama histórico del trabajo*, Quito, Talleres Gráficos del Ministerio de Educación, 1944.
3. Jorge Carrera Andrade, *Familia de la noche*, 2a. ed., París, Colección Hispanoamericana, 1954, pp. 18 y 19. El poeta insiste en la ordenadora misión de su padre: «Nos traes la ciudad bien ordenada / en números y rostros...» «...ordenaste la huerta». También su padre

justicia que inspiró la intensa actividad social de Jorge y sus hermanos y una probidad moral que en él coexistía con una completa indiferencia religiosa. De su madre le vino la ternura, velada a veces de humorismo, pero siempre presente; la fantasía que se prodiga en imágenes, la mirada captadora de formas y colores y un oído atento a «la música del mundo y de la estrofa».⁴

Sin el influjo de estos dos espíritus cultivados aunque disímiles no podría explicarse la poesía de Carrera Andrade.

Jorge Carrera Andrade nació en Quito el 18 de septiembre de 1903.⁵ Quito a finales del siglo XIX y principios del XX era, según un visitante extranjero, una modesta ciudad con menos de sesenta mil habitantes, «quinientos acres de tejados llanos y sin variación» calles que «tienen insípida apariencia por la poca altura de las cosas y la falta de objetos que rompan la monotonía del cielo».⁶ Profundas quebradas atravesaban el centro de la ciudad la cual en breve se convertía en campo abierto. Jorge Carrera Andrade nació en una casa de propiedad de sus padres situada frente al Anfiteatro y que hacía esquina entre las calles García Moreno y Morales. Aunque situada a tres cuadras de la Plaza de la Independencia, centro de la ciudad, la casa de la familia Carrera Andrade bordeaba una profunda quebrada llamada de Jerusalem que cruzaba la ciudad de este a oeste. El gobierno decidió convertirla en una avenida y a ese propósito expropió algunas casas, entre ellas la de Abelardo Carrera Andrade. Este que poseía una propiedad en el extremo norte de la ciudad conocido con el nombre de «El Batán» y que entonces era campo abierto, se tras-

es el proveedor: «Cada hortaliza o árbol / cada teja o ventana, te deben su existencia, / levantaste tu casa en el desierto...». *Ibid.*

4. «Mi madre... por su educación es una mujer auténticamente intelectual. Cuando yo llegué a la edad del entendimiento, me encontré con una magnífica biblioteca de mi madre. Se puede decir que mi vocación literaria la debo a ella que supo inculcarme un gran amor a la lectura». «Líneas de una autobiografía», *El Telégrafo*, Guayaquil, 16 de junio 1933.
5. En la primera reseña biográfica de Carrera Andrade, aparecida en la revista *Vida intelectual*, IX, marzo 1921, 65, se da 1902 como año de su nacimiento. El propio Carrera Andrade explica así esta disparidad de año: su certificado de nacimiento se perdió en un incendio lo cual le indujo a que usara el de su hermano del mismo nombre, que había nacido y muerto en 1902. Es posible también que en esos años Carrera Andrade aumentase de propósito su edad debido a que en su niñez y juventud parecía notablemente mayor de lo que era en realidad. Cuenta apenas doce años —escribió Hugo Alemán, que le conoció en esa época— pero se diría que tiene, cuando menos quince. Una estatura incompatible con su corta edad». *Tránsito de generaciones*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, p. 198. La inscripción de nacimiento de Carrera Andrade que consta en el *Registro Civil*, tomo 3, p. 75, acta 965, Quito, provincia de Pichincha da la fecha de 14 de septiembre de 1902.
6. Edward Whymper, que en 1892 visitó al Ecuador. Las citas pertenecen a un capítulo de su obra *Travels Amongst Great Andes of the Ecuador* que se reproduce traducido en la obra de Eliczer Enríquez, *Quito a través de los siglos*, II, Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno 1941, pp. 181-196.

ladó allá con su familia en 1908, dando comienzo a la experiencia campesina de Jorge Carrera Andrade que iba a durar tres años y que tan profundamente ligada está a su poesía:

Tu geografía, infancia, es la meseta
de los andes, entera en mi ventana
y ese río que va de fruta en roca
midiendo a cada cosa la cintura
y hablando en un lenguaje de gujarros
que repiten las hojas de los árboles

Familia de la noche, 15

Fueron años de infantil felicidad y de inconsciente iniciación poética. «En esa morada rural entré en la amistad de las cosas humildes, de los seres pequeños». ⁷ Tan a gusto vivió Carrera Andrade en el campo que le apenó tener que abandonarlo. ⁸ En 1911 terminaron los trabajos en la nueva casa que don Abelardo había hecho construir y la familia hubo de trasladarse a la ciudad. La nueva residencia estaba situada, como la anterior, en la calle García Moreno, a un centenar de metros de la que entonces era quebrada de Jerusalem y hoy es Avenida 24 de Mayo. Edificada en lo alto de la loma, la calle Ambato la separa del venerable edificio colonial del Hospicio. Aún hoy es una amplia y noble casa de tres pisos al estilo quiteño, con patio y zaguán de piedra y anchos corredores en torno a éste. En ella vivió Jorge Carrera Andrade desde 1911 hasta 1928 en que partió para Europa y durante sus cortas visitas a la ciudad natal. A la muerte del padre, en 1950, la casa pasó a otras manos.

En octubre de 1908 —a los cinco años de edad— Jorge empezó su educación formal en el pensionado del Dr. Pedro Pablo Borja, fundado por el sacerdote de ese nombre el 15 de octubre de 1900 con el propósito de salvaguardar la educación cristiana de la niñez de Quito luego del cierre de la escuela de los Hermanos de las Escuelas Cristianas decretado por el gobierno de Alfaro. El pensionado Borja congregó a los hijos de las mejores familias de Quito. No es extraño que don Abelardo, a pesar de sus convicciones liberales e indiferencia religiosa, lo escogiera para sus hijos. Luego de algunos cambios de domicilio el Pensionado Borja funcionaba durante los años en que Carrera Andrade asistió a él en una típica casona quiteña situada en la calle Olmedo, donde aún se encuentra hoy en día.

7. Jorge Carrera Andrade, *Edades poéticas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. VIII.
8. Sin embargo la ausencia del campo no fue total pues la familia seguía reuniéndose en la esquina de «El Batán» los fines de semana y durante los meses de vacaciones de los hijos estudiantes.

La escuela se distinguía por la calidad de la enseñanza y la severidad de la disciplina. El propio doctor Borja enseñaba en cada curso la materia que se consideraba más importante, religión, e inspiraba el ambiente de piedad infantil tan característico de esa institución. Los seis años que Carrera Andrade asistió a ella le dejaron honda huella: un sinnúmero de imágenes tomadas de la religión que habían de sobrevivir a la pérdida de la fe y aflorar en su poesía. En Carrera Andrade la ausencia del sentimiento religioso en su vida no ha impedido que extrajera la sustancia poética yacente en ese mundo de signos de lo religioso.

El nacimiento y primeros años de Carrera Andrade coincidieron con un período de intensa y a veces violenta actividad política. Desde el pronunciamiento liberal-radical del 5 de junio de 1895 la figura del jefe revolucionario Eloy Alfaro había dominado la escena en la república. Jefe supremo de 1895 a 1896, la Asamblea Constituyente convocada por él en 1896 le eligió Presidente Constitucional para el período de 1897 a 1901. Alfaro gobernó durante esos años rodeado del entusiasmo de sus seguidores quienes le consideraban el símbolo del liberalismo y de la democracia. Le sucedió el general Leonidas Plaza Gutiérrez, su antiguo compañero de luchas políticas. Al terminar éste su período en 1905 fue elegido Lizardo García, liberal patrocinado por Plaza. Para desilusión de muchos de sus seguidores, Alfaro se levantó en armas contra el presidente García a pesar de que pertenecían al mismo partido político. Veinte días duró la campaña y Alfaro una vez más conquistó el poder. Para consolidarse en él se sirvió de su soldadesca a la que reforzó con los «macheteros» traídos de la Costa y los «garroteros» que apaleaban a los senadores y diputados de la oposición a las puertas mismas del Palacio Legislativo.⁹

Esta violencia y opresión en un gobierno que se decía representar las ideas democráticas y liberales enajenó las voluntades de muchos, especialmente de los jóvenes. El 25 de abril de 1907 los universitarios de Quito organizaron una manifestación contra el gobierno en demanda de sufragio libre pero fueron desbandados por un escuadrón de caballería que dejó un saldo de muertos y heridos en las calles. El 11 de agosto de 1911 un nuevo levantamiento militar contra Alfaro sorprendió a Jorge y César Carrera Andrade camino de la casa. La asonada duró tres días «durante los cuales se dieron verdaderas batallas en las calles. Esto se le quedaría grabado al niño en su memoria para siempre».¹⁰

9. Oscar Efrén Reyes, *Breve historia del Ecuador*, II, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1942, p. 383.

10. *Cronología de la vida de Jorge Carrera Andrade*, notas inéditas. (Archivo personal de Jorge Carrera Andrade, Departamento de Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook. Todas las citas de la correspondencia personal del poeta están tomadas de los volúmenes de ese archivo).

Al fin el 28 de enero de 1912, con la victimación de Eloy Alfaro y sus hermanos Flavio y Medardo terminó esta dramática jornada de la historia patria. Para Carrera Andrade, entonces niño, esta época tormentosa constituyó el primer contacto con la política inestable y violenta del Ecuador. Años más tarde terció en ella y sufrió las consecuencias de su inestabilidad y errático devenir.

En 1914 terminó Carrera Andrade sus estudios en el Pensionado Borja y en octubre ingresó en el Instituto Normal Juan Montalvo donde bajo la dirección de profesores alemanes, se preparaban los futuros maestros. Pensó en esos días hacer de la enseñanza su profesión, pero pronto descubrió que «el camino de la pedagogía no era el que más se acercaba a sus tendencias y aptitudes».¹¹

En octubre de 1915, y sin duda por influjo de su piadosa madre, Carrera Andrade ingresó en la Escuela de los Padres Mercedarios con el fin de prepararse a la primera comunión. Mayor en edad y físicamente más desarrollado que el resto de la clase, se sentaba al fondo del salón en gesto de desamparo. Los meses pasados allí abundaron en incomodidades que inspiraron en él un espíritu de rebeldía e indiferencia religiosa. Años más tarde volverá sobre estos recuerdos en carta fechada en San Feliú de Guixols el 20 de noviembre de 1932:

Quien estas líneas escribe sufrió también cuando escolar el vapuleo injusto de un fantasmón vestido de hábitos mercedarios y de allí arranca tal vez su rebeldía viril que no pide ni da tregua y que ha ido extendiéndose al campo de la política y de lo económico social.¹²

Luego de su infortunada experiencia en la escuela de los Padres Mercedarios, Carrera Andrade dio comienzo a su educación secundaria. En octubre de 1916 ingresó en el primer año del Instituto Nacional Mejía. Fundado por decreto de la Asamblea Constituyente el 11 de junio de 1897 funcionaba en el «Beaterio», inmueble que ocupa la manzana comprendida entre las calles Cuenca, Pichincha, Olmedo y Manabí y que había alojado la escuela de los Hermanos de las Escuelas Cristianas hasta que Alfaro decretó su clausura. El Instituto Mejía nació del fervor de un grupo de jóvenes liberales, la mayor parte de los cuales habían sido educados en el Colegio San Gabriel de los jesuitas. En consonancia con el nuevo espíritu que inspiraba la revolución liberal Alfa-

11. Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 92. Un condiscípulo de entonces, Luis F. Torres, dice en su «Encuentro con Carrera Andrade»: «Conocimos a Carrera Andrade cuando iniciaba los estudios secundarios en la Escuela Normal de Quito en la 'Cruz de piedra'. Siempre aparecía con nuevos y voluminosos libros que casi lo doblaban». *Repertorio Americano*, XLIV, 1053, julio 1948, p. 39.
12. Jorge Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*, Quito, Editorial Elan, 1933, p. 39.

rista, se quería laicizar la educación del país, que había estado hasta entonces a cargo de religiosos. La solicitud de ampliación de labores dirigida a la Asamblea Constituyente en enero de 1897 y firmada por Aparicio Batallas, «doctor en Ciencias Físicas y Naturales», es abiertamente anticlerical.¹³ Pero en la práctica no existía entonces el sectarismo de los años posteriores pues entre los profesores indistintamente se hallaban liberales, radicales y conservadores.

Por feliz decisión, a este Instituto se le había dado el nombre del célebre quiteño José Mejía del Valle y Lequerica. Este ingenio brillante había asombrado a finales del siglo XVIII a los maestros del Seminario de San Luis y de la Universidad de Santo Tomás de Aquino donde ganó por oposición las cátedras de Latinidad y Retórica y luego la de Filosofía. Doctor en Teología y Bachiller en Medicina, cursó también los estudios de Derecho Civil y Canónico. Fue un espíritu erudito y curioso que mereció la admiración del sabio colombiano Francisco José Caldas por sus conocimientos en materia de ciencias naturales y que más tarde triunfó en las Cortes Españolas por sus extraordinarios dotes parlamentarios.¹⁴ Tal era el ejemplo que se propuso a la juventud de Quito al dar a este nuevo Instituto el nombre del sabio quiteño.

Para la enseñanza se buscó a profesionales que no solo estaban bien preparados sino que asumieron sus responsabilidades con vivo interés. Debido a ello la educación en el Instituto Mejía en esta primera época se mantuvo en un alto nivel como lo prueba el número de egresados que enriquecieron el patrimonio de las letras patrias.

Carrera Andrade ingresó en el Instituto Nacional Mejía en 1916 a los trece años de edad. Iba a transcurrir en él cinco años hasta obtener, a los dieciocho, el grado de bachiller en 1921. Fueron éstos años decisivos en su orientación literaria. Sus días de infancia le habían dejado una sensibilidad tempranamente refinada por el influjo de su madre; sus meses de vida en el campo en contacto con las cosas humildes y diarias; la dicha de vivir en un hogar numeroso, bien provisto y protegido por el padre y embellecido con ternura por su madre. Infancia armoniosa y feliz en suma.

Para su naciente interés por lo literario encontró en el Instituto Mejía el apoyo de espíritus afines. El curso de literatura estaba a cargo de Alejandro An-

13. Hugo Alemán, *Tránsito de generaciones. El Instituto Nacional Mejía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, pp. 85-89. Véase también Fr. José María Vargas, O.P., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, pp. 387-390.
14. Menéndez Pelayo deploró así su temprana muerte acaecida el 27 de octubre de 1813 cuando apenas tenía 36 años de edad: «Si su prematura muerte no hubiera agotado tantas esperanzas, sería hoy mismo venerado como una de las glorias de nuestra tribuna, puesto que a ninguno de nuestros diputados reformistas cedía en brillantez de ingenio y rica cultura, y a todos aventajaba en estrategia parlamentaria...». Hugo Alemán, *Tránsito de generaciones*, p. 27.

drade Coello quien, a juzgar por su vasta obra crítica, era un conocedor atento de la literatura más reciente. El mismo Carrera Andrade ha dicho de él: «Mi maestro fue un escritor digno, fecundo y erudito, don Alejandro Andrade Coello, muy conocido en los círculos literarios de América en aquella época».¹⁵

Pero su temprana vocación literaria halló mayor estímulo entre sus compañeros de clase. En su primer año de enseñanza secundaria conoció a Gonzalo Escudero, nacido en Quito el mismo año que Carrera Andrade con similar destino de poeta y diplomático. Ese espíritu selecto y estudioso, compartía las labores literarias de sus amigos y se manifestó tempranamente inclinado hacia el parnasianismo. A los dieciséis años Escudero ganó con «Los poemas del arte» el primer premio en el Concurso Literario promovido entre los colegios secundarios de la república. En 1922 triunfó nuevamente en los Juegos Florales del Centenario de la Batalla de Pichincha con «Parábolas olímpicas». Sus libros posteriores *Hélices de huracán y de sol* en 1933 y *Paralelogramo* en 1935 muestran a un poeta maduro y personal, cuidadoso de la forma, con un estilo cuyas poderosas imágenes le conceden una noble energía, mesurado a veces, y otras grandilocuente y torrencial, como lo juzgó Carrera Andrade.¹⁶

Durante su segundo año en el Instituto Mejía a Gonzalo Escudero y Carrera Andrade se unió Augusto Arias. También nacido en 1903 traía como sus compañeros la ilusión de la poesía. «Al venir al Colegio ya todos tres sabían hacer versos» dice Hugo Alemán.¹⁷ Arias publicó en 1920 su primera obra poética, *Del sentir*, a la que siguieron *Poemas íntimos* en 1921 y *El corazón de Eva* en 1927. Poesía apacible y tierna, nutrida del sentimiento que el corazón cultiva sin atender a postulados literarios, hizo de su autor el poeta más popular de esos años.

En 1917 estos tres jóvenes poetas de catorce años decidieron fundar una revista, *El Crepúsculo*, título que definía la inspiración romántica de sus directores. Dejó de aparecer ese mismo año, pero esas modestas páginas revelaron la temprana seriedad de estos escritores en ciernes y su determinación de crear una obra literaria y de darla a conocer. Hugo Alemán, testigo presencial de esos esfuerzos, ha dicho que «gracias a esta incipiente publicación, les es permitido lanzar a los vientos cordiales del Colegio y a los ámbitos soñadoramente sentimentales del país, sus temerosos ensayos».¹⁸

15. Jorge Carrera Andrade, *Datos biográficos*, notas inéditas. Augusto Arias ofrece una semblanza literaria de Andrade Coello en su *Panorama de la literatura ecuatoriana*, 4a. ed., Quito, Editorial La Salle, 1961, pp. 22-23.

16. *Guía de la joven poesía ecuatoriana*, Tokio, Ediciones «Asia América», 1939, p. 12.

17. *Tránsito de generaciones*, p. 199.

18. *Presencia del pasado*, II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, p. 95. El primer número de *El Crepúsculo* apareció el 15 de julio de 1916; el segundo en agosto siguiente. Carrera Andrade firmó sus observaciones sobre la ciencia y la literatura en el Ecuador con

El entusiasmo despertado en el Instituto Mejía con la publicación de *El Crepúsculo* atrajo a otros jóvenes al círculo de Carrera Andrade; entre ellos a Luis Aníbal Sánchez y a César Ariosto Orellana. Sánchez, nacido un año antes que Carrera Andrade, fue en su grupo uno de los primeros cultivadores de la prosa poética. Había empezado a escribir poemas en prosa en 1917, y en 1920, dos años antes de su muerte, los recogió en un libro que tituló *Palabras con Flordelina*. La calidad de esas líneas intensamente poéticas conmovió a Carrera Andrade, quien compuso una elegía en memoria de este poeta prematuramente muerto.

Luis Aníbal Sánchez, César Ariosto Orellana y Carrera Andrade convinieron en establecer una sociedad destinada al cultivo de las letras. Le dieron el nombre de un notable poeta y hombre público ecuatoriano, César Borja, cuya obra *Flores tardías y joyas ajenas* había aparecido en 1909, un año antes de su muerte. La Sociedad Literaria «César Borja», de la cual Carrera Andrade fue nombrado Tesorero, empezó la publicación de una revista que se tituló *La Idea* y cuyo primer número apareció en abril de 1917.

Carrera Andrade, como muchos de sus compañeros de afanes, tenía entonces catorce años. En tan temprana edad su vocación de escritor y poeta parece haber sido confirmada, pues desde entonces su obra no ha cesado de enriquecerse. ■



EL PENSAMIENTO POÉTICO DE JORGE CARRERA ANDRADE*

Fernando Balseca

Poeta, ensayista, político y diplomático ecuatoriano, Jorge Carrera Andrade perteneció a una generación que se distanció de la estética de los poetas modernistas. A comienzos del siglo XX la poesía de la norma anterior no había asimilado artísticamente los avatares de una época que presentaba, social y culturalmente, circunstancias inéditas para la sociedad de entonces: en el Ecuador de la década de 1920 se palpaba de forma concreta los resultados democratizadores de la revolución liberal; la intelectualidad se acercaba a formas críticas de interpretación y de participación en la vida social, una de cuyas expresiones ideológicas fue el socialismo: los obreros y los campesinos, que empezaban a luchar desde la organización sindical, encontraron su «bautizo de sangre» en las calles de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922, acontecimiento que para muchos marca el verdadero inicio del siglo XX ecuatoriano.

El joven Carrera había fundado, con Gonzalo Escudero y Augusto Arias, la revista *Crepúsculo* en 1916, y *La Idea* en 1917, en las que aparecieron sus primeros versos. En este período realizó lecturas de los clásicos castellanos, de Juan Montalvo y de los simbolistas franceses. Como a toda sensibilidad del momento, a Carrera también le impactaron los versos de Rubén Darío. Estudiante de derecho en la Universidad Central del Ecuador, Carrera participó de grupos que postulaban la reforma de la tenencia de la tierra y la incorporación social del indio, bajo la influencia de la revolución mexicana, la revolución rusa y las luchas de los universitarios hispanoamericanos; este proceso le permi-

- * Este estudio, ahora ligeramente retocado, fue parte del proyecto de investigación «La lírica ecuatoriana del siglo XX», que desarrolló la Universidad Andina Simón Bolívar con auspicio del entonces CONUEP, bajo la dirección de Iván Carvajal y la participación de María Augusta Vintimilla. El texto es de 1997.

tió pasar ideológicamente del liberalismo al socialismo. Cuando laboraba en un diario de Guayaquil fue testigo de la masacre obrera de 1922 —de niño vivió también con estupor los días del arrastre y la inmolación de Eloy Alfaro en Quito—, y se hizo «la promesa de consagrar mis esfuerzos a la defensa de la clase oprimida», que evidenció con su militancia política en los núcleos doctrinarios del socialismo y, en 1926, con su actuación como secretario del Partido Socialista Ecuatoriano; por estas actividades, en diversas oportunidades, fue encarcelado.

Su primer libro *Estanque inefable*, de 1922, «rural y dulce» según Rodríguez Castelo, expresa un momento bucólico y melancólico de su poesía, con exaltaciones al campo y a la naturaleza. Pero desde entonces Carrera Andrade deja ver el ánimo por construir una perspectiva literaria para mirar y hablar de las «cosas pequeñas» y terrenas, frente a una línea poética que indagaba grandes cuestiones; así, el libro se abre con el poema «Provincia»,¹ que es un canto a las vidas que, lejos de la incipiente sociedad urbana de comienzos del siglo XX, se desenvuelven casi con ingenuidad y hasta con ignorancia. El acento de soledad es constitutivo del poema en la medida en que sugiere que el ámbito provinciano es un lugar ideal para construir una individualidad:

Provincia, estanque de oro de las vidas dolientes,
donde halla el solitario su estrella más florida
y el triste siente oler a flor toda su vida.

...

Llega el poeta humilde, ciego y envejecido,
en busca de su sueño familiar más querido:
la corona de ramas, el árbol del reposo,
y la tristeza muerta bajo el cielo oloroso. (31)

La voz poética opta por una elección que lo liga a elementos vivos de la naturaleza. Es notable, además, la condición solitaria de quien emite el mensaje poético pues esa circunstancia existencial es la que organiza y concentra el interés por lo cotidiano y lo poco percible. Se puede decir que el poema en sí es una apertura a la idea de un paisaje que circunda toda acción humana y, por extensión, podríamos suponer un paisaje que rodea su obra literaria. La poesía aparece, desde el arranque, ligada profundamente a la noción de una *escenografía* en la cual cobran vigor y verdad los sentimientos particulares del poeta. En el poema «Los párpados entornados» se lee el afán del poeta por encontrar una dimensión privilegiada desde la cual observar y participar de ese mundo exterior que se va configurando como un mundo natural: «Busco só-

1. De aquí en adelante todos los poemas se citan por esta edición: Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

lo el reposo, las uvas del reposo / y su vino que embriaga de un placer silencioso» (32).

Es de esa conjunción temprana entre letra y naturaleza que sigue a continuación una primera aproximación al tema del libro —que es lo que el acto de escritura concluye—, en uno de los poemas de mayor vuelo a nivel de las proposiciones artísticas en Carrera, «Filosofía del humo», en el que se sugiere una meditación improvisada y frágil como la duración y consistencia del mismo humo. El poema juega con varios elementos: el libro, la rosa y la llama, a los que somete a un conjunto de gradaciones imaginísticas en busca de una síntesis que concluye en colocar la escritura junto a lo efímero de la vida: «Un libro es una casa con ventanas al campo / y ocultos corredores», «La rosa es una copa llena de olor humilde», «La llama es un espíritu —Cada estrella es su hermana—», «Pero el libro es más frágil que la llama y la rosa», dice la voz que nos conduce por una serie de asociaciones destinadas a jerarquizar estos elementos del diario vivir, para concluir casi de modo misterioso:

Mejor que oler la rosa y abrir el libro único
es encender cual lumbre nuestro dolor oculto
y vivir en silencio con la vida del humo. (33)

Hay aquí una especie de llamada a la quietud y al reconocimiento de que lo frágil y lo efímero conforman algo que puede ser disfrutado permanentemente. La construcción de sentidos, además, adquiere dimensiones afectivas bajo la modalidad de este tono narrativo, de versos largos, que posicionan la cadencia del poema a caballo entre una reflexión filosófica y una conseja de tipo popular, insistiendo de manera metafórica en el valor del saber no ilustrado. No se debe perder de vista que, apenas producido este libro, Carrera afirma haber definido una vocación interior que lo llevará más adelante a acciones políticas concretas, pero sin descuidar el carácter *artístico* de su obra poética. Se nota desde estos tempranos poemas no solo la iniciación juvenil en el mundo de los ideales y de los anhelos sino además un serio afán por hallar un fundamento de peso para esa opción por la política. El resto del libro incluye escenas domésticas, como la descripción de las cosas que en una alacena llaman la atención a una mirada infantil, el juego de los naipes, las niñas jugando en el patio, el impacto del viento en el alma infantil, los sauces del camino, los paseos entre alamedas, etc. Es interesante que, en «Tribulación de agosto», el poeta diga que «Las cosas / sienten el devenir» (40), lo que permite reafirmar ese interés por dotar a las cosas diminutas de una existencia propia y de una vitalidad que solo es sacada a la luz por la poesía y por aquellas mentes humanas que ven la naturaleza con mirada intensa y profunda. Un poema como «Los bienes de este mundo» asienta esta idea de la terrenalidad como

un sitio adecuado para afincar los dolores, las alegrías, los deseos y las frustraciones (44). *Estanque inefable* tiene como centro de su interés aquellas escenas localizadas y fragmentadas en medio de la naturaleza aún no contaminada por las urbes.

En *La guirnalda del silencio*, su segundo libro, publicado en 1926, se nota nuevamente un acendrado interés por la conformación de un acento poético renovador en el que se disimula bien la acción de la política, porque Carrera se halla en un proceso de construcción de una identidad poética separada de sus funciones agitacionales, aunque desde una perspectiva menos intimista y más humana y universal. Es así que este segundo volumen repite el tono de encanto por lo pequeño, la distracción por las cosas «naturales» o que pasan desapercibidas, aunque el hacer del texto poético se va literaturizando en la medida en que algunos poemas funcionan a modo de artes poéticas, como si en cada libro se sancionara un intento por preservar el sagrado recinto del decir poético. El tema del libro es retomado con un añadido a su concepción anterior: el libro es productivo, y sin duda se debe esto al valor que en el período se le otorga a la cultura letrada; la letra se constituye, incluso en los medios más revolucionarios del momento, en un instrumento privilegiado de difusión de doctrinas y proclamas. En esta ocasión, poéticamente, el libro es el «que hace el milagro de los panes / ante el silencio absorto de los hombres» (95). Hay una clara necesidad de exteriorizar en este discurso íntimo de la poesía las acciones más públicas del poeta que, gracias a una síntesis cabal, logra dilucidar una de las posibles funciones del escritor y de toda la cultura letrada:

Mi alma también es una chimenea
 donde arde la canción de las vidas pequeñas,
 chimenea de hollín
 que exhala cada día sus palabras de humo
 sobre el blanco papel del libro inédito. (97)

Este es además un libro de reconocimiento a lecturas y autores, homenajes a amigos, en el caso de «El camarada parte de la tierra natal» (101), y también de poemas de iniciación amorosa de alta sensualidad, como en «Mujer de estío» (102), en el que se construye la imagen de una mujer que es prácticamente «comida» por la voz poética en la medida en que compara su cuerpo con una bandeja de frutas degustada a diario. Este sensualismo corporal, femenino, se conecta como tópico de entrada con la idea de la naturaleza que es presentada desde instancias inmediatas y diminutas, que escapan a la mirada marcada por la costumbre y la cotidianidad.

Los acontecimientos históricos marcan profundamente la juventud del poeta, atento a los avatares del diario vivir, pues es espectador del horror del

15 de noviembre de 1922 en las calles de Guayaquil; luego pasa a formar parte activa de un núcleo de jóvenes que fundarán el Partido Socialista en 1926, del cual es su primer secretario. Sin embargo, acontece en Carrera que lo mejor de su obra poética permanece sin contacto evidente con esta acción de la política, lo que señala un alto índice de autonomía literaria con respecto a los otros escenarios discursivos de las acciones sociales. Desde este libro «Carrera Andrade parte en su poesía desde ‘su realidad’ con la que llega a compenetrarse» (Córdova: 20). Así, para el poeta el país adquiere la dimensión de una provincia, lo que le permite hablar de las cosas pequeñas de su entorno. La «pasión de miniaturista» (Rivas: 76) del poeta se refiere a esa morosidad con que se dedica a encontrar novedades en los objetos, pero también al anhelo de colocar todo el mundo en su país. En 1928 Carrera debía participar en el V Congreso de la Internacional Socialista en Moscú, pero en el viaje se queda sin dinero y los fondos que le habían sido ofrecidos no llegan nunca. Fue, sin embargo, una buena oportunidad para recorrer Europa, donde tuvo contacto con José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Cansinos Assens, Raúl Haya de la Torre y César Vallejo.

Boletines de mar y tierra (1930) es la siguiente prueba de un poeta que se va haciendo en medio de distintos registros artísticos, bajo la influencia de las vanguardias hispanoamericanas del período. Gracias a la metáfora del viaje, sobre todo del viaje marino, Carrera empieza a crear una *sensación de universalismo* que, si bien al principio, es geográfico, pronto procesa un redimensionamiento del lugar geográfico como sitio de enunciación del arte del poeta. La imagen de la línea ecuatorial, como centro del mundo y como línea desde la cual el poeta se asoma a un orden cósmico, es asumida como un centro; de tal suerte que la «ecuatorianidad» está presente en ese proceso de «mirar» el mundo en la plenitud de sus dimensiones modernas. Se trata, sin duda, de un anhelo que parte de la constatación de un provincianismo cultural en el Ecuador, que quiere ser demolido desde la poesía buscando afirmar un universalismo en medio de una particularidad nacional o regional.

De otro lado, la sensibilidad del poeta se va asentando al percibir, acaso como parte de la norma estética del período anterior, lo pequeño y lo diminuto en tanto necesidad de rescate frente a la condición «grande» del mundo moderno. El poema «Curazao» (186) evidencia esa instancia de observación que el poeta ha asumido en esta etapa. Pero «Saludo de los puertos» indica con más decisión la perspectiva del poeta como marino y viajero:

Hombre del Ecuador, arriero, agricultor
 en la tierra pintada de dos climas,
 conductor de ganado sobre la cordillera,
 vendedor de mariscos y banano

en la costa listada de luces y de mástiles,
 cultivador del árbol del caucho
 y dueño de canoas en el río Amazonas,
 yo te mando el saludo de los puertos
 desde estos paisajes manufacturados. (190)

De esta manera localiza sus apetencias de viaje en Amsterdam, Hamburgo, Marsella, París, Luxemburgo, como entidades que dotan a la voz poética de un conocimiento no aldeano sino vinculado al comercio. En este sentido, y valga como un ejemplo de las contradicciones ideológicas y discursivas por las cuales pasa la formación de una poética, el poeta ve con simpatía la función del comercio mundial como un complemento de la divulgación de la nación por la vía de la cultura. Al desarrollar Carrera esta especie de catálogo de bondades naturales del Ecuador, está además pensando en la necesidad de integración real del mercado del Ecuador en espacios planetarios, lo que curiosamente se manifestará en su vida pública cuando Carrera ocupe tempranamente puestos consulares y diplomáticos. Sin duda, el ánimo de alabanza de la máquina está aquí presente —acaso herencia final de la influencia romántica—; en tanto el medio físico que conduce al poeta a hallar la universalidad está en relación con el agua —la naturaleza siempre generosa para los hombres— y los portentosos barcos transoceánicos.

Curiosamente, en este volumen viene además un poema tan discutido como «La extrema izquierda», en el que se ratifica su apuesta por lo insignificante; en este caso, una cigarra simboliza la posición política declarada en este texto:

Tienes razón, cigarra obrera
 de minar el Estado con tu canto profundo.
 Ambos formamos, compañera,
 la extrema izquierda de este mundo. (194)

¿Qué sentido —y qué variación se ha dado— para introducir esta raíz política en un canto a la naturaleza? Pocos años antes, Carrera ha intentado llegar a Rusia para asistir al Congreso de la Internacional Socialista, pero esto no ha sido posible y ha debido quedarse y recorrer otros países europeos, de donde viene su primera impresión de los nuevos escenarios políticos. Como primer secretario del Partido Socialista Ecuatoriano, Carrera ha venido desempeñando un papel notable en la organización partidista. Pero al mismo tiempo no ha caído en la demostración panfletaria, pues uno de los poemas más hondos del volumen, «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel» (196-197), recupera la fuerza de lo poético por sobre lo político para indicar cómo un hombre singular, venido del centro del mundo, ha sido capaz de instalarse al pie de uno de los monumentos más significativos del «progreso» del hombre pa-

ra, desde allí y en esa condición, entregarle a ese símbolo metálico un azoro que va más allá de cualquier intento humano por vencer el espacio. El asombro del poeta ante la torre es sobre todo el asombro frente a lo que la técnica es capaz de hacer, aunque los «usos» que el poeta prevé en esa torre están al servicio de la maravilla humana. La sensualidad es otra de las perspectivas asumidas y asentadas en este volumen, en el que la delicadeza formal va unida a un delicado homenaje a los cuerpos de mujer. En este poemario se encuentran, además, los primeros microgramas, modalidad que Carrera va a trabajar en volúmenes posteriores.

De regreso al Ecuador, en 1933, participó en política, enseñó literatura y publicó los ensayos políticos *Cartas de un emigrado*. Al año siguiente —también publicó *Latitudes*, diario de viajes— inició su carrera en el servicio diplomático como cónsul en Paita, Perú, donde permanece por corto tiempo, pues es nombrado, posteriormente, cónsul en El Havre, Francia. Este hecho establece la diferencia entre dos grandes fases de la lírica de Carrera, pues —en contraste con la primera, de tendencia temática— una segunda se abre en el momento en que el poeta empieza a aprovechar las circunstancias que le ofrece el servicio diplomático: su lírica «cambia hacia un escenario universal [...] en el afán de mostrar el Ecuador al resto del mundo» (Encalada: 14). En 1935 aparece *El tiempo manual*, poemario que presenta un interés por lo social, basado en la idea de la solidaridad humana universal, para lo cual recurrió al testimonio y a la protesta social. Formalmente, el uso de la metáfora es ya el procedimiento central del mecanismo poético de Carrera, aunque nunca llegó a emplear el hermetismo propio de las vanguardias, pues el poeta reconoce también cánones más tradicionales, expresando «una suerte de sincretismo poético» (Córdova: 15).

Dos libros son de 1937: *La hora de las ventanas iluminadas* y *Biografía para uso de los pájaros*, en los que las cosas adquieren una condición específica que todo lo hace poetizable, donde «todo es cierto» —como también ocurrirá en *País secreto* de 1940—; pero la geografía que le interesa al poeta no es solo física sino humana («Por mis venas los ríos van en cálido curso»). Además, el tema poético de la «ventana» —que será uno de los ejes de la poesía de Carrera— ya tiene una fuerza y un lugar en este momento:

No poseo otro bien que la ventana
que quiere ser a medias campo y cielo
y en su frágil frontera con el mundo
la presencia registra de las cosas. (264)

Esto supone «la imposibilidad del hombre de sustraerse del tiempo o del vecindario de las cosas» (Córdova: 126). Además, la apertura del poema del mismo título sugiere el lugar de enunciación del poeta:

Nací en el siglo de la defunción de la rosa
 cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles.
 Quito veía andar la última diligencia
 y a su paso corrían en buen orden los árboles,
 las cercas y las casas de las nuevas parroquias
 en el umbral del campo
 donde las lentas vacas rumiaban el silencio
 y el viento espoleaba sus ligeros caballos. (251)

Como se puede ver, la presencia de la lucha entre lo nuevo y lo viejo, la renovación y la tradición, se hace patente aquí, en el sentido en que la poesía parecería presentarse como un discurso capaz de hablar de «tiempos idos» o por irse, en un intento de preservar aquello que es parte de la memoria del poeta como ciudadano, esto es, memoria colectiva. Además el ánimo de incorporación del tema del maquinismo sigue aún presente, esta vez determinado por cierto afán primerizo de la vanguardia de su asombro ante los progresos de la técnica. Aunque un poco a la zaga respecto de otras artes poéticas hispanoamericanas del período, esta actitud de Carrera subraya la importancia del dato exterior y la noticia periodística como elemento desde el cual la poesía va hallando un interlocutor, y en el cual el periódico es visto, además de medio reproductor de noticias, como espacio de formación de las conciencias. De esta suerte, Carrera y los poetas más atentos están respondiendo de alguna manera a la organización social de la vida pública desde el periódico (sin lugar a dudas este es un aspecto que en otra oportunidad debe analizarse con mayor detenimiento).

En 1938 el poeta es trasladado a Yokohama, Japón, como cónsul general del Ecuador. Dos años después publica *Microgramas*, miniaturas poéticas que suponen una concentración de lo poético en el lenguaje, emparentadas con el haiku o hai kai, el epigrama español y el poema imaginista: «Alfabeto / Los pájaros son / las letras de mano de Dios» (85); estos microgramas obligan a descifrar el mensaje trascendental de las cosas menores, con el propósito de «ver no sólo las superficies de los objetos, sino también su disposición en el cosmos y, sobre todo, descubrir su íntimo secreto» (Córdova: 66); por esto, la mirada adquiere el valor de una estrategia para hablar del mundo; incluso «su afán de ver lo lleva a atenuar el trabajo de sus otros sentidos» (Rivas: 80). En este proyecto de registrar el mundo en su más íntima e ínfima dimensión —de construir una poesía visual—, el poeta se va quedando sin un lenguaje apropiado para esa intención: «al ser poesía de las cosas, es también poesía de la so-

ledad, de la soledad habitada, más que soledad sonora. Llegará un tiempo en que las cosas serán vistas como amuletos» (Rivas: 78).

En 1940 Carrera fue nombrado cónsul en San Francisco, California, y aprovecha para difundir su poesía en círculos académicos norteamericanos. De este período data su amistad con Pedro Salinas; en 1944 fue nombrado encargado de negocios en Caracas, pero renuncia en 1946 como protesta al quebrantamiento de la Constitución por parte del presidente José María Velasco Ibarra. Elegido senador, retornó al Ecuador en 1947, participa en el Congreso y es nombrado ministro plenipotenciario ante la corte de la Gran Bretaña. En Quito aparece *El visitante de niebla y otros poemas*—que opone el símbolo de la niebla al de la luz de sus libros anteriores—, ciudad a la que regresó en 1950 cuando fue nombrado vicepresidente de la Casa de la Cultura y director de la revista *Letras del Ecuador*, que cobra nueva vida bajo su orientación.

De 1945 es *Lugar de origen*, en el que se conjugan una proclama de la tierra y una posición de universalismo cósmico. El poema que lleva el título del libro insiste en esta línea de impresiones ligadas a la tierra:

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
talega de brocado, con su envoltura impide
que gotee el dulzor de su nieve redonda... (309)

Y así, da cuenta del aguacate, pájaros, plantas, animalitos, otros frutos, árboles, etc., en medio de una actitud de valor que trasciende lo cotidiano:

son los mansos aliados del hombre de la tierra
de donde vengo, libre, con mi lección de vientos
y mi carga de pájaros de universales lenguas. (309)

El remate de este texto es elocuente y corrobora esta 'alianza' simbólica que se ha operado entre el hombre y la naturaleza, por un lado, y, por otro, coloca al poeta como un ser capaz de dictar una lección a los demás, en un esfuerzo por encontrar universalidad a las situaciones particulares en que se enuncia una poética. Esto tiene su correlato en el poema «El perfil de la tierra» (313-314) en el que la referencia mítica clásica se da gracias a la invocación a Odiseo al inicio del poema. Odiseo es así el «antiguo hermano» que garantiza la existencia misma de la raza de los poetas. En este poemario la naturaleza está en movimiento gracias a las estaciones, al paso de los días, a la llegada de la noche en lo que el poeta llama una especie de «viaje infinito» como lo declara el poema de ese nombre:

Todos los seres viajan
 de distinta manera hacia su Dios:
 La raíz baja a pie por peldaños de agua.
 Las hojas con suspiros aparejan la nube.
 Los pájaros se sirven de sus alas
 para alcanzar la zona de las eternas luces.
 ...
 El hombre sólo tiene la palabra
 para buscar la luz
 o viajar al país sin ecos de la nada. (323)

De esta forma, el lugar en que se concentra la humanidad es la tierra misma que, además, permite una variopinta presencia de vida que es esencial para la misión que se ha propuesto el ser humano. En el desarrollo de esta poética la idea del viaje se presenta ya de modo más firme pues en esta ocasión abarca una especie de sentencia por la cual todos los seres realizan un recorrido en búsqueda de sentidos. La poesía podría ser tomada como uno de los vehículos principales con los cuales la humanidad asegura ese viaje de intenciones trascendentes.

De fines de la década de 1940 y comienzos de 1950 son dos poemas que marcan la madurez de Carrera. «Aquí yace la espuma» es un sofisticado canto a la naturaleza, lo que al principio pareciera ser parte de este gran proyecto de animación y admiración de lo natural existente. Sin embargo el poema está planteado desde una condición metafísica en la que el juego del lenguaje y su resonancia particular juegan un papel decisivo y determinante:

La espuma, dulce monja, en su hospital marino
 por escalones de agua, por las gradas azules
 desciende hasta la arena con pies de luna y lirio.
 ...
 Móvil, caída nube, al chocar con la tierra
 expiras, pero se alza entre las rocas
 cual fantasma gaseoso tu presencia.
 ...
 De las fieras del mar balsámica saliva
 acaricia tus plantas de cristal y de hielo,
 ¡Santa Espuma, difunta en las gradas marinas! (327-328)

Hay un aire de batalla cósmica en este poema, donde los elementos de la naturaleza se transforman en su misma existencia. El poema arrastra al lector hacia una especie de lucha de los elementos en la que el triunfador resulta la síntesis del choque mismo. Esta exaltación está ligada además a recordar la idea de lo efímero, pues la duración «vital» de la espuma es minúscula pero

deja una marca que no se borra de la memoria de quien atestigua su frecuente y constante lucha por existir como tal. De esta suerte, este texto se inscribe, de forma madura, en el proyecto poético general de Carrera aunque debe percibirse que se ha saltado a un grado desde el cual se observa la naturaleza, pues no se trata de cantar una escena paisajística productiva en favor de la economía y sustento de los hombres sino básicamente de destacar el instante mismo en que un elemento de la naturaleza existe como tal ante los ojos de los otros. Así, Carrera añade un tono metafísico porque lo que está en cuestión es la fugacidad de las cosas, los elementos y, por tanto, la vida. En «Juan sin Cielo» se da una extensión de lo planteado en el poema anterior:

Juan me llamo, Juan Todos, habitante
de la tierra, más bien su prisionero,
sombra vestida, polvo caminante,
el igual a los otros, Juan Cordero.

...

Perdí mi granja azul, perdí la altura
—reses de nubes, luz recién sembrada—
¡toda una celestial agricultura
en el vacío espacio sepultada!

...

Es sólo un peso azul lo que ha quedado
sobre mis hombros, cúpula de hielo...
Soy Juan y nada más, el desolado
herido universal, soy Juan sin Cielo. (329-330)

El espacio para la referencia de la agricultura aquí es «celestial» porque el poeta plantea una conexión esencial entre las cosas humanas y un cierto código que trasciende lo terreno. La proyección de la imagen del hombre esbozada en este poema, como en el anterior, busca enraizarse en una poesía de tradición metafísica y de cadencia universal. Acaso sería importante mencionar que a estas alturas de la mitad del siglo, Carrera ha acumulado una experiencia personal que lo ha obligado a mostrar su ecuatorialidad en contextos más amplios: su trabajo consular y diplomático en Europa y en el Extremo Oriente, y su conocimiento y lectura de la poesía francesa son improntas que se dejan ver en el proceso de readecuación de sus obsesiones poéticas a nuevas formas de concreción de la poesía. Porque lo fundamental de este Juan asentado en la tierra —prisionero en su propio espacio— es precisamente su condición de dominio de las cosas y de los elementos pero en un contexto de desolación que recuerda que la poesía que trasciende es válida porque apela a sentidos más universales, más cósmicos. Lo que en esa reflexión de su soledad queda con ese Juan del hablante lírico es un «peso azul», que indica una superación

de cierto inmediatismo en la manera en que se concibe la relación del hombre con la naturaleza; en este derrotero, ese vínculo se ha trocado más bien por otro de dimensiones mayores: el de la humanidad con el cosmos y una condición común a los seres humanos, «heridos universales», identificados con el dolor y la desposesión. La geografía planetaria no solo se asume como una «tierra baldía» —dada la incapacidad de la naturaleza de satisfacer plenamente los anhelos humanos— sino también como un simple elemento de esta desolación planetaria, lo que constituye un aviso de su poética del período siguiente.

Poesía francesa contemporánea, selección de 55 poetas franceses traducidos por Carrera, vio la luz en 1951. Esta antología fue reconocida en Francia como una de las mejores y mereció el premio «Ile Saint-Louis» otorgado por el gobierno francés. Vuelve a París en 1952 como delegado ante la Unesco, posición a la cual renuncia cuando se produce un nuevo triunfo electoral de Velasco Ibarra. De 1953 es *Familia de la noche*, que profundiza la preocupación por la luz («La luz hace nacer todas las formas» (372) para ver adecuadamente las cosas:

Amistad de las cosas y los seres
 en apariencia solos y distintos,
 pero en su vida cósmica enlazados
 en oscura, esencial correspondencia
 más allá de sus muertes, otras formas
 del existir terrestre a grandes pasos
 hacia el gris mineral inexorable. (375)

Entonces inició una larga residencia en París que se prolongó hasta 1958; allí trabajó como redactor de las publicaciones en español de la Unesco y luego como director de la revista *El Correo de la Unesco*. En estos años empezó a investigar y analizar la historia del Ecuador, lo que lo llevó a publicar, en 1955, *La tierra siempre verde* que analiza las diversas maneras de interpretar el Ecuador por parte de los cronistas de indias, los corsarios y los viajeros ilustres. En 1958, en Nueva York, formó parte de la delegación ecuatoriana ante las Naciones Unidas. En 1959 publicó *Hombre planetario*, una de las claves para entender la maduración de su palabra poética, pues los textos de Carrera «están llenos de los más universales momentos de captación del humus histórico y de la intimidad del ser humano, hablese de un jarro, de una tarde, de un pájaro o de un largo viaje. Sus versos están impresos de nuestros deseos, de esa verdad que no conocemos plenamente» (Itúrburu: 1). Además radicalizan el proceso de evidenciar la imposibilidad de las palabras por captar la totalidad de la realidad; esta «crisis de fe en los signos» (Encalada: 24) conlleva también

un cuestionamiento de la existencia cósmica de la humanidad, en medio de una situación dolorosa:

Camino, mas no avanzo.
 Mis pasos me conducen a la nada
 por una calle, tumba de hojas secas
 o sucesión de puertas condenadas.
 ¿Soy esa sombra sola
 que aparece de pronto sobre el vidrio
 de los escaparates?
 ¿O aquel hombre que pasa
 y que entra siempre por la misma puerta?
 Me reconozco en todos, pero nunca
 me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
 sino muy pocas veces, a escondidas.
 Me busca casi siempre sin hallarme
 y mis monedas cuento a medianoche.
 ¿Malbaraté el caudal de mi existencia?
 ¿Dilapidé mi oro? Nada importa:
 Se pasa sin pagar al fin del viaje
 la invisible frontera. (440)

De modo persistente, se asienta la idea de que los humanos son también las relaciones que mantienen entre sí y entre ellos y su tradición:

Fui Ulises, Parsifal,
 Hamlet y Segismundo y muchos otros
 antes de ser el personaje adusto
 con un gabán de viento que atraviesa
 el teatro de la calle. (439)

En 1957 y 1959 Carrera publica *Hombre planetario*; el segundo volumen con un plan poético distinto y de más largo aliento que el primero. El de 1957 es una recolección de poemas que van construyendo una dinámica universal en sus textos. Por ejemplo, en «Moneda del forastero» (389-390) el hablante lírico se asume como un «forastero perdido en el planeta», lo que lo desconecta momentáneamente de su condición de una ciudadanía fija y estable; es un ser más bien en búsqueda de algo no muy explícito: «—¿Qué buscas, extranjero— solo en medio del mundo?». Este es, por tanto, un sujeto extraviado que, en su condición de migrante, puede situarse desde una serie diversa de perspectivas *otras* para hablar de esa desolación que parece, ahora, incomodar a Carrera. Es como si la única condición desde la que se asume el dolor humano es la del desgarramiento de la noción ciudadana para pasar a conver-

tirse en un errabundo que, con su angustia por esa desolación, va preguntándose en todas las geografías y en todos los idiomas por el lugar de la reflexión consigo mismo. «Museo universal» (391-393), un canto que destrona la idea de la «cultura y civilizada» Europa, es una arenga para comprobar los males del mundo que dejan ver la «llaga en el planeta». «Invectiva contra la luna» (394-395) es un llamado al orbe celeste para que se conduela de la condición terrena de «hambre infinita», lo que tiene poco que ver con las hambres concretas —aunque las incluye—, y potencia con fuerza esta idea del alimento espiritual. En fin, en esta primera instancia se confirma el despojo de la ciudadanía en un poema como «Hombre de cualquier tierra» (400-401), que presenta un llamado al universalismo por el cual clama y trabaja el poeta, una invitación a conformar la gran familia universal bajo la advocación de la poesía. El objetivo es, en medio de las angustias compartidas, reconocer al «hombre mundial, mi hermano».

En estos años, en que Carrera parece agrandar sus nociones primeras de geografía, patria, paisaje, el poeta ensaya una serie de ejercicios ligados a cierto erotismo y sensualidad al cantar el cuerpo de la amada. En «El hielo florecido» (407) se clarifica este proyecto de construcción de una hermandad universal a partir de la presencia de la mujer, de quien dice: «Mujer: pueblas el mundo». «Cuerpo de la amante» (408-411) es ya un avance plagado de sensualidad, en el que el cuerpo de la mujer amada surge como un territorio de orden cósmico y no solo un lugar localizado en el tiempo y el espacio, sino una proyección de las condiciones para erigir esa gran hermandad mundial que ha poetizado. Esta serie de transición, sin duda, alcanza comprensión y fundamento en su arte poética más interesante, el poema «Cada objeto es un mundo». Desde su título nos vemos obligados a reconocer que, aunque con variaciones, Carrera está siguiendo un plan poético determinado por sus inicios:

Comprende, comprende, comprende:

En cada cosa guiña un duende
o un ala invisible se tiende.

...

Comprende y venera al objeto:

Penetra en ese orbe secreto
y sea la flor tu amuleto. (435)

La fugacidad de la brisa, los «tesoros del día», la «alegría» de una rosa, los trabajos del reloj, son todas instantáneas que llevan al poeta a convocar a sus lectores: «No veas el mundo de prisa» sería la sentencia de todo este período de cimentación de una poética interesada por las cosas diminutas, mas no por eso insignificantes. Carrera hace un llamado a no perder de vista «la clave de

un mundo cambiante». La poética del «orbe secreto» de las cosas es una reflexión y respuesta a la vida moderna que ha polarizado el tiempo de la convivencia humana.

El texto de 1959 de *Hombre planetario* exige ahora, incluso formalmente, un solo plan poético que no se dispersa en varios poemas sino que es una secuencia de veinte poemas integrados temáticamente por esta búsqueda del único habitante universal:

¿Soy sólo un rostro, un nombre
un mecanismo oscuro y misterioso
que responde a la planta y al lucero? (441).

La pregunta interroga el sentido de eternidad en ese proyecto de las cosas pequeñas: «Eternidad, te busco en el minuto / disfrazado de pájaro» (442), en el que hombre planetario se ve a sí mismo como «un simple pasajero del planeta». Esta idea de movilidad y de tránsito se corresponden para afirmar la nueva actitud en Carrera: es la propia situación inestable, el no colocarse en un lugar fijo, lo que permite aceptar y asumir una determinada vocación por las cosas del mundo: «Salid, hombres, mujeres, a la calle: / Sobre el asfalto expira una paloma / atropellada por un automóvil» (444). Este dramatismo, acaso con exceso de sentimentalismo, le permite incorporar esta noción de correlato entre lo grande y lo pequeño, para lo cual lleva a su límite la oposición entre automóvil-asfalto y paloma. Da la impresión de que el poeta está realizando una profunda evaluación de los pares de esta relación, y su cuestionamiento a la vida industrial es una especie de reclamo por el recorte de espacios de lo natural, una especie de pérdida de frescura que quitaría autenticidad a la raza humana:

Los artefactos, las perfectas máquinas,
el autómatas de ojo de luz verde
¿igualan por lo menos a una abeja
dotada de reflejos naturales
que conoce el secreto
del mundo de las plantas
y se dirige sola en el espacio
a buscar material entre las flores
para su azucarada, sutil fábrica?
Todo puede crear la humana ciencia
menos ese resorte del instinto
de la voluntad, menos la vida. (446)

La comparación, posiblemente ingenua, del vuelo de la abeja y su sapiencia como rival de las máquinas contemporáneas, sobrecoge especialmente por el propósito con el que está animada esa interrogante: la insistencia de que la vida en la naturaleza tiene una categoría superior a la vida artificial de la «humana ciencia», que se resume en este intento de realizar esforzada y denodadamente un «cántico total del universo», en el que el hombre asume la representación absoluta de la plenitud de la vida: «Soy hombre, mineral y planta a un tiempo» (448). A contrapelo del discurso del progreso, de esa fábula moderna observada críticamente por Carrera, la voz poética presenta aquí el reclamo de un espacio más ancho para que los elementos de la naturaleza alcancen sus más caros propósitos y cumplan a cabalidad su misión en la tierra en este afán universal de armonía. Carrera apuesta por la idea de que la máquina más perfecta es la creación y formación misma del planeta y del universo, de donde conmueve el nivel del proyecto poético que alcanza a dibujar en sus versos.

En 1960 el presidente Velasco Ibarra lo nombró embajador en misión especial ante los gobiernos de Chile, Argentina y Brasil, con el fin de que creara un ambiente adecuado a la tesis ecuatoriana de nulidad del protocolo de Río de Janeiro de 1942. En 1961 es nombrado embajador en Venezuela y comparte en ese país una intensa actividad cultural. Ese año aparece el libro de ensayos *Viaje por países y libros*. En 1963, en Quito otra vez —una junta militar anticomunista ha tomado control del país—, Carrera es recibido como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Los militares, más tarde, lo nombraron embajador en Nicaragua, donde publicó, en 1964, el poemario *Floresta de los guacamayos*. Con *Crónica de las Indias*, de 1965, el poeta hizo su «entrada de lleno en la historia» (Rodríguez Castelo: 61). En 1966, ya con gobierno constitucional, fue nombrado canciller del país, y participó en varias reuniones internacionales pero renunció al cargo por presiones de la derecha política; entonces parte para La Haya como embajador ante los Países Bajos. En Quito aparece en 1967 el libro de ensayos *Interpretaciones hispanoamericanas*.

En 1968 participó en el Festival Internacional de Poesía en el Poetry Center de Nueva York y en el Festival de Poesía en la Universidad del Estado de Nueva York, en Stony Brook (de la cual será profesor visitante, un año más tarde, de cultura hispanoamericana); allí sale su volumen *Poesía última* mientras prepara la redacción de su autobiografía *El volcán y el colibrí*, que se publicó en 1970. Un año después se instala nuevamente en París y comienza un momento de extrema dificultad económica, complicado aún más por gastos de salud. En 1975 Carrera retornó al Ecuador y trabajó como director de la Biblioteca Nacional. Preparada por él mismo, editó en 1976 su *Obra poética completa*. En 1977 obtuvo el Premio Eugenio Espejo en reconocimiento a su

labor cultural y literaria. En este año una serie de canciones sobre textos del poeta se escuchan en Quito. La obra poética de Carrera Andrade expresa «un acto de fe en el poder de la poesía para cambiar y transfigurar el mundo» (Córdova: 193). Pero el poeta no cree que su misión ha llegado a término; su persistencia en la metáfora es prueba paradójica de la dificultad de atrapar las cosas con palabras en nuestro desorden terrestre.

Vocación terrena de 1972 viene a completar esta «edad poética» de Carrera que ha acumulado una obra bajo una serie de obsesiones que se han ido depurando con el paso del tiempo. El título del libro debe entenderse como el esfuerzo del poeta por hacer de su poesía un elemento del goce de lo pequeño con el fin de armonizar los elementos naturales en lo que él llama «La aventura terrestre»:

He venido a mirar el mundo hasta la entraña
y acariciar las cosas simplemente
único patrimonio de los hombres.
No he venido a burlarme de la muerte. (567)

No hace ya falta insistir que, en parte, la intención de la poética de Carrera ha sido la construcción de una mirada especial para percibir el movimiento secreto y diario de las cosas, para develar de ellas el misterio del milagro de la vida. No de otra manera puede entenderse la anticipación que hace en el poema «Mundo 1980»:

Millares de personas
iguales
sentadas en sillas
iguales
en cafés y bares
iguales.

Millares de vitrinas
iguales
sobre calles y plazas
iguales
en ciudades y pueblos
iguales.

Sólo la nube finge
una isla
poblada de figuras
distintas. (569)

El poeta se resiste a aceptar que la vida moderna —sus usos, máquinas y costumbres— sea mejor percibida que la pequeñez del orden natural. Por eso la poesía se convierte, entonces, en un dispositivo de defensa de aquellas cosas que conmueven. Por otro lado, la mirada del poeta se transforma en una posición privilegiada, lo que indica además la alta estima del trabajo intelectual que, como poética interior, se desliza en los trabajos del poeta, llamado a develar los misterios del mundo en un proyecto de reconstrucción y de recuperación de los espacios humanos para colaborar con una calma planetaria. El proyecto utópico se ve cerrado, momentáneamente, con el poema final que él mismo ordenó en su obra poética completa: «El combate poético» es un texto que responsabiliza a la poesía —en la tradición de la poesía «comprometida»— con las características de un arma de combate para exaltar y defender todo lo vivo:

Tú me darás el arma, Poesía
 para vencer al enemigo oculto,
 para arrasar las fortalezas fatuas,
 para escalar las torres de lo bello,
 para extirpar las sierpes del planeta
 instaurando el reinado del rocío. (596) ■

OBRAS CITADAS

- Carrera Andrade, Jorge. *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Córdova, José Hernán. *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. «Estudio introductorio», en Jorge Carrera Andrade, *Antología poética*, Quito, Libresa, 1990.
- Itúrburu, Fernando. «Homenaje al hombre planetario», en *Jorge Carrera Andrade*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección La Rosa de Papel, s.f.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «Obra poética completa de Jorge Carrera Andrade», *Desciframientos y complicidades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Rodríguez Castelo, Hernán. «Gangotena, Escudero y Carrera Andrade, tres cumbres de nuestro postmodernismo», en *Tres cumbres de nuestro postmodernismo*, tomo I, Guayaquil, Ariel, s.f.

JORGE CARRERA ANDRADE: BOLETINES DE CRÍTICA

Humberto E. Robles

*Nací en el siglo de la defunción de la rosa
cuando el motor ya había abuyentado a los ángeles**

Esos versos dan comienzo a «Poesía de la realidad y la utopía», el último de los capítulos de *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, uno de los libros de ensayos de Jorge Carrera Andrade (1902-1978). El autor entendió los antedichos versos como una declaración de orden biográfico y prosiguió a explicarlos así:

El símbolo floral y angélico encarnaba el idealismo derrotado por la civilización mecánica. Mis ojos aprendieron a contemplar un mundo sin ángeles, sin «fantasmas del pensamiento». El intenso ejercicio del sentido de la vista me convirtió en un «devoto del mirar», como llamaba Platón a los poetas. También la filosofía aristotélica afirma que el ver «más que ningún otro sentido nos conduce al conocimiento y trae a la luz las diferencias entre las cosas». Pero, yo captaba más bien las analogías de éstas. Mi mundo era analógico y ontológico, ya que las similitudes me ofrecían las posibilidades de penetrar en los secretos del ser (Carrera Andrade, 1988: 101).¹

Esas frases constituyen uno de los tantos boletines de crítica que podríamos rescatar del archivo Jorge Carrera Andrade.

- «Biografía para uso de los pájaros», del poemario del mismo nombre [1937], en Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 251.
- 1. El libro apareció primero en inglés, en 1973, con el título *Reflections on Latin American Poetry*. Véase la bibliografía.

EL ARCHIVO

Recurrimos a ese archivo, o a cualquier archivo, para poner en evidencia, certificar o legitimar alguna declaración o juicio crítico proveniente del pasado. Téngase presente, sin embargo, que la presunta fuente de certeza de los archivos es al menos cuestionable. Los archivos contienen lo que el archivista, el autor, el bibliotecario, el editor, el crítico, o quien sea determinó digno de seleccionar e incluir.² El suscrito como lector no representa ninguna excepción, por mucho que pretenda remozar el canónico perfil de Jorge Carrera Andrade.

Siguiendo quizás la línea de los lectores de Carrera Andrade que me preceden, estimo que el párrafo citado remite a elementos constitutivos de la poética y del método creativo del vate nacido en Quito un siglo hará. Así, del texto en cuestión se deducen alusiones al propio horizonte crítico de su autor, inclusive a otras escuelas y tendencias literarias, y, más, a la experiencia ontológica del hombre del siglo XX haciendo frente a la plural avalancha de poderes omnímodos: llámense ellos modernidad, mundo científico, mundo mecánico, mundo económico.

El párrafo citado remite también a una personalidad conflictiva y contradictoria que busca, por un lado, lo moderno, lo *planetario*, las experiencias del viajero, las nuevas latitudes y ventanas, mientras, en otro sentido, y en oposición a lo anterior, esa misma personalidad se ampara de lo imponderable y «Oscuro» en un mundo elemental, límpido, sin fantasmas, en el metódico mundo de la Poesía, tanteando en ésta, quizás, un orden, un refugio frente al alba de un incierto porvenir.

Fue quizás ese diplomático anhelo de armonía y orden el que llevó a Carrera Andrade a pretender ubicarse en el fiel de la paradoja —en esa línea imaginaria donde coinciden y se enlazan Norte y Sur, la patria y el planeta, la realidad y la utopía, la tradición y el cambio—, en ese fiel, en suma, donde se balancean los opuestos, sin desequilibrios; es allí, proclamará Carrera Andrade, donde se constituye su ser ontológico y, por contigüidad, su expresión poética y su pensamiento crítico.

Carrera Andrade rechazó la interpretación de su mundo en términos de paradojas, de oposiciones o contradicciones. Lo descartó, al menos intelectualmente, en favor de la síntesis y del sincretismo, de una suerte de plural mestizaje global, utópico:

2. Para más detalles sobre el tema de los archivos y la cuestión *verdad*, ver los artículos de Starn y Tanselle en *Common Knowledge* (2002).

Poeta del ámbito nacional y del planeta, poeta de la utopía y de la realidad —dirán algunos— son términos antagónicos. ¿Cómo se puede conciliar el pequeño país con el universo, la concepción imaginaria con las cosas reales? La respuesta que se impone es diáfana y categórica: el país natal es exaltado cabalmente como integrante del gran todo del mundo ... En la tierra americana, la utopía y la realidad se presentan juntas. La utopía, en cualquier momento, se convierte en realidad ... *Y la realidad americana es tan fantástica que supera a las obras de la imaginación* (Carrera Andrade, 1988: 117).³

Admirable es ese anhelo intelectual y espiritual que rehuye contradicciones. No obstante, son los antagonismos los que vitalizan y enriquecen la obra de Carrera Andrade. Y rastrear contradicciones y antagonismos apenas consignados es lo que habría que rescatar, y de modo particular aquellos que remiten a encuentros y desencuentros, a lides de índole biográfica y cultural. A combates entre la cara y el rostro, entre la persona y el sujeto; al combate frente a la tradición; al combate frente a las limitaciones del lenguaje; frente al torbellino y las paradojas de la modernidad; frente a una dinámica situación social en constante ebullición, y sin aparente solución de continuidad; al combate frente a fuerzas omnipotentes, emisarias de fealdad; frente a fuerzas que de rebote ponen en perspectiva y en primer plano el sentido de cautela y restricción diplomática: fuerzas que aclaran de rebote la inclinación por las analogías antes que los contrastes, por lo preciso y matemático, por la traducción sin desvaríos, por la nota melancólica y el sentido de desubicación, de sentirse fuera de lugar, que rezuma del fondo de más de uno de los escritos de Carrera Andrade, y ello a pesar de su rechazo «categórico y diáfano» de la presencia de presuntas contradicciones en su obra.

Mi objetivo aquí apenas presume pormenorizar una que otra de las contradicciones aludidas, a fin de retocar y activar la silueta del poeta en su contexto. Muchas de las contradicciones han sido ya de sobra identificadas con Carrera Andrade y también —dicho sea de paso— con las preocupaciones clave del siglo XX.⁴ Vale más, por ende, remitirse a escritos que la crítica ha pasado por alto o ha discutido solo tangencialmente: a escritos provenientes de

3. El énfasis en la cita es nuestro. Piénsese al respecto ¿cuánto recuerdan esas palabras a las de autores que han tocado la cuestión de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana? Vienen al caso los nombres de José de la Cuadra, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. El discurso en que este último aceptó el Premio Nobel, e.g., pone la cuestión en claro.
4. No tiene nada de singular el asociar a Carrera Andrade con ideas e imágenes como melancolía, torbellino, desubicación, modernidad, etc. La crítica de otras latitudes ha de sobra reconocido y discutido esas presencias en la literatura de Occidente en el siglo XX. Ver Anderson, Berman, Delbanco, Schwarz, entre tantos más.

su correspondencia, de alguno de sus poemarios, de algún ensayo poco fatigado, o de su autobiografía, de su archivo de memorias.

BOLETÍN BIOGRÁFICO

Ya advertí la ambivalencia de los archivos: que legitiman, verifican y autentifican a la par que ficcionalizan, empañan y tergiversan. Por ello mismo, intriga la correspondencia que Carrera Andrade sostuvo, respectivamente, con César E. Arroyo y Benjamín Carrión. En su autobiográfico *El volcán y el colibrí*, Carrera Andrade presenta su relación con Arroyo en términos sumamente positivos:

La mano generosa de César Arroyo me tendió un salvavidas en el naufragio... Arroyo me recibió con los brazos abiertos. Me brindó alojamiento en su casa... y me incorporó a su familia. De sobremesa, ...departábamos sobre nuestras lecturas... Arroyo cultivaba la amistad de varios escritores... Vasconcelos... Ugarte... Cansinos-Assens ... Avilés Ramírez... Gabriela Mistral. Esta última me invitó a visitarla en su casa de campo... y a pasar allí la temporada de verano (Carrera Andrade, 1970: 73).⁵

Las cartas de Arroyo a Carrera Andrade no desmienten ese juicio. Al contrario. En una de 1928, Arroyo dice: «he sostenido y sostengo que tú eres un muchacho genial». En otra, de 1930, comunica que él y Manuel Ugarte estuvieron «de acuerdo en que, de los poetas de Vanguardia de nuestra lengua, uno de los que llega a dar las notas más intensas, quizás las notas supremas, eres tú. Que te lo reconozcan o te lo dejen de reconocer en el Ecuador es lo de menos. No por eso creo que debes de dejar de mandar el libro [*Boletines de mar y tierra* (1930)] a nuestro país, como a todas partes». Y todavía en otra, de 1935, Arroyo le asegura al autor de *El tiempo manual* (1935) que dicho poemario

significa un nuevo avance en la trayectoria de tu poesía creacionista y de pasado mañana. Haces lo que quieres con la imagen, y el realizar la imagen triple para ti es un leve y delicioso juego. Creo que muy pocos pueden realizar lo que tú realizas con nuestro castellano, forjando con palabras realidades estéticas firmes, y al

5. Ya en una ocasión anterior, también después de la muerte de Arroyo, Carrera Andrade se expresó elogiosamente sobre el cronista de viajes: «César E. Arroyo... un escritor que conocía como pocos el arte de escribir. Su estilo es rico, animado, melódico. Insuflaba en todas las cosas un soplo de nobleza y de romanticismo. Compuso verdaderos poemas en prosa sobre asuntos históricos y personajes de España y Francia. Murió en Cádiz en 1936. (Carrera Andrade, 1943: 53).

mismo tiempo, aladas. Visiones del mundo y estados psicológicos, fundidos maravillosamente como si el paisaje fuera todo alma, como si el alma fuera todo paisaje...

Bien ha indicado Adoum que «La correspondencia de un escritor pertenece a la historia de la literatura y forma parte de ella: registra las dudas y certezas que tuvo en el proceso de su creación artística o de su juicio crítico y dibuja el perfil literario, político o humano del país, del continente, o del mundo en un período dado» (Adoum: 11).

Dentro de esa línea, cabe preguntar hasta qué punto los intercambios con Arroyo registran «la personalidad y la vida» de Carrera Andrade, y cuánto añaden a su retrato o «autorretrato». Es mucho lo que se podría deducir de dicha correspondencia y más aún si recurrimos a su vez a la que las dos figuras en cuestión sostuvieron con Benjamín Carrión durante más o menos los mismos años (1928-33).

Marsella, 11 de agosto de 1929: Carrera Andrade le escribe a Carrión: «he pasado una grave crisis espiritual; he naufragado en un mar de desaliento». ¿Causa de la crisis? Un comentario epistolar de Gonzalo Zaldumbide a Gabriela Mistral en la que aquél expresa dudas fundamentales «en lo que se refiere a la *probidad intelectual* de Carrera Andrade». Lo anterior es instructivo, pero lo que incumbe aquí es la relación con Arroyo, aquél de la «mano generosa ... y los abrazos abiertos». Suscribe Carrera Andrade: «Por cuestiones que le detallaré largamente, he tenido una discrepancia con Arroyo, y *quiero preguntarle a usted si me daría hospedaje en su casa, como su amanuense, copiador de artículos en máquina y todo lo demás, que es de lo que le he servido a César*» (sic, Carrión: 37-38).

Seis meses más tarde. Marsella, 13 de marzo de 1930: Carta mecanografiada de Arroyo a Carrión para darle el pésame por la muerte de su hermano y para ofrecerle opiniones sobre cuestiones pertinentes al regionalismo. La misiva añade una larga posdata, escrita a mano, que aquí recortamos:

hace un mes se marchó Carrera a España, con dinero que yo le di y convertido en enemigo mío ya declarado. Esto estaba visto. ¿Qué le he hecho yo a este individuo? Yo le he hecho lo siguiente: entregarle en diferentes veces y en dinero constante y sonante, una suma que llegaría a los *ocho mil francos*; mantenerle un año casi, con cuarto, comida, ropa limpia y polvos de arroz; conseguirle prólogo de Mistral (que ya no se lo pediría ni para mi padre que resucitara); introducirle en *Repertorio Americano* y en otras revistas; hacer pedir para él beca, pasaje, etc. Todo esto él lo considera saldado con haberme sacado en máquina el opúsculo sobre Galdós, unos veinte artículos y unas cien cartas. ¿Será esto justo? Carrera se marchó sin decirme un «*gracias*». Me dijo que no me debía agradecimiento alguno porque si algo le había dado mucho le había hecho trabajar... A partir de ese mo-

mento, nos hicimos él y yo, incompatibles. Me exigía un pasaje para México y nada menos que en primera clase! Me negué... y le dije que lo último que yo podía hacer era darle un pasaje en tercera para cualquier sitio de Europa, incluso para Rusia. Eligió España. Le di para un pasaje a Madrid, y más. Se ha quedado en Barcelona, de donde recibí hace días una postal destemplada, reclamándome su correspondencia. Se fue dejándome seriamente enfermo de los nervios y maltratándome el alma. Pero se fue! (sic, Carrión: 31-32).

¿Qué pensar, qué deducir de lo anterior? Estimo que debería de quedar claro que el archivo, que las memorias de Carrera Andrade, me refiero a *El volcán y el colibrí*, resultan, como era de esperar, selectas e incompletas en tanto parecieran pretender, y aquí apresuro opiniones, acicalar un «autorretrato diplomático» del autobiógrafo. Por otro lado, lo anterior recalca lo ya sugerido en cuanto a las implicaciones de los epistolarios de escritores respecto a la historia literaria, los horizontes humanos y políticos, las opiniones críticas, la ubicación de un autor en término de los juicios de su época y de su lugar de origen, las formaciones y cofradías literarias, el gusto de una época, la importancia del apoyo de escritores de renombre, el acceso a editoriales y críticos influyentes; en fin, sobre la difusión y recepción de una obra artística, sobre la sociología del gusto literario.⁶ El perfil de Carrera Andrade, vale reiterarlo, es complejo, ambivalente, paradójico, contradictorio y ello en vez de empequeñecer su figura, como quizás él dedujo, la enaltece, la enriquece y humaniza.

BOLETÍN LITERARIO

En una de sus cartas (Cádiz, 30 de octubre de 1935), Arroyo, con máxima admiración, declara vanguardista y creacionista a Carrera Andrade. Éste, sin embargo, en un comentario de 1968 optó por divorciarse de cualquier escuela: «algunos críticos me han afiliado al Postmodernismo —lo que es verdad cronológicamente—, al Creacionismo —lo que no es verdad—, al Vanguardismo, al Realismo Mágico,... Indofuturismo... neo-vitalista. En realidad creo que no pertenezco a ninguna escuela».⁷

¿Es que Carrera Andrade reclama así su originalidad, su cualidad poética única y auténtica? Quizás. La cuestión se reduce entonces a ¿cómo reconciliar

6. Acerca de todo este asunto relacionado con el tema del gusto literario y de la recepción, ver Holub, Schücking.
7. La cita proviene de una entrevista, realizada y transmitida por Radio Nederland, Hilversum, 1968. Recojo la referencia en Ojeda (1972: 373), quien reproduce en parte las respuestas de Carrera Andrade.

esa declaración con otras de diferentes épocas en las que él mismo identifica influencias y entusiasmos suyos. Después de Rubén, afirma en 1979,

a quien admiré mayormente fue a Vicente Huidobro que representa la suma del simbolismo, del post-simbolismo, del surrealismo y del creacionismo; sobre todo del creacionismo, porque indudablemente Huidobro fue quien inventó ese término... Pero sea quien fuere el autor del creacionismo, lo verdadero es que Huidobro en su obra suma todos esos aspectos de la poesía francesa y nos pone al alcance de la mano de los poetas de Hispanoamérica las tonalidades de la nueva poesía. Huidobro fue un poeta extraordinario. Creo que su «Altazor» es uno de los poemas máximos de nuestra lengua. (Ojeda, 1979: 188).

En una carta de 1940, dirigida a Roy Temple House, el entonces editor de la revista *Books Abroad* de Oklahoma, USA, Carrera Andrade respondió a la pregunta sobre «cuáles libros han tenido mayor influencia sobre [Ud.] y han determinado el carácter especial de [su] obra literaria». La esmerada réplica no menciona ni a Rubén Darío ni a Vicente Huidobro.

Sí habla de tres ciclos de influencias que coinciden con tres momentos en su evolución poética: 1. Juan Montalvo y los clásicos del Siglo de Oro español, Góngora y Gracián inclusive; 2. Baudelaire, Tolstoi, Whitman; 3. Juan Ramón Jiménez, los novelistas rusos, Cocteau, Andre Gide, los surrealistas franceses.

No es que sea necesario, pero aparte de Montalvo no figura un solo escritor latinoamericano. Por otro lado, se recalca la presencia surrealista. Es como si los progenitores del poeta cambiaran con el tiempo. Lo que éste no modificará, sin embargo, será la percepción que él tiene de su propia evolución poética, entendida como una suerte de viaje que zarpa del: a) descubrimiento de lo propio; b) prosigue luego por la ruta hacia el mundo, hacia lo universal y la solidaridad humana; c) y que acaba por emprender el retorno, la vuelta hacia sí y los espacios interiores y espirituales.

Unos meses antes de la carta anterior, también escrita en 1940, Carrera Andrade respondió a cuatro preguntas que en el mes de abril de ese mismo año le había hecho el Rev. P. Aurelio Espinosa Pólit, S.J. La contestación pareciera ser lo más allegado a la exposición de una poética que escribiera Carrera Andrade. Me remito solo a la segunda de las preguntas de Espinosa Pólit: «¿Por qué desecha la ilación lógica del pensamiento de la frase? ¿qué gana con su estructuración y su sintaxis enigmática para la mayoría de los lectores, y quién sabe si no para el mismo que escribe?». La pregunta formula implícitamente un planteamiento clave respecto al abandono del tradicional principio de lógica —de transiciones, de *causa*— en la sintaxis poética de Carrera Andrade.

Ni Espinosa Pólit en su pregunta ni Carrera Andrade en su respuesta proponen el asunto así. No obstante, tanto pregunta como respuesta remiten a un radical cambio de percepción en las artes: de una sintaxis basada en el principio de transición se pasa al de yuxtaposición, de la presencia de un lector pasivo a la de un lector activo. En suma: al principio del montaje. Principio que se constituye en el atributo definidor de la Vanguardia histórica y en el factor más característico del arte del siglo XX.⁸

La respuesta de Carrera Andrade, sin olvidar la presencia en el trasfondo de la Vanguardia histórica, resulta clara en dicho sentido: «No desecho [dijo] premeditadamente la lógica del pensamiento y de la frase. Si ello parece suceder a veces, la falta es solo aparente, pues en el fondo existen las más íntimas y fieles correspondencias. La poesía tiene una lógica propia como la de los sueños. Todo el secreto se halla en descubrir la clave en ellos». Prosigue y señala, además, Carrera Andrade que el arte no es más que un reajuste de formas; y que, por ende, «La ilación lógica no se halla en lo absoluto comprometida con el paso de una cosa a otra en el poema. La poesía no debe considerarse nunca como un tema a desarrollar». Luego, como ilustración, propone lo siguiente:

La impresión de ventura y de paz que nos da el campo no viene de *una sola* cosa sino de varios agentes poéticos. De la misma manera como nosotros al llegar al campo *entrevimos a la vez* el secreto del ramaje, el vuelo de los pájaros, la marcha lenta de la nube, etc., así nuestro lector debe *entrever* de golpe en el poema todas esas cosas... Si para obtener ese resultado, hemos sacrificado tal vez la ilación lógica de la frase este es pecado venial que nos perdonará el ángel de la poesía. No siempre el lector comprende la obra del poeta; pero no ciertamente por culpa de este último. La lectura fácil ha acostumbrado mal a la mayoría de los que leen (sic).

La respuesta de Carrera Andrade es sin duda meditada y cautelosa, *diplo-mática*, pero a la vez reveladora.

Cautelosa porque en ningún momento le habla a Espinosa Pólit de Vanguardia, o de lo que de verdad se proponían las nuevas tendencias artísticas. Algo que ya había hecho en un artículo de 1931 para la revista *Hontanar*. «La nueva poesía, de pie ante el espectáculo de un siglo que nace, ha desechado las formas literarias del pasado, pues ha visto en ellas el reflejo de la dominación de una clase y se ha lanzado valientemente a la conquista de la libertad de expresión que la ponga a salvo de la antigua dictadura estética» (Robles: 153).

8. El asunto ha sido ampliamente discutido y documentado por reconocidos estudiosos como Hauser y Bürger.

Reveladora por el cambio de tono y actitud. En vez de responder con una consigna, cartel o manifiesto, el poeta se centra en los recursos poéticos, en el uso de la yuxtaposición, en las implicaciones de ese recurso para lograr en el lector un efecto espacial, visual. Lo que en el fondo elabora Carrera Andrade es una explicación e ilustración de sus propios procedimientos poéticos. Procedimientos que se conjugan y empatan con su predilección por las analogías:

En mi poesía la imagen consiste en poner frente a frente dos realidades mediante un sistema de analogías. Es una operación contraria a la metáfora surrealista cuya característica es «la **distancia**, cuanto más grande mayor, entre objeto e imagen», según el crítico alemán Hugo Friedrich, «la metáfora moderna atenúa o destruye la analogía; no expresa una relación mutua, sino que fuerza a unirse cosas entre sí incoherentes». Mi poesía rehuye todo distanciamiento excesivo de la realidad y se complace en acercar las cosas y los hombres en un esfuerzo de coherencia y armonía universal (sic, Carrera Andrade, 1988: 97).

Resumamos este boletín literario: en 1940 reconocía Carrera Andrade la influencia / lecturas de los surrealistas franceses. En 1931 se identificaba con una poesía que desechaba las formas literarias del pasado y buscaba un fin a antiguas dictaduras estéticas. La sección titulada «Microgramas» de *Boletines de mar y tierra* (1930) —de la primera edición de este poemario, téngase eso bien en cuenta— es el ejemplo más obvio por lograr un efecto innovador en la disposición tipográfica. No se trata de entrar en comentarios y deslindes sobre eso del micrograma y el haiku, el epigrama, la greguería, o la metáfora, sino de llamar la atención al uso del montaje y el *collage*, a la presentación visual.

Cada folio de la sección consiste en dos o tres microgramas dispuestos en la página de diferente manera. Además, uno o dos de los microgramas de cada hoja están allí como suerte de pegatinas, de miniaturas de recortes sacados de los periódicos donde quizás aparecieron por primera vez pero convertidos ahora en microgramas adhesivos.⁹ El esfuerzo tipográfico es curioso, singular.

9. Importa recordar que la *Obra poética completa* (1976), cuidada por Carrera Andrade, sugiere que éste publicó en 1926 un libro titulado *Microgramas*, que sería el mismo que apareció en 1940. Si aceptamos la existencia de aquel libro, según aparece en la edición de 1976, la secuencia y el número de «microgramas» incluidos en *Boletines de mar y tierra* (1930) es rotundamente alterada. La intención parece estar clara: desaparecer los microgramas del texto de *Boletines* que figura en la edición de 1976. ¿La razón? No es del caso especular. Sí importa, sin embargo, indicar que coincidimos con el juicio de Rivas Iturralde (15) al respecto: «El estudio de Ojeda revela que doce de estas miniaturas ... aparecieron ya en *Boletines de mar y tierra* (1930) y once en *Rol de la manzana* (1935), y pueden haber sido trabajados entre 1926 y 1930. Pero solo en 1940 fueron publicados en Tokio con el ingenioso título que ahora lleva». Por cierto, la presunta edición de 1926 ha sido imposible localizarla y seguramente no existe. No obstante, sí hay que tener en cuenta

Crea, por un lado, la sensación de un palimpsesto. El lector mira el anverso y reverso de la página en busca de significados. También los microgramas producen la impresión de hojas volantes, de *volantines* que han aterrizado con su mensaje de mar y tierra en el texto. Todo esto remite, claro, a un uso elaborado de la técnica del *collage* y no menos del montaje. Los microgramas «adhesivos» y los microgramas «impresos», dispuestos de diferente manera invitan la participación del lector. Éste los yuxtapone en su imaginación y va en busca de paralelos y contrastes entre las «definiciones poéticas... la imagen y el tono lírico» (carta a Esther Shuler) que contienen unos y otros; en fin, entre las varias analogías que los microgramas, individualmente y yuxtapuestos, proponen. Analogías que se conjugan y multiplican en la página y en una suerte de plurimontaje donde no siempre está claro por qué microgramas inspirados en la tortuga y en la chimenea, e.g., figuran en la misma página, a no ser para forzar la presencia simultánea de elementos distantes e incoherentes. O quizás sería más preciso decir que la yuxtaposición de la tortuga y la chimenea «está animada por una corriente subterránea, ordenadora, que va enlazando las coincidencias» (1935 Torres Bodet / carta).¹⁰

De cualquier modo, lo anterior parecería desbaratar la imagen del poeta sin escuelas, distanciado del creacionismo, y de la vanguardia en general, practicando un método que no siempre cumple —al menos no en la disposición de los «Microgramas» de *Boletines de mar y tierra*— con eso de acercar las cosas. Tales desvíos no socavan, sin embargo, el credo estético de Carrera Andrade, sí lo enriquecen, lo vuelven menos monolítico, menos autocrático.

¿Acaso al insistir Carrera Andrade en ese credo no está apresando su arte en esquemas teóricos que ni esconden ni empañan ciertas pretensiones ideo-

que, ya en los años veinte, Carrera Andrade conocía y había leído la obra de Tablada, conforme él mismo lo ha indicado aquí o allá. (Hugo Mayo, en 1921, publicó versos del mexicano en la revista *Singulus* [Robles: 25]). Por otro lado, Ojeda (1972: 406) documenta que en agosto de 1934, ante la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito, Carrera Andrade pronunció un discurso titulado «El micrograma en la literatura». Además, en varias cartas (1938 a Rodríguez Jiménez; 1940 a González Contreras; y, 1945 a Shuler) se preocupó por definir y por deslindar «sus» microgramas de otras expresiones poéticas similares. Reclamando así, sin duda, su originalidad. Detalle que nos recuerda, a un nivel menor, toda esa ociosa polémica sobre Huidobro / Reverdy y el creacionismo.

10. Sin pasar por alto la nota anterior, en «Ordenando un universo», Carrera Andrade (1976: 80) pareciera querer explicar *a posteriori* la razón de ser de las yuxtaposiciones que figuran no en el texto incluido en 1976 como de 1926, sino, más bien, en otras colecciones. Dice: «al ostión que es la inmovilidad misma, la indiferencia rugosa, informe y embozada ante el espectáculo de las cosas, le puse al lado del caracol que es una lección, aunque tímida, del esfuerzo y de la marcha». Están allí la *inmovilidad* y la *marcha* yuxtapuestas y en contraste. Y por esa vía otra vez el montaje. Otra vez los opuestos, más allá de credos y peroraciones estéticas. Examinar los microgramas a base de ese método está fuera del presente esfuerzo.

lógicas? ¿Olvida Carrera Andrade su propia declaración respecto a «la tortura del arte que, al mismo tiempo, es gozo (la mujer que toca el arpa y que se la ve detrás de la reja de las cuerdas como una prisionera; es decir prisionera voluntaria de la cárcel maravillosa del arte)» (carta a Shuler, 1945).

¿Es acaso la insistencia en ser abogado de un arte que une y busca síntesis —sin paradojas, sin contradicciones— lo que lleva a Carrera Andrade, primero, a ser un *traductor* minucioso que busca en el idioma receptor la presencia incuestionable del original? Es como si quisiera impedir mediaciones de cualquier orden, incluso las culturales que yacen implícitas al pasar de una lengua a la otra. No he examinado las traducciones que Carrera Andrade ha hecho del francés, y tampoco cuento con el suficiente conocimiento de ese idioma para juzgarlo como traductor. No me sorprendería, sin embargo, que la manía por una resbaladiza precisión les robara espontaneidad a esas traducciones.¹¹

Expreso lo anterior a base de la correspondencia que existe (véase la bibliografía) con los traductores / editores de sus poemas al inglés —Muna Lee, John Peale Bishop, H. R. Hays, Dudley Fitts, entre otros— donde Carrera Andrade explica y elabora con máximo esmero las intenciones de las imágenes de sus poemas, las correspondencias que las mismas proponen, la interpretación que en su capacidad de autor él considera correcta, casi minando al traductor de espontaneidad interpretativa.

Es seguramente ese deseo de control, ese deseo de imponer analogías, de crear un mundo sin paradojas, sin contradicciones, lo que llevó a Carrera Andrade a opinar que «el método de [su] trabajo [poético] es el rigor. Un extremo rigor del lenguaje donde cada palabra debe ocupar su sitio exacto casi con una certidumbre matemática» (Ojeda, 1979: 197).

Poesía artesana, de tejedor esmerado, poesía pulida, axiomática, precisa, calculada y labrada hasta la minucia, como captó bien Gabriela Mistral al asociar los versos de Carrera Andrade con el oficio de las tejedoras de sombreros finos de toquilla y con el «que paternea el corozo o marfil vegetal. La tagua» (Mistral: 11-13). Todo ello, admirable sin duda, pareciera contradecir declaraciones de Carrera Andrade en torno a esa parte de su ideal poético en que

11. Manía que no es insensato deducir de una carta de 1938 a Rodríguez Jiménez. Carrera Andrade dice allí: «el libro enviado por Ud. [*One Thousand Haikus Ancient and Modern* (sic)] ha sido mi más fiel compañía y me he ejercitado en traducir al castellano algunas de sus diminutas maravillas, comparándolas con el texto de la antología de Haikais, publicada en francés por el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones. Es evidente que Carrera Andrade trata de traducir del inglés al español, sirviéndose de las versiones en francés que tiene a mano. Nada de japonés, por cierto. Interesante, sin embargo, la preocupación por el detalle minucioso y por lo que implica, en términos de su proceso narrativo, el esfuerzo por traducir.

afirma que lo que quiere es «Contribuir a crear una poesía auténticamente americana, fundada en la espontaneidad, ya que para mí Europa es el razonamiento, Asia la paciencia y América la espontaneidad primigenia» (Ojeda, 1972: 376).

BOLETÍN GEOPOÉTICO Y CULTURAL

No en vano ubica Carrera Andrade su práctica poética en el fiel de la paradoja, en un quimérico espacio sin contradicciones. Quizás el arranque de dicha actitud provenga de lo que él mismo bautizó como lo *geopoético*, ámbito en el que habría que incluir —además de la presencia y aprecio del universo físico, de la geografía— las cosas, lo elemental, quizás una simbólica casa, las ventanas, algún puente, el recurso de la analogía, el espíritu de fidelísimo traductor, o el oficio de diplomático que aspira a acortar distancias y resolver conflictos.

¿Podría decirse acaso que Carrera Andrade es un «mártir de la utopía»? Posiblemente, y en particular si se tiene presente las muchas veces en que insistió en la responsabilidad social del poeta: «En ninguna etapa de la evolución cultural de Hispanoamérica el poeta ha sido un ‘outsider.’ Todo lo contrario... El poeta es un hombre social que aspira a ser el guía de su pueblo» (Carrera Andrade, 1988: 57, 61).

Ese afán por aunar, por superar antagonismos, se remonta quizás a sus años formativos, a su «casa familiar situada en la intersección... entre la ciudad y la colina del Panecillo... [en] la frontera entre dos clases sociales: los indios de la colina y los blancos y mestizos de Quito... crecí entre esos dos mundos, y en mi corazón se hizo, sin que me percibiera, la reconciliación de esos grandes sectores del pueblo». *Intersección, frontera, sectores*, dice. La cuestión es si en el fondo *reconcilió* esos mundos: el de ellos, el de los indios, y el suyo, el del hijo de un «abogado liberal de renombre» que «se complacía en la defensa de los derechos de los infortunados indios» (Carrera Andrade, 1970: 13).

Instructiva, dentro de esa línea, es la predilección de Carrera Andrade por espacios señoriales. Una y otra vez nos regala con sus recuerdos de esta o aquella casa donde residió. En el Japón, 1938, es una «amplia mansión rodeada de un parque, sobre una altura desde la cual se contemplaba la bahía de Tokio. Una aya cuidaba de mi hijo. Un cocinero chino preparaba sus sorpresas culinarias. Un portero, una sirvienta y el chófer completaban el personal de la casa» (Carrera Andrade, 1970: 119).

En Caracas, 1944, de la quinta «El Buen Retiro», lugar de su residencia, nos informa que estaba en «uno de los mejores barrios ... [que] contaba con

un vestíbulo, terrazas, amplios jardines, indispensables para una Embajada. Los senderos del jardín principal, detrás de la casa, estaban bordeados de árboles de toronjas. El ambiente era balsámico» (Carrera Andrade, 1970: 157-58).

Y de la casa donde en 1947 vivió en Quito, pronuncia: «Mi nueva residencia fue una quinta alquilada en la calle del Obispo Calama. La quinta estaba dotada de un jardín espacioso y de una espléndida vista de la ciudad con los montes que la circundan». (Carrera Andrade, 1970: 205). Y cuando otra vez en Caracas (1961): en pocos renglones pasamos de esas «viviendas miserables, llamadas ‘ranchos’», de la capital venezolana a «Me instalé con mi familia en una espléndida mansión del barrio residencial de ‘La Castellana’» (Carrera Andrade, 1970: 248).

Por último, al entregar en 1967 su residencia oficial en Quito, pormenorizó en sus memorias que la casa estaba: «Provista de dos entradas, de un jardín frontal con una pila de piedra, la casa tenía un aspecto señorial, sobre todo por su portada igualmente de piedra y sus hornacinas cavadas en la parte superior de la fachada. Su arquitectura, de estilo colonial quiteño, era en extremo austera, aunque esa impresión se atenuaba con la presencia de un gran jardín posterior con su gradería ornamental. Seis meses había vivido yo con mi familia en esa hermosa residencia que fue testigo de mis preocupaciones, mis anhelos, mi amor por la tierra y el sol del Ecuador» (Carrera Andrade, 1970: 326).

Ese amor por el Ecuador es omnipresente en los escritos de Carrera Andrade y pareciera ser casi una suerte de *slogan* político. No obstante, vale co-tejar dos experiencias en dos ciudades. La vuelta al *Quito* natal y el retorno al *París* del hombre planetario (1933 y 1964 respectivamente).

A mi regreso del periplo europeo, mi primera impresión fue angustiosa: Todo parecía haberse reducido de tamaño. La ciudad era más pequeña que la evocada en mis recuerdos. El Parque de la Independencia tenía el aspecto de un jardincillo de pesebre navideño. Las casas parecían más bajas, las fachadas vetustas. Solo el Pichincha y los demás volcanes mantenían su orgullosa altitud y no se prestaban a las variaciones de una extraña ilusión óptica. Muy pronto me di cuenta de que la reducción no afectaba únicamente a las dimensiones físicas sino también a las espirituales.

Y esto sobre su vuelta a París, a Francia: «Al hollar el suelo francés, en el aeropuerto de Orly, tuve la impresión de regresar al hogar» (Carrera Andrade, 1970: 87, 288).

La tortura de la utopía, de la ilusión utópica. Frente a todo lo anterior, insisto, sería de rescatar y precisar la ubicación de Carrera Andrade, desde ese momento en su juventud, con su casa plantada entre dos mundos, y su paso

en automóvil por tierras de amerindios: «A lo largo del camino polvoriento, a mi paso, como al de cualquier hombre blanco, saludaban [los indios] desde el umbral de su choza, con la entonación aprendida en los días coloniales: ‘Alabado sea Dios, patrón’» (Carrera Andrade, 1970: 328). El hombre «blanco» Carrera Andrade quien empezó su trayectoria vital allá en el umbral de aquella casa de su niñez, viendo desde muy cerca a los indios de su lugar de origen, ahora los encuentra no en el umbral de esa casa, sino que los divisa desde el parapeto de la distancia, desde la perspectiva del automóvil, desde la separación y las contradicciones no superadas.

BOLETÍN SOBRE LA DESUBICACIÓN Y LAS CONTRADICCIONES

Eso de las vueltas al terruño y sus consiguientes desajustes, me pregunto, ¿apuntan acaso también aquí al síndrome de ese «fastuoso ausentismo», de los «regresados», de los transfugas de que hablaba José de la Cuadra en *El montuvio ecuatoriano?* (De la Cuadra, 1958: 872-873). Pienso aquí también en eso del desterrado en su propia tierra, de la ambivalencia hacia el lugar de origen, pienso en la indignación social (Beardsell: 228-29; Rivas Iturralde: 10-11). Y medito aún más en las palabras con las que tropiezo en una carta de Gonzalo Escudero, ese gran amigo y compañero de generación de Carrera Andrade, donde aquél le confiesa a éste, en 1932, y desde París: «*Me escapé del Ecuador como de una cárcel. Lo mismo que tú.* Es muy triste pensar, no obstante, que los espíritus fraternos de allá que aman y producen la emoción estética y que hacen apostolado de su doctrina de vanguardia tengan que ser, durante muchos años, quizás toda una vida, los oscurecidos galeotes de una galera sin ideal, ni rumbo» (énfasis mío).

De la Cuadra fue también un buen amigo de Carrera Andrade. Y hay correspondencia entre los dos que lo atestiguan; y hay, y queda, además, una de *12 siluetas* (1934) en la que De la Cuadra no solo firma su admiración por el bardo de Quito, sino que también reconoce desde ya, en artículo del 11 de noviembre de 1933, la dislocación espiritual de éste al volver al horizonte nativo: «A Carrera Andrade se le encorvaba la espalda bajo la carga de las ilusiones vividas, o asesinadas, que luego pesan tanto como un fardo. Y hacía por librarse de ellas, o por, a la manera aviónica de Alsino, sacárselas en alas violentas. En él, las alas serían versos» (De la Cuadra, 1958: 829).

Por ello mismo, a manera de resumen, vale recuperar algunos de esos versos salidos de ilusiones vividas o asesinadas. Versos liberadores que anhelan llegar más allá de una paradójica situación existencial, ineludible, proponiendo

—como respuesta a una tácita y melancólica encrucijada— imágenes y símbolos que hablan de una visión utópica en la que los contrarios se unen bajo el manto de la analogía, de la justicia social, de la traducción precisa, del diplomático que admira la calma de las intersecciones y reconciliaciones.

Viene al caso el «Canto al Puente de Oakland» donde, en 1941, la presencia del puente invita estos inspirados versos que son a la vez símbolo y práctica poética: «... leo el signo / que intentas consignar en el espacio... tu secreta misión de paz y enlace... / nada se oculta a mis abiertos ojos / de hombre de una tierra sin vocación de nube, / donde la luz exacta / ninguna forma olvida, / y enseña el peso justo y el sitio de las cosas / la línea ecuatorial / que es un fiel de balanza de trópicos y soles» (Carrera Andrade, 1976: 296).

Esa insistencia en lo *exacto* y lo *justo* desemboca en la melancólica tortura de la voz poética que proclama en el poema «Nadie», en 1972, que «Se va extinguiendo el lenguaje / en la más oscura cripta. / La soledad y el silencio / llegan a entenderse un día» (Carrera Andrade, 1976: 595). *Desemboca* es exagerado decir puesto que años atrás, en 1935, Carrera Andrade —más allá de la lógica, de la matemática y de credos poéticos— había dicho en el poema «Evasión del lunes» que: «Hay algo más que métodos, sistemas y doctrinas» (Carrera Andrade, 1976: 228).

En efecto, hay algo más que métodos y analogías; también hay contingencias, contradicciones y paradojas. El poeta no puede imponer nada, salvo protegerse de ilusiones vividas o asesinadas con la armadura liberadora de la Poesía. Así lo registran y lo proponen, en 1972, estos versos de «El combate poético»: «Tú me darás el arma, Poesía / para vencer al enemigo oculto / ... Tú me darás el arma, Poesía / para abolir el reino de lo Oscuro» (Carrera Andrade, 1976: 596).

La respuesta frente a antagonismos no son las meras conciliaciones. Más allá de éstas y de la soledad y el silencio está la sagrada Poesía. Allí esperan y buscan la respuesta los terrígenas, las alas, el empedernido e innovativo mero-líco de metáforas, el hombre del torrente, el volcán, el colibrí, el alba, las ventanas, el trigo y las raíces de la tierra siempre verde. La vigencia de Carrera Andrade está en su culto de la Poesía. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. «Un monumento a Benjamín», prólogo a *Benjamín Carrión. Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995, 9-23.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*, London-New York, Verso, 1998.

- Arroyo, César E. «Cartas dirigidas a Jorge Carrera Andrade», ver Jorge Carrera Andrade Collection, Special Collections Department, Library, State University of New York at Stony Brook.
- Beardsell, Peter R. *Winds of Exile. The Poetry of Jorge Carrera Andrade*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1977.
- Berman, Marshall. «Introduction: Modernity-Yesterday, Today and Tomorrow», en *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Schaw, prólogo de Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota, 1984.
- Carrera Andrade, Jorge. *Boletines de mar y tierra*, prólogo de Gabriela Mistral, Barcelona, Editorial Cervantes, 1930.
- «Correspondencia (inérita)», en Jorge Carrera Andrade Collection, Special Collections Department, Library, State University of New York at Stony Brook.
- Cartas a:
- Jaime Torres Bodet (El Havre, 19 de julio de 1935).
 - Carlos Rodríguez Jiménez ([Yokohama?], 6 de abril de 1938).
 - Aurelio Espinosa Pólit ([Quito?] 10 de mayo de 1940, 4 pp.).
 - Gilberto González Contreras ([Quito?] 12 de mayo de 1940).
 - Roy Temple House (Quito, 14 de noviembre de 1940).
 - H. R. Hays (San Francisco, Calif., marzo 6 de 1942).
 - Dudley Fitts (San Francisco, Calif., mayo 11, 1942).
 - Muna Lee de Muñoz Marín (San Francisco, Calif., marzo 6, 1943, 3 pp.).
 - John Peale Bishop (San Francisco, Calif., marzo 9 de 1943).
 - Esther Elise Shuler (Caracas, 20 de enero de 1945, 2 pp.).
- Cartas de:
- César E. Arroyo (Marsella, 7 de febrero de 1928).
 - César E. Arroyo (Marsella, 15 de noviembre de 1930).
 - Gonzalo Escudero (París, 13 de enero de 1932).
 - César E. Arroyo (Cádiz, 30 de octubre de 1935).
 - Aurelio Espinosa Pólit ([Quito?] 21 de abril de 1940, 3 pp.).
- «Esquema de la poesía de vanguardia», *Hontanar* (Loja), 7 (diciembre 1931). Reproducido en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, 152-156.
- *Mirador terrestre. La República del Ecuador, encrucijada cultural de América*, New York, Las Américas Publishing Company, 1943.
- *El volcán y el colibrí (autobiografía)*, Puebla, Editorial José M. Cajica, 1970.
- *Reflections on Spanish-American Poetry*, trad. de don C. Bliss y Gabriela de Bliss, Albany, State University of New York, 1973.
- *Obra poética completa*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, prólogo de Enrique Ojeda, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- *Antología poética. Jorge Carrera Andrade*, selección y prólogo de Vladimiro Rivas Iturralde, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Carrión, Benjamín. *Benjamín Carrión. Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, prólogo y notas sobre los autores de Jorge Enrique Adoum, selección y notas de Gustavo Salazar, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.
- De la Cuadra, José. *12 siluetas: escritores y artistas ecuatorianos*, Quito, Editorial América, 1934. Reproducido en *Obras completas*, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, recopilación ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, 829-35.
- *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, Buenos Aires, Ediciones Imán, 1937. Reproducido en *Obras completas*, 1958, 863-908.
- Delbanco, Andrew. *The Real American Dream. A Meditation on Hope*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Hauser, Arnold. «Bajo el signo del cine», en *Historia social de la literatura y el arte*, 3a. edición, vol. 2, Madrid, Guadarrama, 1964, 465-99.
- Holub, Robert C. *Reception Theory. A Critical Introduction*, London-New York, Methuen, 1984.
- Mistral, Gabriela. «Explicación de Carrera Andrade», en Jorge Carrera Andrade, *Boletines de mar y tierra*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1930, 7-17.
- Ojeda, Enrique. *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1972.
- «Entrevista a Jorge Carrera Andrade», *El Guacamayo y la Serpiente*, 17 (abril de 1979), 188-200.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «Prólogo», *Antología poética. Jorge Carrera Andrade*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.
- Schücking, Levin L. *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture*, ed. con introducción de John Gledson, London-New York, Verso, 1992.
- Starn, Randolph. «Truth in the Archives», *Common Knowledge*, 8.2 (Spring 2002), 387-401.
- Tanselle, G. Thomas. «The World as Archive», *Common Knowledge*, 8.2 (Spring 2002), 402-406.

LA CIUDAD: GEOGRAFÍA DE LA SOLEDAD

María Isabel Hayek

«La soledad de las ciudades» abre *El tiempo manual* (1935),¹ libro en el que Jorge Carrera Andrade recoge algunos poemas escritos durante su permanencia en Europa, en la época en la que el movimiento obrero hace sentir su presencia y las convulsiones sociales se presentan con fuerza. Y aunque este libro esté impregnado de una poesía de carácter social, la soledad de la que hablan éste y otros textos no solo es el resultado del desgaste físico y del sentimiento de explotación, o de la particular posición del individuo en el contexto de la Modernidad, sino, además, de la palpadura —a cada instante— de una soledad íntima, existencial, hasta se diría ontológica.

Hay un núcleo de sentido que atraviesa el poema de principio a fin: el inexorable extravío que impone la estructura citadina en el mundo moderno. Los signos urbanos solo hablan de desencuentro y de abandono. Inicia *La soledad de las ciudades* con breves enunciados que dan cuenta de ese estado: «Sin conocer mi número. / Cercado de murallas y de límites. / Con una luna de forzado / y atada a mi tobillo una sombra perpetua». En medio de los trazos y de la organización espacial urbana, el sentido de anonimia, de aislamiento y opacidad es percibido por el poeta, quien, al compartir su experiencia en las ciudades europeas durante los años 30 del pasado siglo, desnuda una realidad indudablemente universal. Son los registros de la geografía de una prisión en la que se añora la luna libre, los espacios abiertos, los horizontes sin límites, y se siente estar encadenado a la sombra.

El sentimiento de soledad se hace presente desde el instante en que el poeta toma conciencia de la enorme contradicción que caracteriza la vida de una

1. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976. Todas las citas de este poema pertenecen a esta edición.

ciudad moderna, donde la lógica del trabajo, del mercado y la organización social, en lugar de generar la reunión, provoca la exclusión: «Fronteras vivas se levantan / a un paso de mis pasos»; la idea de frontera, de límite, cruza el poema, pero lo sorprendente es que son «fronteras vivas», una paradoja... ¿Es que reina la incomunicación, porque el sentido de lo privado provoca ruptura, distanciamiento, desarmonía? Fronteras vivas, ¿las edificaciones, los cables, la geometría citadina?, ¿o bien las relaciones sociales en conflicto, abierta la confrontación?

La naturaleza sombría y solitaria de la ciudad choca con los habituales registros de Carrera Andrade, el poeta que registra el mundo, su geografía, sus frutos generosos, su mundo animal y vegetal. Hombres sin rumbo, dueños de la misma realidad incuestionable: «No hay norte ni sur, este ni oeste / solo existe la soledad multiplicada, / la soledad dividida para una cifra de hombres». El sentido de lo privado divide a los habitantes en la ciudad, a tal punto que los muros, las campanas y el tiempo marcado en los relojes parecen hechos de «materia solitaria». El mundo de la ciudad, a pesar del movimiento, del color y de la luz, está cargado de soledad. Esta es la gran paradoja, porque la urbe debería ser lugar de encuentros, de convivencia y vecindad, de plazas, parques, calles y templos en los que se viva la congregación. Lo urbano se conecta con el sentido de colectividad y sociabilidad, y la verdad de las ciudades, según el poeta, es que en ellas reinan el abandono y la incertidumbre, reinan también más íntimamente en su propio interior.

Por eso, hay un desnudamiento: la constatación tierna y a la vez dolorosa de que su vivencia es la misma de aquellos que habitan junto a él, cada uno replegado en su cosmos privado; reúne imágenes nacidas de los cotidianos tránsitos por la urbe, retenidas como materia inolvidable: «el albañil que canta en un andamio, / fija balsa del cielo. / Imágenes de la soledad: el viajero que se sumerge en un periódico, / el camarero que esconde un retrato en el pecho». En estos versos está el ser humano con su verdad y su intimidad desconocidas. El trabajador que arriesga su vida, el viajante, el cliente, o bien el transeúnte, ¿qué saben todos de aquellos que les sirven o los acompañan anónimamente en su mismo trayecto día a día?

Carrera Andrade, el que se mete en los escondrijos y que se incorpora de lleno en la tradición de la poesía moderna al tematizar el viaje: el desplazamiento, la apertura a lo otro, a la presencia de lo ajeno y extraño, viaja también por la ciudad descubriendo su envoltura y sus secretos interiores. Dice Pedro Salinas² que en los primeros textos del poeta ecuatoriano vemos la envoltura del mundo, y dice también que «la poesía es un largo incesante viajar

2. Pedro Salinas, «Registro de Jorge Carrera Andrade», en *El guacamayo y la serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1979.

de la vista».³ Pero aquí, en estos versos, la mirada viaja como siempre: «La ciudad tiene apariencia mineral. / La geometría urbana es menos bella que la que aprendimos en la escuela. / Un triángulo, un huevo, un cubo de azúcar / nos iniciaron en la fiesta de las formas. / Sólo después fue la circunferencia: / la primera mujer y la primera luna». Hay un tono de profunda nostalgia y de cierto desencanto frente al mundo citadino en estos últimos versos, cuando se alude a la apariencia inorgánica y a las figuras que llenan el espacio por el que él circula, desprovistas de la sencillez de las formas que se aprenden y descubren en el umbral de las distintas etapas que preceden los «veinte años». Los cuatro versos que cierran la evocación del pasado, interpelan directamente a la soledad: «¿Dónde estuviste, soledad, / que no te conocí hasta los veinte años? / En los trenes, los espejos y las fotografías / siempre estás a mi lado».

En estas líneas es posible advertir que el conocimiento de la ciudad, la observación atenta que la voz lírica hace de ella, el desentrañamiento de su ser, supone, al mismo tiempo, el desentrañamiento del propio ser, de la propia identidad. Los trenes en los que viajan tantas personas, le revelan que cada uno es una isla, es un pasar, es un viaje; los espejos en los que se ve reflejado a sí mismo hacen que perciba quién es, o, probablemente, que no pueda hacerlo; y las fotografías le recuerdan quién fue y lo que ha dejado atrás, le hacen más palpables las ausencias.

En este reconocimiento Carrera Andrade acude a una comparación que enuncia una íntima certeza: «Los campesinos se hallan menos solos / porque forman una misma cosa con la tierra. / Los árboles son hijos suyos, / los cambios de tiempo observan en su propia carne / y les sirve de ejemplo el santoral de los animalitos». El tono de desencanto al que se aludía anteriormente, ha cedido lugar a la ternura en esta estrofa. La interpretación es que la compenetración entre el ser humano y el entorno hace que exista menos soledad; es perceptible en estos versos la idea de pertenencia, de arraigo, de ubicación. De modo que aquel que está en armonía con el espacio en el que habita, aquel que cuida, trabaja y ama el lugar en el que vive, no siente el extravío de aquellos seres que deambulan por la solitaria geografía de las ciudades. El campesino se identifica con la tierra y mantiene una singular comunicación con todos los signos que emanan de ella, así como con sus frutos y los animales a los que nutre. El aislamiento, la soledad, no anidan del mismo modo en el campo porque parecería que allí cada ser es dueño del sentido de su existencia, es dueño de los ciclos, de las leyes, de los frutos de las siembras. La soledad del campesino está en simbiosis con una naturaleza que reconcilia y refugia.

Hasta este punto del poema, cerca ya del final, hemos tenido la sensación de que el poeta ha sentido la soledad calándole los huesos, pero sobre todo la

3. *Ibid.*, p. 6.

ha sentido en cada elemento, en cada circunstancia de la vida citadina. Sin embargo, apenas es leído el primer verso de la penúltima estrofa, la percepción cambia y es como si se hiciera un acopio de vivencias y se reconociera que la soledad es una condición existencial, es el vivir mismo, la más simple y cotidiana realidad de los seres humanos. Por eso, «la soledad está nutrida de libros / de paseos, de pianos y pedazos de muchedumbre, / de ciudades y cielos conquistados por la máquina, / de pliegos de espuma / desenrollándose hasta el límite del mar. / Todo se ha inventado, / mas no hay nada que pueda librarnos de la soledad». Aquí el ámbito trasciende la ciudad; la soledad alcanza cada experiencia vital, sin que nadie pueda deshacerse de su compañía, una compañía de la que ciertamente nos gustaría liberarnos. La estrofa acaba con la constatación de que se ha inventado «todo», menos un antídoto que libere al ser humano de su condición de solitario, porque simplemente no hay posibilidad de hallarlo.

Al comentar este poema y los otros de *El tiempo manual*, Enrique Ojeda recoge las palabras de Carrera Andrade, quien confiesa haber tratado de «encerrar» en ellos «un sentimiento de solidaridad humana y de unidad universal». ⁴ Precisamente, en concordancia con este sentimiento, Carrera Andrade se solidariza y se une a la humanidad en la soledad que la envuelve y determina. La solidaridad y la unión no acaban ni vencen la soledad, apenas la saben compartida.

Hacia el final, las palabras del poema suenan a sentencias, a verdades que se dicen o pronuncian después de un detenido recorrido, a manera de conclusión, con profundo convencimiento. Son metáforas de soledad: «Los naipes guardan el secreto de los desvanes. / Los sollozos están hechos para ser fumados en pipa. / Se ha tratado de enterrar la soledad en una guitarra. Se sabe que anda por los pisos desalquilados, / que comercia con los trajes de los suicidas / y que enreda los mensajes en los hilos telegráficos». Juegan, como siempre en Carrera Andrade, las más libres y audaces asociaciones: en todos estos versos, metonímicamente, están el ser humano, su intimidad y sus hábitos, acechados por una soledad que, clandestina y hábilmente, se apropia de las vidas humanas y hasta de los cables telegráficos, y los contagia de sus flaquezas.

Decíamos al inicio que la idea de frontera cruza el poema. Pero no el límite ni la frontera física. Es la geografía humana la que establece las lindes. La ciudad no es prisión porque encierra, sino porque en ella se multiplica la soledad, porque cada relación con los otros y con el medio está marcada por el sentimiento de ausencia honda e irremediable y del solitario encuentro con uno mismo. ■

4. Enrique Ojeda, «El tiempo manual: soledad y solidaridad», en *El guacamayo y la serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuayo, 1979, p. 94.

SOBRE LAS HUELLAS DE JORGE CARRERA ANDRADE

Galo Galarza

Todos los días camino sobre las huellas de Carrera Andrade. Todos los días entro en el apartamento que ocupa la Embajada del Ecuador en París, situado en el número 34 de la avenida de Messine, en el barrio 8, donde él trabajó entre 1964 y 1966. Todos los días veo el escritorio donde se sentaba, los libros que tenía en su oficina, la pequeña esfera del mundo que ocupaba un lugar en su mesa de trabajo y que le proyectaba la imagen de todos los países donde había vivido o viajado. Tal vez mirándola, una tarde de otoño del año 64 o 65 del siglo pasado, escribió versos como: «Mundo, vuelvo a contar tus pájaros veloces / desde la tumba azul de mi ventana...».¹ O «Amé nuestro planeta. / Me nutrí de países y de climas. / Yo era fuego encendido en un segundo, / era amigo del hombre y del caballo, / era la libertad buscando patria, / era la patria andando hasta ser libre».²

Pienso (o me imagino) que esta esfera del mundo era para Carrera Andrade, como lo es ahora para mí, una especie de «loro de Flaubert», es decir un objeto necesario e imprescindible para vivir y para escribir. Desde nuestras celdas y tumbas azules esta pequeña esfera le dio, seguramente, como ahora me da, la sensación de libertad que perdimos. «Mi trabajo se trueca en dos ventanas / a la calle, en diez metros de terreno, / en un plato de luna cada noche / y un bostezo de cántaros vacíos // Todos los días para mí son lunes: / siempre recomenzar, pasos en círculo / en torno de mí mismo, en los diez

1. «Libro del destierro», canto I, de *Misterios naturales*, París, Ediciones du Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.
2. *Ibid.*, canto IV.

metros / de mi alquilada tumba con ventanas». ³ La esfera del mundo y las decenas de libros que desde las repisas de madera y vidrio le miraron (me miran), le ayudaron, como ahora me ayudan, a no morir en medio de trámites insulsos, intrigas de burócratas amanerados y perversos, visitas de seres destrozados que buscan un camino hacia la gloria o hacia la nada, encuentros con comerciantes de gusanos o sombreros, almuerzos y cenas con señoras y señoritos en cuyas lenguas crecen pájaros destripadores y, cómo no, encuentros con la misma muerte (que suele vestirse a veces de caballo desbocado, de muchacha transparente, de mano en cuyo vértice crece un revólver o una daga).

Mi trabajo se trueca en una calle
vendedora de rostros por hileras,
entre casas que saben de memoria
el color de las ropas y las nubes.

Inspector de ventanas
me pierdo por la calle de los signos:
Cada día es un viaje de ida y vuelta
hacia ninguna parte, hacia la noche⁴

Pero, aparte de la esfera y los libros, hay otro elemento especial que debo mencionar en este tránsito por las huellas de Carrera Andrade; se trata del parque Monceau, uno de los más bellos de París, situado a pocos metros de la Embajada. Ese parque que es hermoso en todas las estaciones, pero particularmente en el otoño, ese parque donde también venía con frecuencia Juan Montalvo (cuya vivienda, en la calle Cardinet queda a pocas cuadras). Ese parque lleno de estatuas de poetas, de pájaros, de bancas y de niños transportados en cochecitos por sus preciosas madres.

Ese parque donde hay estanques de patos verdes y pagodas. Ese parque donde no pueden entrar ni perros ni canallas. Los perros por estar expresamente prohibidos, los canallas porque son desafectos a la belleza. Ese parque nos salva a todos los hombres que habitamos permanente o temporalmente esta ciudad. Sus árboles centenarios, sus jardines y sus flores desnudas nos vuelven humanos de golpe, nos hacen comulgar con la naturaleza, nos desintoxicar del humo de los autos y de la estupidez de los hombres. Ese parque le salvó al poeta, estoy seguro, como ahora me salva.

En esta celda azul o dorada, con la mirada pétrea de otro poeta muerto a mis espaldas (el busto de José Joaquín de Olmedo fabricado en yeso por Mi-

3. «Transformaciones», de *Familia de la noche*, París, Ediciones de la Librería Española, 1953; 2a. edición, París, Colección Hispanoamericana, 1954.

4. «Transformaciones», *ibíd.*

chelet), invoco la presencia de Carrera Andrade y escribo: «Si es verdad lo que digo en estas páginas, poeta, mueva ese lápiz» y el lápiz, claro, se mueve. Y para que se me acabe de una vez por todas la incredulidad digo: «Si está aquí, maestro, mueva la esfera» y la esfera, claro, se mueve.

Si creyera en fantasmas, patentaría ahora mismo el miedo, pero más creo en la fuerza de la energía que nunca muere y en la gloria de los poetas y por ello no hay ningún temor ni angustia en esta invocación que a la final solo es un volver a caminar con la imaginación (que todo lo puede) sobre los pasos de uno de los grandes poetas ecuatorianos del siglo XX.

Pero volvamos al parque Monceau del cual hablábamos, y concluyamos que tal vez en este parque, en esta banca donde ahora me siento, sacó Carrera Andrade una libreta de apuntes, una estilográfica y trazó estos versos espléndidos, cercanos a los haikus japoneses: «Un solo pájaro / sobreviviente / vuela al socorro / del jardín yerto bajo la nieve / y salva apenas / una hoja verde». ⁵

En este parque o en otro o en una calle abierta o en un café humeante, eso que importa ahora, seguramente encontró a la mujer francesa (Jeannine Ruffier) quien llenó su vida y le transmitió toda esa sabiduría y ese amor que solo pueden transmitir las mujeres de esta tierra. Ahora ella vive en el sur de Francia. Debe tener cerca de noventa años.

Levanto el teléfono (en estos tiempos posmodernos los teléfonos se han vuelto prolongaciones de los brazos) y tengo la fortuna de que me conteste ella misma. Le hablo directamente en español y siento una emoción de su parte, tal vez la misma que siento yo al oírla después de mucho tiempo. Se agita. «Estoy muy enferma, dice, ya ve que casi no puedo hablar». Le digo que estoy escribiendo este artículo y que quisiera que me responda un par de preguntas, las mismas que le enviaría por correo. Me dice que eso es inútil, que ya no puede leer ni escribir, sin embargo está plenamente lúcida y habla un español casi perfecto. Me atrevo a murmurarle un par de preguntas, las de siempre, las de cajón. «Fueron los años más maravillosos de mi vida los que pasé con Jorge», dice. «Y amé mucho al Ecuador. Amé mucho al Ecuador», repite. Debe haber sido una mujer bella, aún de anciana conservaba, cuando la conocí hace un par de años, ciertos rasgos preciosos. Y su risa es un encanto. Esa risa que a los noventa años todavía suena detrás del auricular como si fuese un cántaro de agua, una promesa. Carrera Andrade le dedicó estos versos, entre otros muchos poemas de amor:

5. «Quipos», canto III, de *Vocación terrena* (1972).

Te amé mujer de manos laboriosas
 creadoras del mundo de mis sueños.
 Me trajiste la sal la luz de las naranjas
 un tiempo más dorado que un domingo sin nubes.
 Tus manos construyeron palacios en la niebla
 terrestres paraísos amueblados
 con espejos de cielo armarios de tesoros.
 Tus manos me ofrendaron las viandas y los frutos
 del país de la dicha.
 Tu amor fue más alado que el rocío
 sobre un jardín del trópico.
 Te amé te amé mujer mi dios doméstico
 y te amaré hasta el día
 en que se apague el fuego
 y los últimos pájaros emigren para siempre.⁶

Y si la esfera del mundo, los libros, el parque Monceau, la mujer amada eran todavía insuficientes para desintoxicarse de tanta papelería inútil, de tanto periódico sangrante, de tantas venias de conveniencia, de tantas burlas de monosabios y afectados maricas, de tantas maldiciones de dictadores tropicales ávidos de condecoración y halago, de tantos acreedores que reclamaban por una tubería rota o una pared huequeada, quedaba la ciudad, esta ciudad de piedras milenarias; el río que la atraviesa entera (y que en su tránsito siempre renovado lleva secretos de suicidas y batallas); y las nubes que la cubren. Cuánto amó Carrera Andrade las nubes. Cuánto significado tenían para él. En su libro *Viaje por países y libros*, dice: «Las nubes han dado al hombre el sentimiento del más allá y de lo desconocido, quizás en mayor grado que cualquier libro de metafísica».⁷

Quedaba la ciudad, digo, como un refugio o como una enredadera. No la parte de esa ciudad adonde llegan los «snobs» de nuestras pobres patrias a hospedarse en castillos y sentirse reyes por una noche o a codearse con dos o tres condesas de cogote peludo y propiedades embargadas y sentirse, los muy imbéciles, «nobles europeos» o a comprarse tres trapos de temporada y regresar, deslumbrantes y bamboleantes, a pasearse por las calles atestadas de niños miserables y de mujeres esclavas quienes los miran como a dioses, semidioses o astronautas, para utilizar el título del buen amigo Nicolás Kingman. No. No a esa parte de la ciudad donde llegan los turistas asiáticos con veinte trípodes y cámaras para captar en fotografías desastrosas su «histórico paso por la ciudad luz» en la que se los ve comiendo hamburguesas junto a la torre Eiffel o

6. «Libro del destierro», canto XV.

7. Citado por Darío Lara en *Memorias de un testigo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.

palomitas de maíz en el Museo del Louvre en donde para ellos hay solamente un cuadro: la Mona Lisa. Me refiero a esa ciudad secreta que solo se enseña a quienes verdaderamente la aman o la sufren:

La ciudad me cautiva, red de piedra.
 Las calles se persiguen,
 se congregan en torno
 de las plazas de sol, grandes tambores
 forrados con la piel
 de cordero del cielo
 ¿Soy ese hombre que mira desde el puente
 los relumbres del río,
 vitrina de las nubes?⁸

Una ciudad a la cual el poeta, por cierto, conocía aún antes de mirarla:

Las calles de París nos son conocidas
 aunque no las hayamos visto nunca.
 Arco del Triunfo
 Parado en cuatro patas con su carga de historia.
 Los pájaros de Notre Dame son relieves con alas.
 En la ruleta de la Concordia
 aposté al cero de la luna mi esperanza.
 Un domingo al salir del Louvre
 Descubrí que el hielo es la estatua del agua⁹

Una ciudad a la cual nunca dejó de cantar:

Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo.
 Con tu copa de cielo redondo
 Y abierta por los túneles del tráfico,
 Eres la cieba máxima del Globo¹⁰

Y cuando ni la esfera ni los libros ni el parque Monceau ni la mujer amada ni la ciudad ajena ni las nubes eran suficientes para calmar esa herida, ese vacío de todos los desterrados, de todos los que vivimos en «el país del exilio» (donde existe un desierto vasto como el tiempo), quedaba entonces, como úl-

8. *Hombre planetario*, Bogotá, Ediciones de la revista *Mito*, 1959.

9. *El tiempo manual*, Madrid, Editorial Literatura Pen Colección, 1935.

10. «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel», citado por Darío Lara, en *Memorias de un testigo*, tomo II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.

timo refugio, el Ecuador, ese país verde al cual tanto amó y cantó Carrera Andrade, y donde finalmente regresó a morir.

Hoy regreso del fondo de los siglos.
Traigo en mi cráneo, cántaro de hueso,
toda la historia humana,
los ríos de la tierra disueltos en mi sangre
y todas las señales de la espada en mi cuerpo¹¹

Ecuador, mi país, esmeralda del mundo
incrustada en el aro equinoccial...
Ecuador, vuelvo a ti con vestido de sacerdote
para danzar sobre tu seno verde,
danzar hasta morir
oyendo como late
tu corazón antiguo de pimienta y adobe¹²

Es decir le quedaba su país y la muerte, los dos puertos finales que nos restan a todos los hombres. Esas próximas huellas que también e indefectiblemente seguiremos un día. ■

11. «Linaje», de *El alba llama a la puerta* (edición e introducción de Enrique Ojeda), Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1968.
12. «Alabanza del Ecuador», de *Boletines de la línea equinoccial*, citado por Claude Couffon en *Jorge Carrera Andrade. Registre du monde*, París, Colección Orpheé, 1997.

ECUADOR EN LA PROSA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Luis A. Aguilar Monsalve

Hablar o escribir sobre la obra de Jorge Carrera Andrade es investigar e interpretar, por lo general, su gran poesía. Este análisis va a tratar de resaltar su prosa, a la que no se le ha dado su debida importancia, quizá, porque no apoya o no forma una parte integradora dentro de su arte poético. Pero, en este autor no es fácil separar el hombre del estilo probo, la naturaleza de su arte único, el ensayista del poeta. Sin embargo, antes de embarcarnos en una crítica objetiva de su obra, debemos enfatizar que dos grandes aspectos de su preocupación como autor tienen que ver con su amor por el Ecuador y el haber vivido fuera de él. Este leitmotiv existencial ha servido de base fundamental para toda su producción. En 1970 publicó *Libro del destierro* en el que se anida el sentimiento del exilio y lo eleva de un plano real a uno metafísico, complejo y nostálgico. Debe recordarse que en más de sus cuarenta años de vida fuera del Ecuador, con breves intervalos de estadía en Quito, la nostalgia de la ausencia contribuyó a que su trabajo se nutriese y se hiciera eco de un legítimo sentimiento de añoranza por su patria y de su condición de ausente. Todo esto escrito con elegancia, cuyo producto final «despierta momentos de enorme importancia, como situaciones de gran excitación de pasiones y emociones tiernas que fluctúan entre observaciones de hechos precisos a narraciones de escenas y episodios, evocación de disposiciones de ánimo y descripciones de un ocaso» (Beardsell: 37).¹

Su presencia fuera de la poesía es diversa, demanda una clasificación que estructure el pensamiento de Carrera Andrade y se vea que aún su contribu-

1. El trabajo de Peter Beardsell, aunque parco en el análisis de la prosa de Jorge Carrera Andrade, me ha ayudado en la diagramación estructural de mi ensayo. (La traducción es mía).

ción antipoética robustece la creación de uno de los más grandes vates del siglo XX de Hispanoamérica. Existen 21 trabajos en prosa que fueron escritos entre 1933 a 1973; este análisis cubrirá con mayor detalle algunos de ellos. Los hemos dividido en ocho categorías:

1. Autobiográfico
2. Autocrático
3. Ensayos
4. Historia del Ecuador
5. Lugares
6. Personalidades
7. Perspectivas
8. Rumbos

De estas divisiones, la más interesante es el material que se refiere a la historia del Ecuador. En calidad de ecuatoriano y diplomático, Carrera Andrade se topó con una realidad desagradable: el país en el extranjero no era conocido, había mala información, los gobiernos no se preocupaban por crear una política de difusión estable, continua y profesional de interés y ayuda. Moviéndose por un sentimiento de *pathos*, moral y de trabajo, el poeta destinó varios años a la preparación de *El camino del sol*. Esta obra tiene una introducción que da a conocer las civilizaciones antiguas y los primeros pobladores. El Libro I, cuyo título es *El fabuloso reino de Quito*, está dividido en tres partes: «La Esmeralda emblema de los Reyes Caras», «Guerras de los Incas en contra de los Hombres de las Nubes» y «Del Dios del Trueno al Soldado del Arca-buz». Su valor radica en la presentación de las tribus autóctonas, la conquista incaica y la llegada de los españoles en busca de riquezas y propagación de la fe católica y romana. El Libro II titulado *La tierra siempre verde* tiene tres partes: «Sobre las ruinas del Reino de Quito», «El gran cortejo de la Colonia» y «Quito en el Siglo de las Luces». Se refiere al período comprendido entre la colonia bajo la tutela de España y los primeros albores de un estallido independentista. Los rebeldes estaban influidos por la Revolución estadounidense de 1776 y la francesa de 1789; además, se sublevaron por el paupérrimo gobierno monárquico que no atendía las más básicas necesidades de las regiones al otro lado del Atlántico.

El camino del sol no se ciñe a un análisis y crítica históricos, tampoco es una obra académica que intenta dilucidar los intrincados temas y complejidades de un período en la historia de un sector de América Latina. Su función se vuelve a repetir: es la de dar información adecuada en Europa, y así contribuir a la escasez informativa por la que atravesaba la difusión cultural ecuatoriana. Es de notar la excelente bibliografía que se encuentra al final de los li-

bros, investigación realizada en las grandes bibliotecas de París, en particular en la Biblioteca Nacional. Se debe colegir, a este punto que, a través de las crónicas, misiones científicas, culturales o literarias, Europa y Francia, en particular, estaban informados de lo que pasaba en el antiguo Reino de Quito:

Durante las horas que yo dedicaba a documentarme sobre los temas destinados a su publicación en *El Correo de la [Unesco]* pude comprobar la escasez de información y de libros sobre la historia del Ecuador. El nombre del País despertaba, aun en las mentes cultas, las más inesperadas resonancias africanas. Todos abrían tamaños ojos de sorpresa cuando se les decía que el Ecuador era un país de habla española que se había distinguido por su cultura desde la época colonial, que poseía una veintena de nevados y estaba situado en la América del Sur. Me propuse efectuar una investigación minuciosa en la Biblioteca Nacional de París, con el fin de compilar la mayor cantidad de datos sobre la historia ecuatoriana... La cosecha rebasó todas mis esperanzas. (Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*: 222).

Por otro lado, otras repúblicas hispanoamericanas tenían la suficiente información disponible como para demostrar que sus gobiernos estaban conscientes y preocupados por dar al mundo una entrada intelectual a sus respectivas culturas y quehaceres republicanos. Esta falta de responsabilidad ecuatoriana ha sido un mal perenne que sentimos aún en nuestros días; una política de Estado, por cierto, inexcusable.

Así como se entusiasmaba por dar a conocer la historia ecuatoriana, se interesaba también por ofrecer una perspectiva seria de la producción literaria y de la cultura de su país. En 1959 publicó *Galería de místicos e insurgentes: la vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*. Consta de dos secciones: «La cultura en los tiempos coloniales» con once capítulos y «El Ecuador literario durante la república» con trece. En la primera parte, se absorbe un ambiente místico que justifica la literatura de base religiosa preponderante en la colonia. El VIII «Ignacio Flores, primer escritor satírico de América» llama la atención por el papel que desempeña un súbdito de la Real Audiencia de Quito en España y en Perú: «Flores era comisionado por el Rey para someter a los Catari, en el Alto Perú, y en esa campaña el latacungueño demostró singulares dotes de habilidad y conocimiento de la psicología de los pueblos indígenas, llegando a pacificar la región sin mayor derramamiento de sangre. En reconocimiento el eminente criollo fue nombrado Presidente de la Real Audiencia de Charcas» (*Galería de místicos e insurgentes*: 70).

Asimismo, en la primera división, es interesante el capítulo XI «José Mejía, voz del Nuevo Mundo en España». El autor afirma lo siguiente:

Mejía Lequerica imponía respeto cuando su voz resonaba, con las diversas entonaciones del espíritu americano, en el recinto de las Cortes de Cádiz, donde los

patriotas deliberaban al amparo de la estatua de La Libertad. Ninguna voz se elevó en España a la altura de la del Diputado originario de Quito, que por vez primera traía a las tierras peninsulares el mensaje del Nuevo Mundo, mensaje de un pueblo que había decidido ser libre... El poder de persuasión, la riqueza de conocimientos, la habilidad parlamentaria y la sutil elocuencia de José Mejía contribuyeron a la emancipación de América tal vez en mayor grado que las expediciones militares del gran conspirador hispanoamericano Francisco de Miranda. (93)

El resultado final de esta producción consiste en la revisión de los géneros literarios usados en Ecuador con sus respectivas representantes; el cuento ha sido omitido. Se suma a esto el avance del pensamiento científico, político y social que ofrece al extranjero una idea del desarrollo intelectual que ha tomado lugar en este país suramericano. Por la generosa existencia de datos, fechas y personalidades sufre de un análisis algo ligero, pero el intento de una perspectiva literaria y cultural es el de dar, a grandes rasgos, una idea general para que el lector interesado en la obra profundice tal o cual asunto que encontró de interés. Siguiendo esta misma línea, Carrera Andrade, en 1965 bajo el auspicio de Publicaciones del Institut d'Etudes Hispaniques de la Universidad de París, presenta *Retrato cultural del Ecuador*, un trabajo mucho más didáctico e interpretativo. Aunque sigue su afán por ilustrar a los europeos e invitarlos a que se interesen en la cultura nacional y en lo bello de su naturaleza y de su pueblo, su argumentación y su estructura son más académicas. Adquiere una dimensión real, convincente de lo que es Ecuador y ha producido con tesón y profesionalismo a través de los años. Corre un sentido de humor fino acompañado de «una prosa rica, dúctil y bien trabajada». (Gómez-Gil: 532).

Otro libro, *Presencia del Ecuador en Venezuela*, publicado en 1963 consta de cuatro partes: «La cuestión territorial», «Cuestiones culturales», «Cuestiones históricas» y «Discursos bolivarianos». Los capítulos más interesantes son el segundo y el tercero, si nos referimos al entusiasmo que tenía por dar a conocer la historia y la cultura ecuatorianas. Hay un genuino amor y admiración hacia las etnias autóctonas de la región, cuando en los años sesenta, los indígenas vivían mal y eran tratados como acémilas.

... el Reino de Quito poseía la mejor calzada del mundo en el siglo XVI y el más perfecto sistema de correos o «chasquis» en la época en que las comunicaciones eran lentas y difíciles en Europa, por sus malas carreteras. Pero, no solo existían postas, caminos y puentes en el Reino de Quito sino también observatorios astronómicos, albergues gratuitos para los extranjeros en tránsito, depósitos de ropas y alimentos destinados a ser distribuidos al pueblo en las épocas de escasez. Es decir, que había una notable organización social para el bienestar público. Más aún, allí existía el trabajo en equipo, que algunos países modernos creen haber inventado. (Carrera Andrade, *Presencia de Ecuador en Venezuela*: 45).

Una de las constantes dominantes que se encuentra en su obra es la preocupación por la situación del aborigen ecuatoriano, un ciudadano de tercer orden. Recuerda y se une a la protesta airada y firme de los ensayos de Pío Jaramillo o de Luis Monsalve frente a este mismo tema o trae a la memoria *Huasipungo* de Jorge Icaza en el ámbito nacional. En esta novela se muestra una profunda inquietud social por el indio y su compromiso es exponer los abusos existentes de que es objeto diario. En lo hemisférico, uno puede remontarse hasta llegar a Clorinda Matto de Turner que en 1889 publicó *Aves sin nido*, la primera novela de América hispana que presenta el problema social del indígena. En 1919 Alcides Arguedas nos da *Raza de bronce*, en la que se descubre una vasta preocupación por el conflicto social del andino, más que por lo psicológico. Gregorio López y Fuentes en 1935 escribió *El indio* en donde se ve todavía la explotación del blanco, veinticinco años después de la Revolución Mexicana, una de las pocas, significativas de América Latina. Pero *El mundo es ancho y ajeno*, de 1941 de Ciro Alegría es posiblemente la más representativa y real de este tipo de narrativa por su equilibrio dentro de los hechos histórico-sociales y, en particular, por la realidad social indígena. Carrera Andrade contribuye, de una manera positiva en este campo, al esbozar toda la tragedia de la psicología de un pueblo, su interiorización metafísica, lo paradisíaco y lo primitivo de la naturaleza. Suma a todo esto el desgaste del ser humano que evoca la alienación del mismo al ofrecer en su creación lo imago del hombre ecuatoriano tanto espiritual como antropológico.

Carrera Andrade en *El camino del sol* nos da un elemento nativo casi idílico, se ayudan entre ellos, viven en paz y en armonía con la naturaleza. Describe las civilizaciones indias primitivas, antes de las invasiones de los incas y de los conquistadores españoles. Al referirse a los huancavilcas, señala que «eran de carácter animoso y resuelto y cumplían sus tareas diarias con alegría. Todos llevaban en la cabeza una corona de conchas menudas, de cuentas de plata o de piel de puma. Iban calzados de sandalias de fibra y lucían el torso desnudo. Únicamente en las grandes ocasiones se cubrían con una camisa de color» (*El camino del sol*: 31).

En la tercera parte, referente a las cuestiones de historia indicará:

La semilla sembrada en Quito produjo una mies de lanzas en los llanos de Venezuela. Las nubes del Pichincha anunciaron el trueno de Caracas, y la tempestad épica conducida por Bolívar y Sucre recorrió las tierras americanas, desde las orillas del Mar Caribe hasta el refugio andino de los aymarás —en la actual Bolivia— rompiendo las cadenas coloniales. Así, la Diana de Quito, en el amanecer del 10 de Agosto de 1809, preludió las victorias cenitales de la Gran Marcha Libertadora. (*Presencia del Ecuador en Venezuela*: 90).

Lo territorial se justificaba en aquella época, bajo circunstancias de tensión y de otro tipo de política exterior, por eso el autor se inicia con dicho tema. En 1960, Carrera Andrade era uno de los diplomáticos elegidos a presentar la tesis ecuatoriana de la invalidez del Tratado de Río de Janeiro de 1941 ante los gobiernos de Argentina, Brasil y Chile, que sirvieron de garantes con el de Estados Unidos. En este mismo año, este último país entraba a formar parte de los regímenes involucrados en la Segunda Guerra Mundial, después de la invasión japonesa de Pearl Harbour. Estados Unidos quería la seguridad de un Hemisferio Occidental unido para concentrarse en una fuerza letal en contra del gobierno de Alemania —y sus aliados— que se encontraban en el epítome de la gloria. Ecuador aceptó la imposición. Luego, en octubre de 1998, los dos gobiernos firmaron la paz después de más de cincuenta años de disputa.

Los *Discursos bolivarianos* siempre estarán en vigencia, cuando se trata de valorar y revivir el legado del más grande libertador de América: «En cuanto a la doctrina bolivariana es todo un sistema filosófico-político que ofrece las soluciones más adecuadas a los problemas de nuestros pueblos, desde el respeto de la libertad individual y los derechos humanos, dentro de una colectividad unida por el civismo, hasta la Reforma Agraria, la introducción de los principios morales en el Derecho Internacional y la unión de nuestras naciones para hacer frente al futuro». (114).

Uno de los intereses más espontáneos de Carrera Andrade fue presentar la belleza natural del Ecuador, lo que se logró dentro de una producción artística y su cultura en general. En 1943 nos da *Mirador terrestre*, un libro generoso en la apreciación de las riquezas espirituales y materiales del país, que no sigue una estructura severa de la historia ni tampoco pretende ser una tesis académica. Hay datos, hechos y nombres de autores que ayudan a conocer mejor a Ecuador, aunque desde el inicio se deja interesar por separar lo que es realmente autóctono y lo que es peruano desde tiempos inmemoriales. «Hay mucha gente que confunde la civilización precolombina del Ecuador con el Perú. No; los ecuatorianos no son Incas. La dominación incásica no duró más de cincuenta años en el Ecuador... En este medio siglo, durante treinta años ocupó Quito el puesto de Imperio Incásico. Quito fue la ciudad de la Corte y de la Política... Y es que Quito era ya una Capital de venerable cultura» (*Mirador terrestre*: 13).

Este libro tiene dos secciones, la primera es la «Ubicación histórica y geográfica» y la segunda, «La cultura ecuatoriana». Sobre Juan Montalvo, por ejemplo, nos dice: «Montalvo logró elaborar una prosa sinfónica y coloreada, que se saborea con deleite como un vino añejo. La nobleza de sus ideas y la gallardía de su actitud han servido de ejemplo a varias generaciones latinoamericanas... Se puede afirmar que con Montalvo dio comienzo una especie de renacimiento de la literatura en el Ecuador» (50). Galo René Pérez, uno de

los críticos y biógrafos mejor versado sobre este autor, ha analizado su vida, su compromiso de hombre luchador y su producción literaria: «[A Juan Montalvo] lo que le interesaba era la rehabilitación del país y la salvación de las instituciones legales». «... No quiso aceptar otra tarea que la de su sacerdocio literario. La literatura era su atmósfera. Únicamente a través de ella cumplió su memorable destino». «...Nadie, en todo el ámbito de la lengua, había manejado el insulto con más eficacia ni alarde estético». (Pérez: 126, 127, 128). No sorprende, entonces, que Miguel de Unamuno «solía decir que los libros de Montalvo eran sus «libros de cabecera» (Carrera Andrade, *Mirador terrestre*: 49-50).

Con los conquistadores españoles, el autor es más enérgico y menos tolerante en lo que se refiere al trato que se daba a los aborígenes, aunque reconoce la labor cultural que existía gracias a los europeos: «... los colonos... sobre todo, organizaban la explotación del suelo y de los indios». «Durante la dominación... el indio fue destinado generalmente para el acarreo y el duro trabajo de las minas». «Los indios huían a la vista de los cazadores de hombres y se hacía cada vez más difícil el trabajo...». España se dio cuenta de que una política de exterminación del elemento humano conduciría fatalmente a la destrucción de la riqueza y el aniquilamiento de la colonia y dictó un «código de leyes para el gobierno, protección y libertad de los indios» (*Camino del sol*: 161). «Gonzalo Pizarro, quien hizo dar muerte a los amigos y partidarios del Virrey Blasco Núñez de Vela, fue portador de instrucciones especiales del Rey de España para el mejor tratamiento de los indios» (*Mirador terrestre*: 28, 33). Es decir, los primitivos habitantes con la llegada de los blancos pasan de un estado de nobleza natural, a una degradación y deterioro. No obstante, anota que en la Audiencia de Quito, «Los españoles construyeron Observatorios Astronómicos cerca de los que tenían los indios, y levantaron iglesias cuya suntuosidad rivalizaba con las de España... Los Presidentes... fueron, casi siempre, hombres notables de la política, las letras o las armas... [se] fundó el Seminario de San Luis. Otros Magistrados trajeron la primera imprenta, fundaron las dos Universidades de San Gregorio y de Santo Tomás de Aquino y varias Bibliotecas y Academias Científicas» (28). Sin embargo, la posición de Carrera Andrade frente al fenómeno del nativo ecuatoriano es firme: la presencia española en Ecuador ha sido peyorativa, por eso, con datos concretos ha expuesto su visión a favor del aborigen y su oposición en contra de los invasores. Lo que es más, hasta la década de los años setenta, la situación de ellos ha sido tan mala como la de entonces, porque está llena de amargura, desilusión, fatalismo, melancolía y soledad. Esto debía haberle ocasionado una gran tristeza.

En 1933 salió *Cartas de un emigrado*, donde se encuentran un prólogo escrito en San Feliu de Guixols, 1932, seis cartas al señor Manuel Lozano en

Quito de contenido político. Todas están escritas entre el 10 de octubre y el 7 de diciembre y, algo que es una revelación, un capítulo de una novela inédita *Hombres en marcha* que se designa como intermedio. Tiene las características de un género indianista de protesta dentro del realismo social, en el que la literatura ecuatoriana adquirió prestigio nacional e hispánico con una narrativa violenta, soez y «el carácter proletario de la prosa... con su realismo desenfrenado, su lenguaje crudo y el uso desmesurado del dialecto —todo eso sin dejar de ser artística» (Menton: 218). La argumentación es típica: el hacendado, don Nicanor León, «era uno de los señores del suelo. Nieto de uno de los próceres de la independencia, del cual había heredado tierras, indios y animales, era venerado por los vecinos del lugar. Había hecho la donación de una pila bautismal a la iglesia del pueblo, por lo que el Cura lo citaba como un ejemplo de virtudes cristianas» (Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*: 57). Otros protagonistas son también víctimas del abuso y su miseria trasluce una realidad incambiable por siglos. El ejemplo más contundente y agudo de que el cambio no está en un futuro cercano es cuando Juan, otro personaje, se lamenta cuando no podrá estudiar más, no será capaz de aprender y mejorar: «—Ya no podré venir más a la escuela porque el patrón quiere que trabaje las mañanas en hacer adobes. Mi madre está muy mala desde que le maltrató el patrón... Nosotros no comemos todos los días sino un puñado de maíz. Nunca está contento el patrón, a pesar de que todos trabajamos en la hacienda como animales» (56). No se puede dejar de pensar al mismo tiempo en otro trabajo literario de denuncia, *El matadero* de Esteban Echeverría escrito en 1838 y publicado en 1871. Allí la crítica social es mordaz por los sufrimientos que padece el pueblo y cuya ecuación simbólica es: gobierno + Iglesia = matadero. Por otra parte, *Hombres en marcha* antecede en un año a *Huasi-pungo* de Jorge Icaza, un ejemplo de documento comprometido y testimonial de los años treinta. Alfonso Pereira se asemeja a Nicanor León en el trato negativo que da a los indígenas. Por otro lado, en el mensaje inflamatorio en contra del gobierno y la Iglesia se acerca al del argentino que es la figura más importante del movimiento romántico en Hispanoamérica. Coinciden en exponer la injusticia social existente; el grito desesperado a favor de los indios por un lado y, por el otro, la chusma herida presentada en tono exaltado, como característica romántica. Son víctimas ambas obras de la brutalidad, la codicia, la corrupción y el egoísmo o del gobierno, de la Iglesia o de los caciques. Sin embargo, uno tiene que darse cuenta de que el único capítulo sirve de base para un criterio analítico del tema de delación, lo que resulta incompleto, con poca profundidad y abarca mucho en muy corto espacio. Se justifica esta aparente debilidad estructural porque el autor nos da un momento para catar toda esa problemática fatalista, infame y repetitiva del labrador serrano. Tanto el mensaje como el tema en *Hombres en marcha* encierran las si-

güentes ideas y, de una vez, su pensamiento y posición inquebrantables sobre el aborígen ecuatoriano y su mísera realidad existencial:

1. Los indígenas viven en un estado deplorable desde hace mucho tiempo y no se avecina el momento de la transformación. Sus condiciones de vida son infrahumanas.
2. El papel de la Iglesia es de cómplice del mal en una actitud abusiva, hipócrita y paternalista.
3. El gobierno no hace nada para mejorar su condición servil. No se preocupa ni le importa su participación dentro de la vida nacional. No crea programas educativos idóneos de mejoramiento para su incorporación dentro de la sociedad. Si hiciese esto, todos se beneficiarían.
4. El resto de ecuatorianos es indiferente ante sus limitaciones. No hay un paliativo para mitigar su pena y su melancolía.
5. Por su filiación con el Partido Socialista, asume que éste sería el único capaz de cambiar su situación e integrarlo dentro de la vida nacional.
6. Entre líneas, Jorge Carrera Andrade parece evocar la idea de «si no hay participación, no hay progreso».
7. Aboga con fuerza por una Reforma Agraria.

En la cuarta de *Cartas de un emigrado* indica que el uso de latifundio es un anacronismo y afirma que «La tierra no debe permanecer amortizada, cuando los hombres que viven en torno vegetan en el pauperismo». «La reforma agraria no puede ser aplazada... sin traicionar los destinos históricos del Ecuador y la voluntad de una gran parte de nuestro pueblo que quiere sacudir ya ese resto de servidumbre que alienta en los campos». «El Socialismo debe... organizarse... y formar un frente nacional que exija al Gobierno la reforma». «[Porque tenemos que] incorporar a la producción las tierras baldías —tengan o no propietario— y los hombres —los indios— que hasta hoy viven al servicio del latifundio o que se refugian en las montañas porque nuestras leyes no les dan garantías de ninguna clase. EDUCACIÓN, TIERRA, TRABAJO necesita el proletario ecuatoriano» (32, 31, 30, 32). Se siente su preocupación con el *statu quo* operante y el deseo vehemente de llevar el cambio hacia delante de una manera consciente, decidida y justa.

La cultura de Hispanoamérica es otro tema que le interesa. Tanto en *Rostros y climas* de 1948, *Interpretaciones hispanoamericanas* de 1967 y *Reflections on Spanish-American Poetry* de 1973, Jorge Carrera Andrade expone la participación creadora del hispanoamericano dentro de la literatura universal. En *Rostros y climas* junto a los poetas José Joaquín Olmedo, Nicolás Guillén, César Vallejo y Gabriela Mistral aparecen T. S. Eliot, Pare Lorenz, George Dillon, Pierre Riverdy, Paul Valery, Walt Whitman, Mahatma Gandhi y Oscar

Vladislav de Lubiech Milosz, para enumerar unos cuantos representantes de diversas latitudes geográficas. Todos han contribuido en un desarrollo artístico a la grandeza del pensamiento del hombre, definido por el gran filósofo hispano José Ortega y Gasset, como animal racional histórico.

En el segundo capítulo de *Rostros y climas*, titulado «Geopolítica del Nuevo Mundo: la poesía con relación a la geografía», incluye México, Ecuador, Uruguay y Chile. Al país lo llama «Ecuador: la prisión verde» y agrupa a generaciones de poetas de una manera cronológica. Esa hermosa cárcel verde resulta a veces una «[p]risión... sin salida, para el hombre del Ecuador que considera a la muerte como el único fin de su encierro. Este sentimiento agónico y este anhelo de evasión se reflejan en la poesía ecuatoriana de todos los tiempos». (*Rostros y climas*: 164). Se inicia con los padres Pedro Mariano Andrade y Juan Bautista Aguirre «en pleno ocio colonial». [Huyen] «de la prisión verde, [para] escapar de la cárcel de montañas, salir de ese recinto amurallado que forman los cafetales de la Costa y los maizales de la Sierra! Los poetas emigran, apenas pueden forzar la puerta» (165). Luego vienen José Joaquín Olmedo y Nicolás Augusto González. Juan Montalvo, «el mayor poeta en prosa en nuestra América» (165) y Miguel Ángel Corral. Llega a la generación que brilla en los albores del siglo XX. Es «infortunada... desesperan en la prisión verde y buscan la mortal salida subterránea con singular exotismo» (165). Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño. Después Humberto Fierro, Miguel Ángel León, Alfredo Gangotena, Ignacio Lasso. Enseguida, César Dávila Andrade, Arturo Cuesta Heredia. Incluye a Jorge Reyes y Augusto Sacoto Arias. De Gonzalo Escudero dice que «es el poeta mayor de la generación nacida en el primer lustro del siglo XX...» (166). Vienen César Andrade Cordero y los poetas más jóvenes como Alejandro Carrión, Enrique Noboa Arízaga y Galo René Pérez, éste sirve de ejemplo con su imagen poética para que «todos sueñen y esperen mirando el paisaje que vuela en el ojo líquido de la golondrina». «Todos trabajan abnegadamente en los diversos peldaños de esa terrestre escalinata de selvas, sembrados y montañas que es el Ecuador» (167).

En *Interpretaciones hispanoamericanas*, Jorge Carrera Andrade vuelve al análisis y a la meditación tanto de T. S. Eliot como de Rubén Darío. Se inicia con el peregrinaje a Oxford, la «Capital de la filosofía». «[La ciudad] está colmada de materiales múltiples: pasado, religión, moral, comercio, verdad, poesía. Tomás Moore, Hobbes, Locke no escriben en la arena como los filósofos de grabado de Monteville. Bentham anhela la felicidad del mayor número, alienta a Bolívar en su empresa de emancipación... envía a sus discípulos a que echen... la semilla liberal...» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 8). En Oxford se armonizan tres disciplinas: filosofía, poesía, política y el ayer con el hoy. Por la naturaleza, al árbol enlaza tanto a Keats, a Blake y a Eliot que están jun-

tos con Stephen Spender. En Eliot la originalidad, a diferencia de sus compatriotas, «reside en sus obsesiones: la omnipresencia del tiempo, la continuidad ciega de la vida, la similitud de las cosas y el mito de la sequedad de nuestro siglo». «Eliot es todo lo contrario de lo que suele llamarse ‘un poeta nacional’» (10, 11). Para Carrera Andrade el vate estadounidense-inglés representa una combinación espiritual sutil de la poesía: el humanismo con lo histórico-filosófico y lo universal.

En el caso de Rubén Darío y el castellano, Jorge Carrera Andrade compone una bella metáfora: «El mecanismo del lenguaje parecía atacado de herrumbre y los vocablos de repuesto chirriaban como rueda de carreta aldeana. De pronto, se produce un diluvio de música: es Rubén Darío. ¡Triunfo de la exquisitez y de la armonía, de la sutil ciencia del vocablo de ilustre prosapia! La palabra, de goznes suavizados, lleva airoosamente el poema como una carga de flores» (124, 125). El cisne, uno de los símbolos más fuertes del modernismo, se impuso en esa heráldica de belleza, onomatopeya y sinestesia sobre cualquier otra. La prosa abandonó su hábito de ser solo un instrumento narrativo y derrochó belleza por doquier. Se nutrió de neologismos y pagó su deuda de admiración a los parnasianos y simbolistas franceses. Lo que sirvió para dejar enriquecida una narrativa robusta a generaciones venideras. Por ello, «su lenguaje de sensual fastuosidad renacentista, por su expresión sintética y su don musical, por la audacia y novedad de sus temas, en resumen, por la destrucción de los férreos moldes hispánicos, Rubén Darío fue un Libertador de la Poesía Hispanoamericana» (127).

Otro grande de la poesía hispanoamericana analizado por Carrera Andrade es José Asunción Silva, a quien lo llama «El novio de la muerte» por su apego a la fatalidad y a su actitud de desilusión, de pesimismo lacerante y de ironía fina y acicalada. Modernista capaz de disputarse el cetro hispánico con el insigne nicaragüense. Llegó a ser uno de los mejores poetas líricos del momento, amigo de Baudelaire, Mallarmé y Wilde. Recuerda a Poe en la profundidad de lo lóbrego y del misterio. Silva alcanzó la fama con su inmortal «Nocturno III», una elegía a su hermana favorita Elvira, trágicamente fallecida a temprana edad. El poema «es uno de los... inmortales de la lengua española porque en él las palabras son casi llanto... No hay un tono más elegíaco en la prosa hispanoamericana de esos años» (217). Carrera Andrade no puede estar más en lo cierto cuando afirma que «Silva poseía un sentido real de la muerte... Para Silva como para Poe, el segundo capítulo del amor es la muerte». «José Asunción Silva creó en América una ‘poesía confidencial, en voz baja’... Aportó claros de luna misteriosos donde flota más bien una claridad de alma que un fulgor de astro» (218, 219, 217).

Al cernir la esencia de una temática dominante en los ensayos sobre la poesía en Hispanoamérica por Jorge Carrera Andrade y sin analizar en este traba-

jo cada uno de sus estudios por separado, debemos decir que se encuentra el siguiente resultado constante:

1. Una actitud poética del hombre nuevo de América que refleja la realidad nacional desde varios ángulos artísticos, espirituales, humanos, sensoriales, sociales y universales: «El hombre nuevo de América reconoce como su misión primera el descubrimiento espiritual de su continente nativo... [sigue] al mandato telúrico... Su capacidad de comprensión y su experiencia sensorial le llevan... a la síntesis. Su sentimiento de fraternidad humana... a su anhelo de solidaridad universal» (*Rostrros y climas*: 119, 120).
2. En medio siglo de poesía, el poeta se ha movido en un mundo congestionado y materialista, donde el rumbo del género poético y la sociedad en Hispanoamérica están ligados por el aspecto creativo, objetivo y original que ha tenido sus consecuencias para el cambio y la contribución temática: «Nuestra época... ha transformado no sólo la materia sino también el mecanismo psicológico del hombre... La actual visión humana está dirigida hacia el exterior. Es planetaria y, más aún, abarca el cosmos... El hombre moderno está más cerca del mundo material que en la Edad Media o en el Romanticismo. Está más cerca que en la Edad Clásica o en el Renacimiento, épocas en las cuales el arte se consagró a la exaltación de la materia» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 263, 264).

Al enfrentarnos con estas ideas que circundan su visión poética del hispanoamericano y la relacionan en particular con el europeo, la gran diferencia separatista será que el poeta del Nuevo Mundo se enfrenta directamente a su realidad política, social y telúrica. Es el primero, con excepción de Rusia, que siente la necesidad de ser socialmente portador y expositor de las injusticias, de los males y de los temores de su pueblo. En lo segundo, el contacto natural con la tierra lo ata de una manera de *pathos* para evocar a veces piedad y tristeza. Además, el poeta de Hispanoamérica estará más consciente por los factores humanistas, cree que por los avances de la técnica y la cosificación del individuo. Asimismo, el europeo ha tenido ya su trajinar histórico de siglos, el hispanoamericano está fabricando un presente y alzando su vuelo hacia el futuro. «De igual manera, la poesía de Latinoamérica es diferente de la española o europea en general, desde que es el fruto del desarrollo sociológico de América y constituye un escenario en el avance de su pensamiento». (*Reflections on Spanish-American Poetry*: 20). Dentro de su propia poesía, Carrera Andrade es el abanderado indiscutible en la defensa a favor de la naturaleza y, sobre todo, un caballero del universo, «un hombre planetario», juzgador de profundidades, un trovador de lo humano, un visionario entre la vida y la muerte. «Escuchaba yo la música del mundo, el cántico de la familia universal

en la unidad planetaria. La angustia de la muerte se había esfumado ante la certeza de que la vida era una continuidad esencial que no desaparecía por sus cambios de forma. Comprendí que la muerte no era sino ‘una diferente manera de vivir’» (*Interpretaciones hispanoamericanas*: 57). Sus experiencias en el Ecuador, los viajes por el mundo tan «ancho y ajeno», sus lecturas de profundidades insólitas, las personas que admira sin límites, sus meditaciones, sus reflexiones sobre la complejidad del ser humano le conducen a la conclusión de que «[el] hombre lleva consigo una reunión de seres humanos. Un hombre es siempre plural. Es él y además los otros. Pero, asimismo es un conjunto de experiencias de otros seres y cosas. Este descubrimiento lo hice en el transcurso de una tentativa de un viaje al fondo de la tierra» y «un viaje al fondo del hombre» (56). Carrera Andrade en su poesía desarrollará estos mismos temas, lo que será una constante dominante en su producción literaria. Vale la pena recalcar que, si bien su trabajo literario y diplomático lo guía a exponer las necesidades inminentes del país, él se considera muy latinoamericano, por ende, cualquier país de este continente es su preocupación y su constante vigilia. A través de la unión de las naciones hermanas, ve reflejarse la luz de la esperanza y la consumación de sus ideales más nobles. En su poema «Las armas de la luz» la considera como el supremo bien:

Amistad de las cosas y de los seres
 en apariencia solos y distintos,
 pero en su voz cósmica enlazados
 en oscura, esencial correspondencia
 más allá de sus muertes, otras formas
 del existir terrestre...

Todos los seres de agua, tierra y aire
 especies interinas, vestiduras
 mortales, sucesivas, de lo eterno.
 En la escala que sube del guijarro
 a la escama, a la hoja y a la pluma,
 una armonía pávida interroga... (57)

Otro aspecto que se debe tomar en cuenta es que, en la temática de sus ensayos, no se ciñe a un plan estructural, sino que escribe lo que se le antoja, lo que le impresiona o lo que piensa debe exponerse bajo un criterio que juzga lo pertinente del momento y que va a ser relevante en el futuro. Su visión es cosmopolita en un mundo que se debate entre la soledad y la angustia, entre la desilusión y la amargura. *Latitudes* de 1934 describe la esencia de una Europa trizada por la Primera Guerra Mundial y la catástrofe económica de la Gran Depresión. En los años veinte, la nueva riqueza estadounidense rebosa

los límites del despilfarro en una economía adolescente y mal llevada. *The Great Gatsby* de Scott Fitzgerald refleja este síndrome. En los años treinta, un reparto ideológico tripartito cubre la escena mundial con ideologías variadas y contradictorias: comunismo, *hitlerianismo* y «el Nuevo Tratado» de Franklin D. Roosevelt. Europa se aproxima a un holocausto jamás experimentado antes. Hispanoamérica medita con zozobra el nuevo papel que le toca vivir. Estos acontecimientos cambian su percepción y destruyen la ilusión de que Europa patentiza la cultura y América la barbarie. Carrera Andrade está consciente, palpa esta decadencia y desasosiego económico, político y social de Occidente. Reacciona furibundo en contra de una tecnología mal dirigida. Se da cuenta de que la desocupación «crece arrolladora y millones de voces se alzan reclamando su derecho a la vida en el seno de las grandes capitales... El motor ha ahuyentado a la poesía y a la gracia y ha creado una belleza nueva: la belleza de lo monstruoso, de lo desmedido, de lo brutal, del dolor humano... La máquina ha engendrado también la nueva política. Ha echado a la calle masas sedientas de justicia. La máquina ha creado la masa. Donde no hay máquina no hay masa, sino pueblo» (*Latitudes*: 95, 94, 96). La base para este execrable caos europeo se halla particularmente en sus ensayos sobre Alemania, España, Francia, Italia y Rusia. Estados Unidos por fuerza entra en el escenario mundial por su ubicación hegemónica, secuela de Bretton Woods y, después, del Plan Marshall. Carrera Andrade, al respecto, ve a la ex Unión Soviética como el desafiante más idóneo del nuevo líder. En el campo económico no está de acuerdo con ninguna de las dos posiciones, pero a pesar de sus imperfecciones y en particular al comprobar que el pueblo ruso vive pobre y el Estado cada vez más poderoso, el comunismo será mejor en el futuro porque es un buen ejemplo de una doctrina económica aplicable. La estadounidense, sociedad consumista y pragmática, dista mucho de ser aceptada por el mundo. El maltrato al afroamericano es deleznable frente a un país que se precia de humanitario y demócrata. La actitud del intelectual latinoamericano ha sido recia en contra de la política exterior estadounidense. Carrera Andrade, con el correr de los años, modificó su postura como otros intelectuales, pero la mayoría es contraria y beligerante.

Esta temática se encontrará repetida en su poesía y su realidad hará asequible su melancolía, su limitación ante lo inevitable. Pero a pesar de todo, ganará su sentido de esperanza y volverá a ver en Europa el continente de la grandeza, del esfuerzo y el lugar irrefragable de la cultura. El mejor tributo de este optimismo dio fruto en su antología *Poesía francesa contemporánea* de 1951, pero habrá de ser el Japón el responsable del rehacer temático, aunque no hay una producción generosa que defina con certeza esta influencia. En su libro *Reflections on Spanish-American Poetry* indica que los poemas de su *País secreto* son el resultado de su estadía en la tierra del nipón.

Jorge Carrera Andrade, en su caminar literario nos ha legado una temática que resume el meollo de su obra: 1. Su gran amor por Ecuador y su posición frente al mundo. 2. Su ubicación como escritor, diplomático, propagador de la cultura e investigador ecuatoriano frente a otras naciones. 3. Su deseo de recolectar la esencia de las cosas simples y bellas que tonifican la vida y nutren el espíritu. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Beardsell, Peter R. *Winds of Exile*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1977.
- Carrera Andrade, Jorge. *Cartas de un emigrado*, Quito, Editorial Elan, 1933.
- *Latitudes*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1934.
- *Mirador terrestre*, New York, Las Americas Publishing Company, Cocce Press, 1943.
- *Rostros y climas*, París, Ediciones de la Maison de L'Amérique Latine, 1948.
- *El camino del sol*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- *Galería de místicos e insurgentes*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- *Presencia del Ecuador en Venezuela*, Editorial Colón, 1963.
- *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- *Reflections on Spanish-American poetry*, Albany, State University of New York Press, 1973.
- *El volcán y el colibrí*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989.
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, cuarta edición, segunda reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador 400 años. Crítica y selecciones*, segunda edición, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2001.
- Valdano, Juan. *Prole del vendaval: sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1999.

BÚSQUEDA DE MEMORIA: EL POETA SIN CIELO, JORGE CARRERA ANDRADE¹

Ivonne Gordon Vailakis

Es que hacemos las cosas solo para recordarlas? Es que vivimos solo para tener memoria de nuestra vida? Porque sucede que hasta la esperanza es memoria y que el deseo es el recuerdo de lo que ha de venir.

Jaime Sabines,
Recuento de poemas

Jorge Carrera Andrade es considerado como uno de los poetas más destacados de la poesía ecuatoriana y latinoamericana del siglo veinte. Su afán por la renovación de la lírica de los años treinta, su participación en la vanguardia, su rica y extensa obra literaria hace de este poeta una marca importante en la poesía latinoamericana. Fue testigo del nuevo siglo tanto en su patria como en el resto del mundo. Presenció apasionadamente los eventos que vivió su patria, desde la inmolación de Alfaro, la masacre de junio en Guayaquil, el velasquismo, hasta los últimos eventos que los contempló desde su vejez. Vivió los eventos que transformaron el siglo XX en lugares clave como Francia, Alemania, España, China, Japón y los Estados Unidos. Su poesía refleja este testimonio de nuevo siglo, tanto en su patria como en los otros países del mundo. Testimonio cotidiano que se bate entre el devenir histórico de este nuevo siglo y la esencialidad del ser humano. Vivió, y viajó fuera de su país natal por muchos años lo que le proporcionó otra visión de su propio país y del mundo. Es quizás uno de los escritores ecuatorianos más conocidos en el extranjero. El poeta español, Pedro Salinas con quien estableció una larga amistad,

1. Versión corregida de una ponencia presentada en el Encuentro de Ecuatorianistas / LASA en la FLACSO, sede Quito, en una mesa redonda en homenaje a Jorge Carrera Andrade.

considera a Carrera Andrade como uno de los más grandes poetas ecuatorianos del presente siglo.

La poesía de Carrera Andrade refleja una oscilación entre lo cotidiano y lo histórico. De esta manera, se integra como una faceta más a la multiplicidad de la vanguardia, rompiendo con el aislamiento. Me interesa a través de este ensayo demostrar cómo el sujeto lírico de la poesía de Carrera Andrade va reconstruyendo una identidad a través de la memoria. Esta identidad propia particular ocurre tanto en lo textual como en lo cultural. La poesía carreriana no surge de la espontaneidad, sino de un profundo conocimiento de la memoria que reconstruye la identidad. La memoria no permite la distinción entre lo privado y lo público, se presenta como una experiencia colectiva a través del otro. El sujeto lírico que predomina en sus textos es un hombre común, solitario, moderno, urbano, desesperado por encontrar una identidad dentro del mundo que se desintegra. Para entender la poesía de Carrera Andrade desde esta perspectiva, necesito identificar dos aspectos esenciales y configurativos que reinciden en toda su obra poética: 1. la búsqueda de la identidad a través de la memoria; 2. la función de la metáfora como mecanismo de enlace entre el tiempo presente, y ésta a su vez como nexo entre el mundo «privado» y «público».

La memoria funciona como un elemento de la subjetividad. La obra poética de Carrera Andrade no es la apoteosis de la subjetividad, todo lo contrario, es la relación entre el individuo y la memoria colectiva. Como señala el crítico Iván Carvajal, «La experiencia de la soledad, de la incertidumbre, el rápido desvanecimiento de la identidad, se presenta como una experiencia colectiva, universal».² El texto poético vuelve una y otra vez a la pregunta básica de quién soy: Mis venas son cuerdas / de un arpa cósmica / y mi ser está lleno de conciencia. (Quipos, XXV).³ El sujeto lírico es aquel que tiene conciencia de sí mismo y de su contorno. Ha resuelto que el momento histórico está en el presente, y que debe recobrar la identidad a través de la memoria en el presente. Andreas Huyssen, un gran estudioso sobre este tema señala que:

La modalidad de la memoria es búsqueda (recherché) en vez de recuperación. El acto temporal de cualquier memoria es siempre presente y no, como alguna ingenua epistemología lo define como pasado, a pesar que toda memoria de una forma inextrañable depende de un evento o experiencia pasada.⁴

2. Iván Carvajal, «Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana», Gabriela Pólit Dueñas, ed., *Crítica literaria ecuatoriana*, Quito, FLACSO, 2001, pp. 307-28.
3. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa: 1903-1978*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatorinana, 1976.
4. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.

Carrera Andrade poeta lúcido, capta en su poesía la relación análoga entre memoria y poesía como presente. Mirar la complejidad y ambigüedad de la poesía a través de la memoria, nos provee una forma de poder llegar al texto mismo. La memoria es como una mirada al pasado en el presente, una mirada al interior, y al exterior, una mirada a todo lo que fue y sigue siendo. Veamos en los poemas titulados «Quipos» esta alusión a la memoria:

Intenté adueñarme del mundo
con escuadrones de palabras.
Sólo me queda
la memoria
de las tropas
aniquiladas

(«Quipos VIII»)

Qué tarde
comenzamos a vivir
qué tarde
empezamos a aprender
y cuando
principiamos a saber
ya nos llega
el momento de morir.

(«Quipos XXII»)

Los poemas pertenecientes a «Quipos» ahondan en este entender de la memoria. Es por eso que el sujeto lírico comienza a aprender cuando ya llega «el momento de morir». La memoria tiene una doble función: primero trata de recuperar las sensaciones, hacer que los cinco sentidos vuelvan a recordar, pero más tarde sirve de velo, y ese velo nos separa de lo que en realidad somos. Ese velo es lo que crea la incertidumbre, el aislamiento, y por ende la soledad:

La soledad y el silencio
llegan a entenderse un día.
Encarcelan al lenguaje
en la más oscura cripta.
De pronto nos encontramos
en una extensión vacía
sin poder nombrar las cosas
solos, sin sombras amigas.

(«Nadie», vv. 1-8)

La soledad y la falta de lenguaje son lo que revela el ensimismamiento del ser humano moderno. El silencio de este poema no es el que lleva al ser hu-

mano a un plano espiritual de autoconocimiento, este silencio es el que se crea alrededor del hombre moderno enajenado de su contorno. La falta de lenguaje funciona como la memoria, en las palabras de Julia Kristeva, «la memoria le da al lenguaje la función de filtro que se siente (in absentia) mientras que al mismo tiempo se lo marca en ‘presencia’». ⁵ Esa presencia marca los sentidos y crea sensaciones en el recuerdo como los versos pertenecientes al poema «Vocación del espejo»

Cada silla se alarga en la noche y espera
un invitado irreal ante un plato de sombra
y solo tú, testigo transparente,
una lección de luz repites de memoria.

(«Vocación del espejo», vv. 9-12)

El espejo en este poema tiene la funcionalidad de revelar al «otro», aquel que es testigo en el momento mismo del reflejo del espejo, aquel que es el testigo presente de la memoria. En toda la producción lírica de Carrera Andrade abunda la autorreflexión. Esta aumenta mediante dos elementos. Primero, la relación entre presente, entre ser testigo de aquello que está y que no puede ser visto. Segundo, esa ausencia crea sensaciones en el lector, y estas sensaciones de luz, de ser testigos, de ser invitados irreales se convierte en pensamiento. La relación entre cuerpo y mente, naturaleza y pensamiento, está presente en el poema que aludimos y en todos de la colección de poemas de «Quipos». El mundo privado del hablante, ese mundo interior solo accesible a él, al testigo «transparente» está exteriorizado en el pensamiento. El mundo interior se repite en memoria, aquella es la única que puede reconstruirse. La página en blanco es una forma de ir recuperando la identidad. Veamos un ejemplo de la relación cuerpo / mente y naturaleza / pensamiento:

Afuera las preocupaciones
Dejemos la cama tibia,
Esta lluvia le ha lavado
como una col a la vida.

(«Noticias de la noche», vv. 9-12)

Estos versos nos revelan que el conocimiento del mundo exterior, de lo cotidiano, de la tierra, de la lluvia, es lo que lleva al ser humano a entender la esencia del ser. El acto del lenguaje que genera el poema es una relación cuerpo / mente y naturaleza / pensamiento. De manera coherente ésta se mani-

5. Julia Kristeva, *Time and Sense*, trans. by Ross Guberman, New York, Columbia U. Press, 1996, p. 208.

fiesta en la página en blanco. El poema se desarrolla con una proposición de carácter sintético y llega a un espacio más global. Cambiando de esta manera la focalización del texto, la página en blanco contiene la imaginación, y el pensamiento interior del sujeto lírico. De esta manera nace el poema en la página en blanco al relacionarse la imaginación con el mundo cotidiano. La oscilación entre ese «yo» privado y ese «yo» público es la creación de un lenguaje poético cargado de significados. Ese «yo» cargado de vida, optimista, desolado, solitario, lleno de soledad, desterrado, encantado, mágico, se encuentra en la perpetua espera del otro. Ese yo se convierte en el transmisor de las sensaciones, de las emociones, del mensaje oculto, de ese universo lleno de secretos. Toda comunicación con el mundo de las sensaciones es un intento de recobrar ese «yo interior». Ese yo que se ahoga, que no puede respirar porque está lleno de memorias que lo privan estar en el presente. Veamos el siguiente poema:

Extraviamos la llave del tesoro,
La consigna de amor convertida en anillo,
batallamos con cartas y memorias,
confundimos la sombra y un vestido.

Días de arena que hacen sucumbir los relojes,
días en que bajamos peldaños de ceniza,
en que todos los muros de la casa nos niegan
y buscamos en vano la puerta de salida.
(«Días impares», vv. 9-16)

Vemos, a través de estos versos, ese espacio poético que es un espacio / no espacio donde el hablante siente esa dualidad entre ser y querer ser. Esa persona que ha perdido la «llave del tesoro» y sucumbe porque no puede «encontrar la puerta de salida». Existe un constante dilema entre el nacimiento y la forja del mundo metafórico. El poeta puede crear su propia realidad a través del lenguaje. Pero la misma capacidad de crear entra en una lucha constante con el mundo exterior, y éste a veces logra vencer al hablante. Tanto el poeta como el hablante está atrapado y no puede encontrar la salida de ese mundo metafórico. El «yo» privado y el «yo» público están en una constante lucha. Una lucha de sobrevivencia, ya sea en el espacio lírico, o en el espacio exterior, donde las puertas y las ventanas pueden impedir la salida. El poeta al igual que el sujeto lírico se encuentra atrapado en el mundo del lenguaje y en el mundo moderno del cual es testigo.

Carrera Andrade en el espacio poético, crea un discurso lírico que es contestatario, un discurso de resistencia al orden, a la modernidad, a la industrialización, al aniquilamiento del individuo, a la destrucción de la humanidad. El discurso lírico es una de las armas contra el avasallador mundo moderno. El ha-

blante a través de ese espacio de resistencia. A partir de *Tiempo manual* (1935) la poética de Carrera Andrade se convierte en un texto vanguardista que engaña al pasado, lo desviste, le quita todo tipo de decoro y lo asimila al siglo veinte. La época del hierro, de la modernidad anuncia una nueva etapa para la poesía. La voz del hablante es un testimonio experiencial de los cambios presentes:

Todo es apariencia, signo, tránsito.
 El mundo es uno mismo, a pesar de sus formas.
 La misma soledad hospedada en los huesos
 y la misma afirmación proletaria
 de los hornillos callejeros para calentar castañas.
 («Tercera clase», vv. 42-46)

Tú, nutrido de espacio y de suspiros,
 dios de plumas azules,
 morador solitario de la altura,
 cédeme una parcela de tu reino.
 Dentro de mí la multitud habita
 y ya no tengo sitio para vivir conmigo.
 («Invocación al aire», vv. 15-20)

Hierro para marcar el rebaño de nubes
 O mundo centinela de la edad industrial.
 La marea del cielo
 Mina en silencio tu pilar.
 («El hombre del Ecuador bajo la Torre Eiffel», vv. 21-24)

Esta voz que surge a partir de *Hombre planetario* (1959) habla de la modernidad, de la mecanización del hombre, de lo actual. El poeta otra vez se convierte en el testigo de su época. Solo a través de la memoria puede plasmar esta vivencia testimonial. Vive en París, en Moscú, en Nueva York, en Tokio, lugares clave en los cambios históricos y de la modernidad. Su contacto con el extranjero hace que su raíz ecuatorial siga ahí como una brújula que apunta a sus orígenes. Como señala Carvajal, «No se puede ser hombre universal, planetario, sin una raíz, sin una particularidad cultural, social, histórica. Sin un pueblo, sin una lengua».⁶

El poeta por medio del lenguaje, de la memoria, del testimonio nos lleva al mundo maravilloso de la metáfora. Con la metáfora nace toda una serie de posibilidades que se enlazan, crecen y se multiplican. La metáfora encierra en sí la relación entre la realidad y la representación de la misma. La poesía de este poeta ecuatoriano recupera la posibilidad de integrar el espacio poético con

6. Carvajal, p. 327.

el espacio de la tierra ecuatorial, a través de las cosas esenciales de la tierra como el colibrí, el volcán, el maíz, y el barro. En este mundo mágico, el lector se da cuenta de sus propias limitaciones. La única forma de traspasar ese límite, esa barrera, es a través de la metáfora. La metáfora es una manifestación de la novedad, ya sea novedad del lenguaje, o la novedad de un nuevo siglo. El nacimiento de un nuevo siglo está inscrito en el espacio del siglo anterior.

El tiempo y la metáfora marcan la vivencia del ser humano, marcan la historicidad del momento. El tiempo marca el momento, pero a la misma vez nos hace ver la intemporalidad del mismo:

Reloj:
 Picapedrero del tiempo.
 Golpea en la muralla más dura de la noche,
 Pica tenaz, el péndulo.
 («Reloj», vv. 1-4)

La tortuga en su estuche amarillo
 es el reloj de la tierra
 parado desde hace siglos.
 («Tortuga», vv. 1-3)

El tiempo pasa a través del reflejo, y ese reflejo se ve en la ventana. Es interesante notar la insistencia por el tropo de la ventana en la poesía carreriana. La preocupación del poeta por manifestar esa interioridad a través de un reflejo se manifiesta en esa continua repetición del tropo ventanal. La ventana es el nexo entre el «yo» y el «otro». El hablante mira al mundo desde un lado de la ventana. Ésta, a su vez, es reflejo, auto-reflejo, ilusión, y auto-ilusión. A través de la ventana, el sujeto puede mirar hacia adentro y hacia afuera simultáneamente. Por la ventana se puede ver la imagen y la realidad al mismo tiempo. La ventana es el puente entre el «yo» y el «mundo». Esta crea un espacio que aminora el vacío, la soledad y el desaliento. La ventana es la metáfora, o la metáfora es la ventana —donde la una es el reflejo de la otra. Donde la realidad es una apariencia, un reflejo de adentro para afuera, o de afuera para adentro. La ventana como la misión del poeta trasciende la dimensión del texto, pues su quehacer poético se sitúa en la dimensión de la autorreflexión y por ende en el reflejo de la humanidad. Aludamos a los poemas ventanales:

No poseo otro bien que la ventana
 que quiere ser a medias campo y cielo
 y en su frágil frontera con el mundo
 la presencia registra de las cosas.
 («Propiedad», vv. 1-4)

La ventana es continua invitación al viaje:
 su río de aire y luz desemboca en el cielo.
 («Las amistades cotidianas», vv. 5-6)

El tropo de la ventana tiene un doble significado —ver la realidad a través del reflejo— o ver el reflejo a través de ese «yo interior». No es coincidencia que en poemas posteriores, la ventana vuelve aparecer. En el «Viaje de regreso» la ventana se convierte en el cielo. La ventana ya no es solo un espacio entre el «yo privado» sino más bien es un nexo que une a ese yo con el otro. El yo «privado» y el «yo» público están vinculados a través de mirar hacia afuera y hacia adentro.

La funcionalidad de la ventana en la poética de Carrera Andrade tiene diferentes modalidades. En los primeros textos líricos el tropo de la ventana es reflejo / autorreflejo, en la poética que se desarrolla más tarde viene a representar el viaje, «La ventana es continua invitación al viaje». Su poesía es un intento de explicarse, de explicarnos, de encontrarse, de encontrarnos, de una reunión de todas las partes fragmentadas del ser, del pasado en un presente. Es un viaje a través de la memoria, es un viaje al interior para llegar al exterior y luego volver al interior. En las palabras de Susanne Vrommen: «al relacionar un yo en el pasado y un yo en el presente, la memoria nostálgica juega un papel importante en la reconstrucción de una identidad individual y una identidad colectiva.⁷ Esa búsqueda del ser, de la identidad, representa la forma de recuperar el tiempo, de inscribir el tiempo en el lenguaje». Veamos el poema, «Desierto interior»:

La acacia ensimismada
 se escucha respirar, sueña que vive.
 Tantea bajo tierra
 su corazón de musgo y caracoles.
 (vv. 7-10)

El viento gira:
 errante dios de polvo
 se endurece en el cacto
 o en la rosa de arena.

El pájaro insiste
 en modular la misma pregunta
 que nadie responde.
 (vv. 30-36)

7. Susanne Vrommen, «The Ambiguity of Nostalgia» in *YIVO Annual 21, Going Home*, Ed. by Jack Kugelmass, Evanston, Northwestern U. Press, 1993, p. 77.

Esa pregunta que nadie responde son los secretos privados que interrumpen el orden genealógico. Las preguntas son el continuo cuestionamiento de la identidad, el incesante deseo de ir más allá. La poesía de Carrera Andrade está impregnada por la necesidad de cuestionar el origen y el destino del ser humano planetario. El inicio del viaje de Ulises es tan importante como su regreso. El retorno marca un gran cambio en la poética de Carrera Andrade. Toda esa pompa en París, en Nueva York, en Tokio, que fue tan importante para la vida del poeta, ya no tiene importancia en su regreso. Vuelve cansado y agobiado a su país de origen, el Ecuador; pero también regresa en su poética a un lenguaje más sencillo, a un lenguaje más cercano a la raíz. Cada efecto de la escritura es persistir en el descubrimiento de la pérdida, del deseo, de la magia, del nacimiento, de la renovación, de la recreación, y del regreso. Retornar es retomar un aspecto de la identidad que se fue a través de la memoria. Al igual que Ulises regresa para recuperar, se encuentra que todo ha cambiado y ese pasado ya no existe. El retorno es una forma de demostrar la identidad del sujeto. Y esta identidad siempre está en los umbrales de la desaparición.

Otra vez observamos un cambio en el tropo de la ventana. El enlace entre la memoria y el regreso está en la ventana. El regreso a su lugar de origen, a su tierra natal, el regreso a la recuperación de la memoria:

Mundo, vuelvo a contar tus pájaros veloces
 desde la tumba azul de mi ventana.
 Acaso estuve muerto y hoy revivo
 para ver los misterios naturales.
 Fuga el tiempo en las alas y las hojas.
 Solo la nube intenta convencerme
 de que nada ha cambiado.
 Pero el mundo envejece.

(«Libro del destierro I», vv. 1-9)

El hablante sufrió el destierro, aprendió a vivir sin su propia tierra bajo las suelas de sus zapatos:

El país del exilio no tiene árboles.
 Es una inmensa soledad de arena.
 Solo extensión vacía donde crece
 la zarza ardiente de los sacrificios.

(«Libro del destierro VII», vv. 1-5)

Te reconozco viento del exilio
 saqueador de jardines
 errante con tus látigos de polvo.
 Me persiguen sin tregua tus silbidos
 y borras mis pisadas de extranjero.

(«Libro del destierro V», vv. 1-5)

Estos versos revelan el dolor del sujeto lírico al vivir lejos de su tierra, donde muchas veces no fue bien acogido por razones políticas. Vuelve del exilio con la memoria de tal vivencia:

Mi vida fue una geografía
 Que repasé una y otra vez,
 libro de mapas o de sueños.
 En América desperté.

(«Viaje de regreso», vv. 1-4)

La poesía de Carrera Andrade es la creación de un espacio donde la memoria recupera el presente. El discurso lírico se convierte en un acto de recuperación. Su poesía es una confrontación entre los diferentes elementos de la cotidianidad y la conciencia de un hombre frente a los cambios de una época industrializada y deshumanizadora. Como el poeta mismo afirma que toda su poesía es un enorme símbolo de su propio ser. El hablante lírico en la poesía de Carrera Andrade se enfrenta al paisaje, al mundo, a su país de forma objetiva, de forma exteriorista para contrastar la riqueza y potencialidad de ese yo interior, de ese «yo» que cada día se fragmenta más y siente más el aislamiento y soledad. Ese mundo exterior parece ser el mismo, pero el hablante está consciente que nada es lo mismo, que ese mundo interior / exterior ha cambiado, porque todo cambia, nada permanece como nosotros lo recordamos. El recuerdo es nostalgia de lo que está por venir. La poesía es una invención para poder tener memoria de una vida. Jorge Carrera Andrade poeta de gran calidad artística y humana reconoce la fragilidad de la identidad, y recrea la memoria para poder recuperar el tiempo. Este poeta traspasa la ventana, rompe con la metáfora, y nos devuelve una memoria que nos hace vernos a nosotros mismos a través del reflejo. Su visión de mundo anuncia ese yo colectivo en el desorden del diario vivir. Su voz viaja a través de la memoria, y hace memoria de la voz, del viento, de la risa, de la soledad, del desamparo, y del silencio. La fuerza de la voz poética de Carrera Andrade despierta en nosotros memorias presentes, y nos entrega la potencialidad de la imaginación y la intemporalidad del sueño a través de la ventana de su poesía. ■

ENTRE LO PLANETARIO, TRES PARÉNTESIS VERDES Y UN FINAL INARRATIVO

Miguel Donoso Pareja

Durante el recital de clausura del IX Festival Internacional de Poesía de Medellín, con la presencia de alrededor de cinco o seis mil personas (hubo quienes calcularon que eran siete mil), se repartió entre los poetas participantes en el encuentro (unos sesenta, de diferentes partes del mundo) y los asistentes, una hoja impresa con la indicación de que la leyéramos en coro. La volante tenía (tiene, la conservo entre las páginas de la *Memoria del Festival*) un encabezado que rezaba: *Poema para ser leído por todo el público, de pie.*

De pronto (yo estaba ahí), a partir de una señal de los organizadores, comenzó a oírse una especie de oración, una suerte de coro gregoriano cargado de sentidos para todos, vigente para todos, y esa gran voz hablaba de una contienda, de la derrota del mal, de «extirpar las serpientes del planeta». Hablaba de «El combate poético».

Todavía oigo esa gran voz diciendo:

Oh poesía armada
clava tu alfanje de cristal y música
en el cuerpo del pulpo de la sombra,
da muerte al escorpión de la injusticia,
corta el pan de la luna para todos,
protege el nido, corazón el árbol,
a los seres vestidos de inocencia,
a las albas del mundo
y ciñe tu armadura transparente
para el combate diario con la noche.
No permitas que rueden las palabras
de peldaño en peldaño hasta el estiércol.
Haz huir a los cuervos emisarios
de fealdad, que mienten en tu nombre.

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.

Esta lucha del bien contra el mal, esta posibilidad que se invoca en «El combate poético» como un arma para «abolir el reino del Oscuro» enfrentándolo con el «alfanje de cristal y música» de la poesía y una «armadura transparente», nos identificó en el poema, en la seducción de ese deseo, de ese bien apetecido como hombres de acá o de allá —senegaleses, palestinos, británicos, coreanos, alemanes, argentinos, japoneses, hondureños, ecuatorianos, de cualquier parte del mundo—, es decir, como hombres planetarios, pero también como hombres de cada raíz, de cada diferencia, aun sabiendo que «ya no existe una estrategia del Bien contra el Mal», que «solo queda la del Mal contra el Mal, la estrategia de lo peor», que la transparencia pertenece, en los días actuales, al «reino del Oscuro»,¹ y que «el principio del Mal no es moral» sino «un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad».²

«Dura como la vida la tarea poética», pensé, incorporando a César Dávila Andrade a esa voz múltiple, planetaria, en la que también oraban el alemán Hans Magnus Enzensberger, el uruguayo Washington Benavides, el sueco Lasse Söderberg, la japonesa Kasuko Sihiraishi, el venezolano Juan Calzadilla, el nigeriano Niyi Osundare, el sudcoreano Lee Kan-Won, el suizo Jacques Roman, el palestino Zakaria Mohammed, el vasco Andolin Eguzkitza, el senegalés Amadou Lamine Sall, el colombiano William Ospina, la australiana Judith Beveridge, el sudafricano Lesego Rampolokeng, el guatemalteco Francisco Morales Santos, el sahareño central Mahmoudan Hawad, la italiana Alba Donati, el británico Ken Smith, el rumano Peter Sragher, el haitiano Frank Etienne, el hondureño Oscar Acosta, el holandés Remco Campert y unas cuantas decenas más de poetas, unidos en una identificación planetaria que rebasaba fronteras, cuya única frontera era lo humano.

Entonces leí la última línea de la hoja que contenía la oración. Escuetamente decía: Jorge Carrera Andrade 1903-1978. En ese momento sentí una identificación distinta, que no anulaba a la otra; un orgullo que, antes que separarme de esa comunión planetaria, me daba la calidad de ser yo mismo den-

1. Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.

2. *Ibid.*

tro de esa diversidad, de ser ese otro que es reconocido por el otro que, a su vez, es reconocido por los otros.

En el prólogo de *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*,³ de Jorge Carrera Andrade, Enrique Ojeda señala que este, «como Juan Montalvo, gustaba de considerarse a sí mismo ciudadano del universo», que «en efecto, debido a su prolongado servicio diplomático (...) casi la totalidad de su vida transcurrió lejos del país natal al que volvió solo de tarde en tarde y por breve tiempo» y que «su poema —o ciclo de poemas— *Hombre planetario* que, por su hondura, complejidad y logro poético, tal vez deba ser considerado el momento cenital de su creación lírica, manifiesta esa aspiración connatural en el autor de rebasar las fronteras patrias e identificarse con la humanidad entera».

En verdad, de los setenta y cinco años de su vida (1903-1978), Jorge Carrera Andrade pasó treinta y siete fuera del país y veintiocho —los primeros veinticinco y los tres últimos— entre nosotros. En relación a esto, el propio poeta dice, agregándole hondura e intencionalidad:

He recorrido nuevos países de diferentes latitudes y he vuelto a otros ya conocidos en un peregrinaje de contemplador apasionado antes que de viajero curioso. Han seguido deslumbrándome el insecto y el astro, o sea el mundo de lo pequeño y el mundo de la grandiosidad celeste. He encontrado en el fondo de mí mismo al hombre del trópico americano y al hombre geográfico acostumbrado a la intimidad con la naturaleza (...). He retornado tres veces al Ecuador, mi país natal, es decir que se han abierto en mi vida tres paréntesis verdes en los cuales he vuelto a sentir el gran abrazo de la tierra materna.⁴

A pesar de este exilio, que lo hizo escribir el *Libro del destierro* —Dakar, Senegal, 1970— («El país del exilio no tiene agua / Es una sed sin límites»), el gran poeta quiteño parte de lo local, de lo propio, para proyectarse a lo universal. O, mejor, para ser «universal», «planetario» si se prefiere, opta por su reconocimiento raigal, por su condición de hombre de un espacio y de un tiempo, de su identificación con un lugar y un transcurrir, con cronotopos específicos y propios, como Rulfo o Joyce, Cervantes, Faulkner o el Dante, Dostoyevski, Pablo Palacio, Mijail Bulgakov o Jorge Amado, Proust o Halldor Laxness, Borges, García Márquez, Onetti, Alfredo Gangotena o Lu Shin, y una lista interminable. Es que la raíz permanece porque —como subraya Adolfo Sánchez Vázquez en *Cuando el exilio permanece y dura / A manera de*

3. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.

4. *Ibid.*

epílogo—:5 «lo decisivo es ser fiel —aquí o allá— (...). Lo decisivo no es estar —acá o allá— sino *cómo se está*».

Carrera Andrade supo esto siempre: por eso pudo armonizar, en su búsqueda, lo mínimo con lo grandioso, que es la esencia deslumbrante de su poesía.

En *Cinco momentos de la lírica hispanoamericana*⁶ Óscar Rivera Rodas enfatiza lo siguiente: «El ecuatoriano Jorge Carrera Andrade es uno de los primeros poetas que hace conciencia de su identidad regional (...) En *Boletines de mar y tierra* (1930), por ejemplo, cuyos motivos podrían dar lugar a un asentamiento de regiones y geografías ajenas a las del poeta, se observa que la elaboración metafórica está realizada en base a las imágenes propias del suelo ecuatoriano y regional. 'El hombre del Ecuador bajo la Torre Eiffel' revela claramente ese sentido. La gigantesca construcción mecánica se convierte en vegetal familiar a la tierra de aquella zona. La estructura mecánica contemplada también se convierte en la llama, ese animal erguido en su apariencia soberbia, morador de los Andes: *Alargas sobre una tropa de tejados / tu cuello de llama*».

«Carrera Andrade», prosigue Rivera Rodas, «empieza así su tarea de dar su propia versión de la tierra. Pero esa labor, no solo ha de referirse estrictamente a su suelo, sino que ha de abarcar también la categoría social del mismo. De ahí que incorpora a su 'Historia contemporánea' (*El tiempo manual*, 1935), todavía no despojada de la imaginación vanguardista, a los *chicos*, los obreros desocupados, los vagabundos y mendigos, al vendedor de la pesca, los voceadores de periódicos, al hombre del organillo... de su ciudad». Y concluye: «Ecuador está en la raíz de este hombre cósmico y americano al mismo tiempo» (Carrera Andrade). «Su raíz conserva íntimas alianzas naturales con el agua de los ríos, con la *sangre verde* que circula en el *alado cuerpecillo del loro, del saltamontes y del colibrí*. La poesía de este continente empieza a mostrar así al hombre universal y regional del suelo, del cual también ella germina (...) El ser cósmico va configurándose en la universalidad del planeta, busca la unidad en la variedad, sintetiza a la tierra»; pero también advierte:

(...) fija, invisible,
mi raíz en el suelo equinoccial.

La postura de Carrera Andrade frente a lo universal y lo local de su poesía nos sitúa en la viejísima polémica acerca de si debemos partir de lo local para llegar a lo universal o si debemos dejar de ser «provincianos» y deslocalizar nuestro trabajo literario, según está planteando ahora como novedad un gru-

5. En varios autores, *¡Exilio!*, México D.F., 1977.

6. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1978.

po de ingenuos (y provincianos) —poetas, narradores y críticos— para que lo que se escribe en el país trascienda sus fronteras, «triunfe internacionalmente».

De cualquier manera, nuestro gran poeta «planetario» —término que usaba Edgar Morín desde la década de los 60,⁷ para referirse a una globalización que se daba ya en esos días, aunque sin la velocidad de la informática— nos propone un problema identitario interesante y polémico.

En su libro *Identidades asesinas*,⁸ Amin Maalouf, novelista libanés residente en Francia desde 1976 (cuando llegó tenía 27 años), escribe:

(...) cuántas veces me habrán preguntado, con la mejor intención del mundo si me siento *más francés* o *más libanés*. Y mi respuesta siempre es la misma: ¡*Las dos cosas!* Y no porque quiera ser equilibrado o equitativo, sino porque mentiría si dijera otra cosa. Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad. ¿Sería acaso más sincero si amputara de mi una parte de lo que soy? (...) Y no es que tenga varias identidades: tengo solamente una, producto de todos los elementos que la han configurado mediante una dosificación singular que nunca es la misma en dos personas.

Esta reflexión de Maalouf nos remite a casos ecuatorianos como los de Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, sobre todo, y nos hace pensar en muchísimos más en todo el mundo: Conrad, Nabokov, Tabucchi, Saramago, etcétera.

En síntesis, para Maalouf hay «identidades asesinas», que son las que no aceptan al otro, las que rechazan la condición dialógica y en proceso de toda identidad y son capaces de matar a ese otro por cuestiones raciales, religiosas, modelización del mundo, costumbres, el fútbol o lo que sea.

Dice Maalouf que su vida de escritor le ha enseñado a desconfiar de las palabras, y que una de ellas es precisamente *identidad*. A partir de esa desconfianza, no sin antes señalar que no intenta redefinir el concepto identidad, argumenta en estos términos: «En lo que se ha dado en llamar el documento de identidad figuran el nombre y los apellidos, la fecha y el lugar de nacimiento, una fotografía, determinados rasgos físicos, la firma y, a veces, la huella dactilar: toda una serie de indicaciones que demuestran, sin posibilidad de error, que el titular de ese documento es Fulano y que no hay, entre los miles de millones de seres humanos, ningún otro que pueda confundirse con él, ni siquiera su sosía o su hermano gemelo. Mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna otra persona».

7. *Por una política del hombre*, México D.F., Extemporáneos.

8. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Desde este punto de vista —tomar la palabra identidad en el sentido de idéntico—, lo más probable (hasta me atrevería a afirmar que lo más seguro) es que no aceptemos al otro o a los otros, ni estos a nosotros. Y aunque identidad viene del latín *idem*, que significa *lo mismo*, es decir lo que es *exactamente igual a uno* o *idéntico*, tiene, como todas las palabras, un sentido estricto y varios sentidos latos. Y es en uno de estos últimos, el de *reconocer* (*identificar*) que podemos, por algunas características comunes, sentirnos *los mismos* respecto a otros, esto es, ecuatorianos, cameruneses, polacos o chinos.

Esto, que implica reconocernos dentro de las diferencias, nos hace ser *los mismos siendo diferentes*, aunque parezca contradictorio, ser *los mismos dentro de la diversidad*.

Por eso la poesía de Carrera Andrade se hace en y con el mundo que quiere registrar, que va registrando, pero siempre a partir de sus raíces, con la modelización primaria del mundo que es su lengua y la modelización más compleja que es su literatura. Tal vez por esto propuso y pudo hacer que se introdujera —en su calidad de miembro de la Comisión que debía debatirlos en la ONU— una cláusula contra el destierro en la *Declaración de los Derechos del Hombre*.

Expresión de la claridad (más cerca en esto de Valéry que de Breton) y de la exactitud (la metáfora como elaboración del espíritu de las cosas), del viaje y del descubrimiento (Córdova),⁹ la poesía de Carrera Andrade es, sobre todo, del reconocimiento de sus raíces (Rivera Rodas), y en ella se consubstancian su necesidad de ver el mundo y la necesidad de expresarlo desde el suyo. Por eso, la ventana es el viaje y el deseo del viaje, el lugar de donde se parte y al que se regresa, el equipaje a partir del cual y por el cual puede cumplir su recorrido dialógico, el robustecimiento de su identidad al invadir los otros tiempos y los otros espacios, al apropiarse del tiempo y el espacio de los que lo invaden.

Él sabe, por todo lo anterior, que

La ventana nació de un deseo de cielo
y en la muralla negra se posó como un ángel.
Es amiga del hombre
y portera el aire.

Carrera Andrade, como Pablo Palacio, busca un realismo de nuevo cuño, un realismo abierto, bretoniano. Pero no navegando en las oscuridades del subconsciente, la poesía debía ser, según Bretón, «la derrota del intelecto», si-

9. José Hernán Córdova, *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.

no en la lucidez (en la luz) como «una fiesta del intelecto», dice Valéry. Ambos —Palacio y Carrera— rescatan los pequeños gestos y objetos de lo cotidiano porque, como subraya el primero, «se tomaron las realidades grandes, voluminosas, y se callaron las pequeñas realidades por inútiles. Pero estas son las que acumulándose constituyen una vida».¹⁰ Y el segundo, «motivado por la convicción de que la poesía ha sido un arte demasiado exclusivo, un arte que ha conferido a muchas cosas la calidad de poéticas y ha relegado al olvido aquello que ha considerado insignificante o simplemente apoético», edificó una poesía en la que «lo pequeño no es incompatible con lo grande»¹¹ porque «lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo (...) La miniatura es uno de los albergues de la grandeza» (Gastón Bachelard, citado por Córdova).

El mejor ejemplo de esta dimensión poética de Jorge Carrera Andrade son los «Microgramas», verdaderas maravillas metafóricas que deslumbraron a Pedro Salinas y, para Antonio Undurraga, son creacionistas en el sentido de la propuesta teórica de Vicente Huidobro.

Leamos los siguientes:

Lo que es el caracol

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

Nuez

Nuez: sabiduría comprimida,
diminuta tortuga vegetal,
cerebro de duende
paralizado por la eternidad.

Ostión

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito
de algún buque naufrago.

10. Pablo Palacio, *Débora*, Quito, s.e., 1927.

11. José Hernán Córdova, *op. cit.*

Araña

Araña del suelo:
charretera
caída del hombro del tiempo.

Estos textos, tan exactos y al mismo tiempo tan fluidos y aparentemente sencillos, son el resultado de un rigor y un respeto por la lengua admirables, de los que el poeta tiene clara conciencia. En *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana* lo dice con y seguridad y sin apelaciones:

La concentración y el rigor de mi trabajo me han conducido a la exploración de las minas y galerías del lenguaje en busca del filón de la palabra auténtica. En nuestro tiempo, *se ha hecho circular en abundancia la moneda falsa de las palabras sin sentido* (...) Mi método es el extremo rigor del lenguaje, en el cual cada palabra debe ocupar su sitio exacto. Rigor y concentración constituyen las características de mi trabajo poético. (El subrayado es mío para resaltar que esto sucede igual en nuestros días).

En el mismo libro, el gran poeta quiteño refuerza su criterio respecto a la necesidad del rigor, así como su rechazo a esa abundancia de palabras sin sentido en cualquier literatura (especialmente en la nuestra, insisto), y cita a Sartre, quien indica: «En muchos casos la literatura moderna es un cáncer de las palabras. El propósito de algunos autores ha sido destruirlas pero ahora es menester construir. *Nuestro primer deber de escritores es devolver su dignidad al lenguaje*» (el subrayado también es mío y tiene idéntico propósito que el anterior).

Así, estos textos rigurosos, que no son haikus o epigramas, peor madrigales, tampoco greguerías —cuyas diferencias explica muy bien Enrique Ojeda en su artículo *Jorge Carrera Andrade y la vanguardia*—,¹² son de alguna manera la quintaesencialización de la poesía, una poesía ante la cual Fernando Itúrburu se pregunta ¿por qué nos gusta y reconocemos como excelente la poesía de Jorge Carrera Andrade?; y él mismo se responde señalando que en ella «estamos contenidos nosotros pero mejor definidos: los versos nos dicen de manera más elaborada aquello que nosotros sentimos o que hubiéramos deseado escribir. Lo nuevo y bueno de Carrera Andrade podría ser el hecho de que nos ha empujado a ver lo propio como algo distinto, con una forma (organización poética) diferente, próxima a nuestra conciencia (universal o local) y a nuestra vitalidad».¹³

12. *Revista Iberoamericana*, 144-145, Pittsburgh, 1988. Número dedicado a la literatura del Ecuador.

13. Fernando Itúrburu, *Jorge Carrera Andrade*, Guayaquil, La Rosa de Papel / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, s.f.

En esencia, lo que señala Itúrburu es que esa conciencia por la que el lector se identifica con el texto puede ser universal o local, por separado, o universal y local al mismo tiempo, en el caso de Carrera Andrade (y de toda literatura de buena ley), y proviene de la identificación del poeta con su lugar de origen y con el mundo. El mismo Carrera subraya que con su poesía intenta «ofrecer un testimonio de la órbita de tiempo recorrida por el hombre común que, al comienzo, se siente forastero en medio de un mundo cambiante, pero que luego recibe la visita del amor y descubre en el fondo de sí mismo un sentimiento de solidaridad con todos los hombres el planeta». Sánchez Vázquez lo dice así:

Entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve o si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado (...) Puede volver, pero una nueva nostalgia y nueva idealización se adueñarán de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar al pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora, con el que soñó tantos años.¹⁴

Con otras palabras, Carrera Andrade expresa lo mismo y reitera:

En la órbita de mi creación lírica aparece *El libro del destierro*, escrito en París en condiciones adversas. El destierro era real y no metafísico. Los sentimientos conjuntos del exilio y de la edad se convirtieron en imágenes apacibles como la de la higuera que tiene una vejez fértil, *más que cualquier juventud frondosa, sostiene una carga de esperanza* y reparte su antigua dulcedumbre (...) El pan del destierro, la conciencia del dolor humano, la extensión, el tiempo, el número son los peldaños por los que intenta ascender esta poesía a la trascendencia metafísica. El mundo es apariencia y todo es mortal.

Es que él, que ha «sido testigo / de la muerte del viento» y comprende que «el hombre solo tiene la palabra / para buscar la luz / o viajar al país sin ecos de la nada» sabe, como Juan Bautista Aguirre en su *Carta a Lizardo* (al que cita), que «todo lo nacido muere dos veces», e interpreta al sacerdote poeta frente al gran misterio —lo dice por él, con o desde él, puede que contra él— que ese morir dos veces implica una definición filosófica de «la nada como la muerte» porque «todo ser viene de la nada y va a la nada. Concepto poco religioso que encierra una idea materialista, enciclopédica», observa, y agrega: «El poeta» (¿Aguirre? ¿Él? ¿Su lectura?) «no tenía esperanza en la vida futura del ser, creía en la libertad e intervino en favor de los derechos del pue-

14. *Ibid.*

blo. En el Motín de los Estancos, que tuvo lugar en Quito en 1763, Aguirre demostró ser elocuente y persuasivo orador de multitudes, a las que guió al triunfo temporal».

En esta dimensión, en esta tesitura de lo temporal, este místico laico es Juan sin Cielo, «sombra vestida, polvo caminante», el de los «exiliados pájaros / vencidos aborígenes del cielo», el que nos da esas tristes, aterradoras «Últimas noticias del Cielo»: su *Canto a las fortalezas volantes* y su *Cuaderno del paracaidista*, el que nos habla —desde su *Lugar de origen*¹⁵ siempre y *Hombre planetario*—,¹⁶ también siempre de su «Soledad habitada» a partir de esa «tierra donde la chirimoya, / talega de brocado, con su envoltura impide / que gotee el dulzor de su nieve redonda», y nos hereda la «Soledad habitada» de su poesía, ese exilio ineludible:

La soledad marina que convoca a los peces,
la soledad del cielo herida de alas,
se prolonga en ti sobre la tierra,
soledad despoblada, soledad habitada.

Las hojas de árbol solas, cada una en su sitio,
saben que les reservas una muerte privada.
No te pueden tragar, a mordiscos de música,
con su boca redonda el pez y la guitarra.

Cargada de desierto y de poniente
andas sobre el planeta, de viento disfrazada,
llenando cuevas, parques, dormitorios
y haciendo suspirar a las estatuas.

A tu trampa nos guías
con tu lengua de pájaro o lengua de campana.
En tu red prisioneros para siempre
roemos el azul de la infinita malla.

Te hallas en todas partes, soledad,
única patria humana.
Todos tus habitantes llevamos en el pecho
extendido tu gris, inmensurable mapa.

Deudor de las vanguardias de la Primera Posguerra, de cuyos alcances y relaciones con nuestro gran poeta ha hecho un balance suficiente Enrique

15. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.

16. Bogotá, Mito, 1959.

Ojeda,¹⁷ Jorge Carrera Andrade aborda el tema reconociendo esa deuda. Señala, por ejemplo, que «El fuego novedoso de la poesía de Huidobro consume los últimos restos del Modernismo y del ruralismo hispanoamericanos» (ruralismo del que también reconoce su influencia) y enfatiza luego que «la evolución del lenguaje poético hispanoamericano le debe mucho a Vicente Huidobro que se calificó a sí mismo de antipoeta y mago, para escapar a las definiciones académicas y poco vitales de poeta, usadas en su tiempo en las tierras antárticas» y que «contribuyeron a esta acción los ecos del Surrealismo» (...) pero que este «no se arraigó mayormente en las tierras hispanoamericanas» sino que fue «como una lluvia de verano» que «dejó un saldo positivo: el ejercicio de la imaginación como fuerza suprema». Ligado a una poesía básicamente visual en la que la metáfora se encargaba de dar al lector no representaciones sino nuevas percepciones del mundo, y considerando el rigor en el trabajo de la palabra exacta, tanto por su ubicación como por su carga significativa. Guillermo de Torres opina que Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, en algún momento «se beneficiaron del ultraísmo». Carrera, por su parte, más cercano al creacionismo al parecer, expresa escuetamente que «el movimiento ultraísta alcanzó su creación más plena con las publicaciones *Ultra* y *Cervantes*» (de la sección «americana» de la segunda era el encargado, allá por 1919, César E. Arroyo, muy amigo y compatriota de Carrera), «las cuales llevaron la semilla a América» (en ese momento, nuestro poeta hablaba desde Europa).

De cualquier manera, lo más importante es destacar lo que Carrera Andrade entendía por originalidad. En 1932, por ejemplo, decía en una entrevista: «Se hace indispensable la creación de un nuevo orden poético (...). Vistamos a la poesía de persona civilizada y saquémosla a pasear por las calles del mundo. Utilicemos todos los adelantos posibles en ella, para que se vea que es culta y de nuestros tiempos. Conservando eso sí, su fisonomía propia»; luego dice: «El Ecuador es un mirador natural, una alquitara terrestre donde se entremezclan y purifican todas las escuelas, todas las tendencias universales hasta producir una síntesis original y característica». Aun con sus excesos, la observación no es descabellada como propósito. Enrique Ojeda la entiende así, lo que es correcto: «Según esta afirmación, la originalidad de la poesía hispanoamericana consistiría en esa capacidad de absorber y quintaesenciar ajenas experiencias literarias». El mismo Ojeda añade: «Para Carrera Andrade, uno de los aspectos de nuestra originalidad es la síntesis o, más propiamente, la simbiosis cultural». Discutible todo lo anterior, sobre todo a la luz de la globalización (que es real, aunque no nos favorezca en lo más mínimo) y la velocidad de la informática, leamos lo que al respecto dijo alguna vez el propio Carrera Andrade:

17. *Ibid.*

En resumen, en el hombre de Hispanoamérica existe una actitud propia, no solo ante el universo físico sino también ante las grandes concepciones como el tiempo, el amor, la religión, la política. A la inversa del europeo que siente la emoción de la historia, el hispanoamericano es un ser del porvenir y vive con pasión el presente, que le parece lo único verdaderamente perpetuo. Hay un tiempo hispanoamericano que no se asemeja al tiempo de otras latitudes geográficas (...), etcétera, muchísimos más etcéteras, que no dejan de conmovernos por su inocente optimismo.

¿Qué diría ahora Carrera Andrade ante la emigración masiva de ecuatorianos justamente por la ausencia de presente, no se diga de futuro?

A pesar de todo, quisiera recalcar cómo influyó la vanguardia poética ecuatoriana —incluso sin filiación vanguardista concreta—, no solo en la poesía sino en la narrativa del país, con Carrera Andrade a la cabeza (los otros son Gangotena, Escudero y Hugo Mayo, este último el más cercano a la vanguardia en sus inicios, tras lo cual derivó hacia el ruralismo). De la poesía, ninguna duda: de estos cuatro grandes bebieron, sin vuelta que darle, otros excelentes poetas: César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo y Fernando Cazón Vera, por ejemplo, incluso con sus voces personalísimas y autónomas.

En cuanto a la prosa de ficción es interesante subrayar que el gran cambio en la narrativa moderna se dio, según Barthes, con el paso del discurso *metonímico*, considerado tradicionalmente como propio del relato, al *metafórico*, atribuido excluyentemente, también en términos tradicionalistas, como propio de la poesía. En otras palabras, mientras la metonimia (tropo que toma el efecto por la causa o viceversa) establece relaciones de causa y efecto, la metáfora (tropo que traslada el sentido recto de las voces a otro figurado) establece relaciones yuxtapuestas y profundas de sentido.

En estos términos se explica la sustitución de las unidades narrativas (o su mayor o menor incidencia) en la organización discursiva del relato actual. Así, mientras en la narración decimonónica y del primer tercio del siglo XX dominaban las *acciones* y el texto se recargaba en la fábula (historia contada o nivel diegético), en nuestros días (desde mediados, tal vez antes, del siglo pasado) dominan los *indicios*, pasando a segundo término la historia contada o fabulación para que prevalezca el intercambio de sentidos a través de una organización discursiva de mayor espesor. En las acciones, en tanto unidades narrativas, unas desencadenan a otras como resultado de relaciones de causa y efecto. En los indicios la relación es paradigmática (ejemplar, autónoma, volcada sobre sí misma) lo que conduce, en el primer caso (acciones), a un discurso *distributivo* (distribuye las unidades narrativas en su sucesión causal), y en el

segundo (indicios) a un discurso *integrativo* (integra las unidades narrativas en función de un intercambio de sentidos no lineal).¹⁸

Carrera Andrade y sus contemporáneos (Gangotena, Mayo y Escudero) publicaron sus mejores textos entre 1926 y 1935, más o menos coincidiendo con la producción de Palacio (también del Humberto Salvador de *En la ciudad he perdido una novela* y del Pareja Diezcanseco de *La casa de los locos*), con una interesante, no total desde luego, similitud expresiva, tanto por el trabajo y experimentación con el lenguaje como por sus conexiones con las vanguardias de la Primera Posguerra, lo que los fortalecía y daba espesor a través de un liberado intercambio de sentidos y un realismo abierto que, a la postre, habría de influir en el desarrollo de la prosa de ficción ecuatoriana. ■

18. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del treinta*, Quito, El Conejo, 1985.

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 denominó *poética visual*.¹³

Para Carrera Andrade, la función de la poesía es la de ser una actividad artística «iluminadora de la conciencia¹⁴ 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 consuetos 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 culminará 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 palpitantes / ... 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. Consúltense 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 *poemacuarto* 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 sufriendo* (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 afrocaribeño* (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 placenteramente 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 naciéndo 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). ■

1930, ECUADOR E HISPANOAMÉRICA

Yanna Hadatty Mora

1930 resulta un año señero para la historiografía literaria ecuatoriana. De entonces datan tres libros que marcan con fuerza tendencias y géneros: dos aparecen en España y uno en Ecuador.¹ En Barcelona, Editorial Cervantes publica *Boletines de mar y tierra* de Jorge Carrera Andrade, con prólogo de Gabriela Mistral. En Madrid, se edita bajo el sello de la Sociedad General Española de Librería *Mapa de América* de Benjamín Carrión, un conjunto de ensayos críticos sobre la obra de Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, El vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Ercasty y José Carlos Mariátegui; prologado por Ramón Gómez de la Serna.² Y en Guayaquil Zea & Paladines, Editores sacan a la luz *Los que se van. Cuentos del cholo i del montu-vio*, libro de tres autores, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, que daría «sobrenombre» a toda una generación.³

1. Para avalar la representatividad de esta obra en el contexto hispanoamericano, la revisión panorámica del siglo realizada por el equipo de investigación de Casa de las Américas —América Díaz Acosta, Sergio Guerra *et al.*— en el *Panorama histórico literario de Nuestra América*, recoge en cuanto a la producción literaria ecuatoriana, a más de estos tres títulos, solamente otros tres: dos poemarios (*Quito, arrabal del cielo* de Jorge Reyes y *Proa* de José Rumazo), así como otro volumen de cuentos (*El amor que dormía* de José de la Cuadra). [Cfr. tomo I (1900-1943) La Habana, Casa de Las Américas, 1982, p. 397]. Por su parte, la cronología de Pedro Jorge Vera incluida en la antología *Narradores ecuatorianos del 30* acompaña en dicho año la mención de estos tres volúmenes únicamente con el nombrado poemario de Reyes, otro de Alfredo Gangotena, *Abscence*, así como el libro de Modesto Chávez Franco *Crónicas del Guayaquil antiguo*. [Cfr. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, pp. 546-547].
2. Se consultó un ejemplar marcado como «segunda edición», en la Biblioteca Nacional de México, que aparece fechado el 20 de noviembre de 1930.
3. El «Grupo de Guayaquil» es el nombre con que se conoce a cinco escritores nativos de este puerto ecuatoriano, que empiezan a reunirse en 1927 en la buhardilla de Gallegos La-

A principios de 1931, el escritor mexicano Jaime Torres Bodet publica en España una valoración crítica del año de 1930 en las letras hispanoamericanas.⁴ Entre otros textos literarios, revisa dos de los tres de nuestros connacionales: el mencionado poemario de Jorge Carrera Andrade, y el libro de ensayos de Benjamín Carrión.

Asumiendo la representatividad del comentario de ambos textos, consideramos que éste permite entrever el sitio que ocupaban o podían ocupar las letras nacionales en el contexto iberoamericano al tercio del siglo XX.

ECUADOR:

BOLETINES DE MAR Y TIERRA

En una revisión de la literatura ecuatoriana hasta 1960, el sociólogo Agustín Cueva hace suya la propuesta del verdadero ingreso del Ecuador al nuevo siglo recién en 1922, bautizado con sangre en la masacre obrera del 15 de noviembre en Guayaquil en represalia por las huelgas sindicalistas. Año también, retoma Cueva, de la publicación de libros que marcan el desapego de las le-

ra; los tres autores de *Los que se van* junto con Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. Este grupo de narradores vinculados estéticamente y políticamente al realismo social se estudian dentro de las letras del Ecuador en un conjunto más amplio como «generación del 30», nombre marcado por el año de edición del mencionado libro de cuentos. Este membrete incluyente sirve para aglutinar a otros escritores ecuatorianos de la época, como Leopoldo Benites Vinuesa, Ángel F. Rojas, Pablo Palacio, Humberto Salvador, y, de manera más amplia, incluso a Sergio Núñez, Alfonso Cuesta y Cuesta, Fernando Chávez, Jorge Fernández, Jorge Icaza; y hasta a los poetas Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade. A más de coincidir en los años de publicación, todos los autores comparten una exploración en el lenguaje ajena al preciosismo retórico modernista; y un influjo en grado variable de las vanguardias históricas en el orden formal y social.

Cfr. Karl H. Heise, *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Nova Scholar, 1975. Pedro Jorge Vera, ed., *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, prólogo de Jorge Enrique Adoum. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, Quito, El Conejo, 1985.

En el empeño de divulgación de la literatura ecuatoriana emprendido por editorial El Conejo en los años 80, destaca la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30», donde aparecen 15 tomos con lo más relevante de esta década. Quizá se podría poner como único reparo la ausencia de los ensayistas en esta loable empresa editorial.

4. El artículo de Torres Bodet aparece en *La Gaceta Literaria* de Madrid, 97, 1 de enero de 1931, pp. 6-7, y es recuperado en la antología de Héctor Perea *Nuestras naves. Imagen de México en España*, México, UAM, Col. Cultural Universitaria, 57, 1993.

En cuanto a la repercusión de las revistas españolas en Ecuador, Humberto E. Robles destaca la importancia de la llegada de las publicaciones de vanguardia *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* como decisivas en la conformación de una noción ecuatoriana de vanguardia. Cfr. «La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, 1988, pp. 144-145.

tras nacionales al modelo decimonónico modernista: *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado,⁵ *Estanque inefable* de Carrera Andrade; y *Parábolas olímpicas* de Gonzalo Escudero. Cueva asume que las actitudes posmodernistas de los poetas quiteños implican:

la irrupción, en el Ecuador, de una cultura ya inequívocamente del siglo XX. Es decir, de una cultura que ha «vivido» el cubismo y el futurismo, «dadá» y el surrealismo, el constructivismo y demás vanguardismos europeos, con los que a su vez están íntimamente vinculadas las tempranas experiencias poéticas de un César Vallejo o un Pablo Neruda [...]

Carrera Andrade y Escudero son, pues, los *heraldos postmodernistas* de un vanguardismo que luego se difundirá también en el Ecuador [...].⁶

Si bien la selección de fechas marcadoras de etapas son siempre hipótesis y ejercicios subjetivos, la marca literaria asoma un poco apresurada. Consideramos que no son ciertamente el Escudero ni el Carrera Andrade de 1922 quienes permiten hablar de una cultura «que ha vivido el cubismo y el futurismo, dadá y el surrealismo» (este último movimiento aún por desarrollarse para entonces) sino quizá algunos otros escritores nacionales cinco años más tarde o estos mismos autores casi diez años más adelante.⁷ La formulación

5. El caleidoscopio de nombres de época se repite al parecer continuamente. El referido *Mapa de América* está dedicado a Pío Jaramillo Alvarado, con una enorme marca de gratitud por parte de Benjamín Carrión, quien lo reconoce como su maestro («A Pío Jaramillo Alvarado, la más poderosa y ágil figura del Ecuador intelectual y político de hoy, toda mi gratitud que viene desde lejos»). Por su parte, Carrión destaca también la modernidad de *Parábolas olímpicas* en comparación con la poesía de Sabat Ercasty en *Mapa de América*, y comenta más adelante la obra narrativa de Torres Bodet. Entran también en este juego de nombres los de Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral, quienes prologan, presentan libros y dirigen correspondencia varia a los mencionados ecuatorianos.
6. Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador. 1920-1960», en *Revista Iberoamericana*, No. 54, julio-diciembre de 1988, pp. 144-145; nuestras cursivas, p. 632. Este artículo aparece más adelante en una versión «intensamente modificada», en el libro de Cueva *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993. En su ensayo, Cueva retoma las afirmaciones de Fernando Tinajero respecto a la marca de 1922 como origen del nuevo siglo en Ecuador, comentarios que aparecen definitivamente en Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987. Tinajero comenta que la coincidencia de posmodernismo, indigenismo y primer anuncio de populismo emergen para Ecuador de ese 1922, añadiendo a estos datos la titulación de doctor de José María Velasco Ibarra con su tesis sobre el sindicalismo. Agustín Cueva agrega a la opinión de Tinajero el dato de la edición de otro libro, el poemario de Gonzalo Escudero. Pero generalmente las coincidencias de marcación cultural no están tan sincronizadas, y los pretendidos hitos redondean situaciones de época —años más, años menos.
7. Habría que recordar que el plácido *Estanque inefable* está compuesto de poemas recolectos y ambientes intimistas provincianos —intitulados «Provincia», «Vida de alacena», «Pastoral», «Parroquia», «Umbral de domingo» y «Las fiestas cotidianas»— en versificación y rima

posmodernista / neoparnasiana de estos poemarios ecuatorianos del 22 representa quizá el desplazamiento sostenido del modernismo a la vanguardia, en un papel más de puentes que de heraldos —para decirlo también en terminología más cara a la vanguardia que al simbolismo.

Volviendo a 1930, consideramos ya para entonces a Carrera Andrade alejado del posmodernismo de origen, y más claramente adherido a las denominadas «vanguardias históricas». Reflexionando sobre el título de su libro, el boletín es, en su primera acepción, un «billete para entrar en un sitio», y, en segundo lugar y según el uso antillano, boleto de viaje «en tren y otros transportes».⁸ Más adelante, la definición del término se orienta hacia una noción de género del discurso: «papeleta de suscripción» o «publicación periódica sobre cierta materia». Enrique Ojeda recupera oportunamente la explicación del título de una carta de Carrera a Víctor Manuel Rendón, fechada en 1931, donde se explica: la centralidad de tema del viaje, y el uso que el poeta quiteño da a la palabra «boletín»: «Esta es la razón de su título (boletines) *anotaciones de viaje, carnet de apuntes, cuaderno de bitácora, itinerario*».⁹

Nos gusta pensar —quizá por inconsciente apego posmodernista al boleto que se guarda de recuerdo de viaje junto con fotos y postales¹⁰— que tam-

convencionales, primando en ellos el verso de arte mayor clásico —eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos—; todavía muy cercanos a la lira modernista (cfr. «Mensaje al poniente» y «Los espectros floridos»). Por otra parte, concordamos con Enrique Ojeda en considerar que Escudero mantiene ecos predominantemente parnasianos en sus *Parábolas olímpicas*. Ningún anuncio vanguardista en estos dos libros, que se encuentran más cerca del posmodernismo de *Desolación* de Gabriela Mistral que de la desintegración del lenguaje de *Trilce* de César Vallejo, por citar dos títulos de la poesía hispanoamericana publicada ese mismo 1922.

8. Así en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, p. 392. El *Diccionario de la Real Academia Española* coincide en lo básico, aunque priorice el uso de género discursivo sobre el de billete de viaje.

El manejo del término *boletín* en el sentido de «cuaderno de poemas», o apuntes poéticos de viaje, es frecuente en Carrera, que presenta títulos de antologías, poemas y apartados de poemarios como «Boletines del clima», «Boletín del mal tiempo»; su primera antología francesa se llama *Bulletins de Voyage* [Paris, Pierre Seghers Ed. / Poesie 49, 1949; cuadernillo que recupera poemas de *La hora de las ventanas iluminadas, Boletines... , País secreto, Noticias del cielo*].

El billete de viaje en la vanguardia puede también ser de ida y de regreso, como en la novelina *Return Ticket* del autor Contemporáneo mexicano Salvador Novo (1928).

9. Mis cursivas. Cfr. Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1971. En especial el capítulo VII, nota 7, p. 113. Marca también con acierto Ojeda que Carrera acuña la palabra boletín para la literatura ecuatoriana con su publicación de 1930.
10. El poeta estridentista Manuel Maples Arce critica en diciembre de 1921 de manera punzante a los nostálgicos exvisitantes provincianos que guardan por siempre los boletos de su viaje a la Ciudad de México, actitud en todo antagónica de las vanguardias: «Los provincianos planchan en la cartera los boletos de tranvía *reminiscente*. ¿En dónde está el Ho-

bién este significado signa el libro. Aquí el «billete de viaje» parece ser un «pase de ida» en el caso de Carrera Andrade, cuyo hablante lírico —uno solo al parecer en todo el poemario— sale doliente del Ecuador («Era un anillo de dolor / la línea ecuatorial / en el dedo del corazón», dice la voz poética en «Boletín de viaje»); y con más fuerza dirá al inicio de *Cartas de un emigrado*, un año más adelante el poeta: «La emigración se imponía por una razón de salud espiritual»¹¹) para encontrar en el mar del viaje la apertura cultural, el mundo; aunque esta operación de desarraigo le implique una escisión identitaria. En este sentido, en «Saludo de los puertos», poema que inicia la segunda parte del libro denominada «Cuaderno de tierra», tenemos un vocativo: «[h]ombre del Ecuador» —desdoblamiento del yo que se queda en la patria en espera de las nuevas del viajero, personificando el lector potencial a quien se dirigen el discurso y el poema—, «yo te mando el saludo de los puertos». Aunque la idea de la identidad dividida pudiera sonar demasiado fuerte y apresurada por ahora, nos atrevemos a sostenerla. Es claro que los lugares donde se sitúan destinatario y destinatario del poema son diferentes y distantes entre sí: enviados desde fuera, los saludos del poema asemejan tarjetas postales dirigidas al ecuatorial lector desde distintos litorales que más que realidades geográficas ajenas parecen escenarios de maqueta o dulcerías: «Amsterdam de chocolate», «Hamburgo azucarado de nieve», «Marsella de barcos pintados», «París, el primer puerto de los hombres». El lugar de la enunciación se revela al final del poema como espacio metafórico, pero aún así distante del país de origen: «Estoy en la línea de trenes del Oeste / empleado en el Registro del Mundo, / anotando en mi ventanilla / nacimientos y defunciones de horizontes». Establecido nuevamente al final de su viaje, el hablante lírico es ahora un empleado del mundo, burócrata de amaneceres, si se nos permite la glosa.

Levantar el registro no del Ecuador sino del mundo entero, como móvil de la partida de la patria, parece convencer profundamente a Carrera Andrade, exiliado voluntario que adoptará como lema misionero la actividad de escritor cosmopolita, titulando de este modo una antología de los años cuarenta aparecida en México: *Registro del mundo*.¹² Trazando en algunos poemas un derrotero menos retórico posmodernista y más geográfico y tangible (cubista, futurista, creacionista, ultraísta por momentos), volvemos a nuestros *Boletines* donde unos cuantos textos aparecen como *tickets* de un salteado reco-

tel Iturbide?» (Manuel Maples Arce, «Actual. Comprimido estridentista», en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, punto VI, p. 270).

11. Jorge Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*, Quito, Elan, 1933, p. 5, citado en Enrique Ojeda, *op. cit.*, p. 94, cita 1.
12. Jorge Carrera Andrade, *Registro del mundo. Antología poética 1922-1939*, México, Séneca, 1945.

ruido marinero del mismo hablante lírico, fácilmente identificable con el poeta: Curaçao, las Islas de Trinidad, Barcelona, Ámsterdam, Hamburgo, París.¹³ La filiación vanguardista que encontramos en estos versos resulta próxima sobre todo al Huidobro creacionista: «Se habían comido los peces / la luna, gorra marinera [...] Con sus agujas de sal / el aire en el puente cosía. / Dormían las islas ángeles / a las orillas [...]» («Costas del día»).

Habría que enfatizar también la presencia de la greguería ramoniana en Carrera. Imágenes afortunadas de varios poemas se conectan con este modo de tratar, humorística y visualmente, una imagen desautomatizadora de convenciones líricas. En esta categoría agrupamos ocurrencias felices como «Ancla: trébol de hierro», «Grúas cigüeñas / con su cesta en el pico» («Boletín de viaje»), «La alegría es un pez rojo / en la redoma del mar» («Curaçao»), «Moscardón: uva con alas» («Moscardón»). Con claridad se ve, a más de la presencia de Gómez de la Serna, algo de la concepción creadora de Huidobro.¹⁴

Queremos detenernos en un poema clave del libro, «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel», con el que cierra nuestra lectura del poeta transterrado y escindido. En este texto en que el hablante lírico se encuentra asentado en Europa central, hallamos mucha mayor proximidad con las vanguardias: creacionista en la función demiúrgica del autor, ultraísta en la centralidad del manejo de la metáfora, el poema se gesta a partir del desarrollo de imágenes que son personales advocaciones de la famosa torre. Ésta se transforma, por acción del lenguaje poético, sucesivamente en encarnación vegetal (ceiba del mundo¹⁵), animal (llama peruana) o humana (mujer de peineta y chal que vi-

13. En las reediciones, de 1945 a 1974, Carrera Andrade aumenta sus «Saludos de los puertos», dedicando poemas a Guayaquil, Panamá, Nassau, La Habana, New York, las Azores, Barcelona, Vigo, La Coruña, Santander, El Havre, La Pallice; parte de su recorrido a Europa.

14. La animación de lo inanimado, volviendo abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, es pauta creacionista. En 1925, en su manifiesto «El creacionismo», Vicente Huidobro se cita a sí mismo de una carta escrita a un amigo trece años atrás:

1. Humanizar las cosas. [...]

2. Lo *vago* se precisa. [...]

3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio se hace perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma... [Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 226. 1a. edición, Bulzoni, 1985.

15. Quizá valga la pena citar la primera estrofa completa: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo / con tu copa de cielo redondo / y abierta por los túneles del tráfico / eres la ceiba máxima del globo».

El proceso poético quizá parece demasiado sencillo, pero la transición de torre Eiffel en árbol se da solo por la similitud en el trazo de sus «raíces»: las concavidades de la ceiba Eiffel de naturaleza de hierro se abren por la potencial acción violenta de los carros, del

sita un circo, centinela); o bien en objeto inanimado propio de la modernidad (escalera de tijera, hierro de marcar, pértiga de tienda, cartel industrial) e incluso en abstracción imaginística de la visión puerilizante de dadá (primera letra de un abecedario cósmico, esperanza montada en zancos). Pero, sobre todo, se congela como imagen de reminiscencia náutica, para volver a la idea del viaje: «Mástil de [un barco que es] una aventura sobre el tiempo», nave de concreción futurista en sus dimensiones que se asumen como «Orgullo de quinientos treinta codos»; hasta llegar al remate elíptico y metafórico: «La marea del cielo / mina en silencio tu pilar», donde la disposición del arriba y abajo se subvierte huidobrianamente en un mar / cielo que corroe el pilar / torre que en él se hunde / yergue.¹⁶ El proceso de simetría y fusión de poeta / dador de vida que construye a este hombre / demiurgo inicia con el primer verso: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo», cuando más bien afirma «Te vuelvo vegetal a la orilla del tiempo», si se nos permite la paráfrasis. A través de la extrañeza producida por la contemplación de este referente icónico, símbolo por antonomasia de la modernidad europea, el hablante lírico logra refundir exitosamente su identidad escindida: nuevamente él es el «hombre del Ecuador», que desde lo bajo mira y recrea la torre parisina a través de su imaginario americano y aún tropical y andino, de ceiba y llama. Hombre del Ecuador es también el viajero que se establece allende el mar.

En el prólogo a *Mapa de América* de Benjamín Carrión, Ramón Gómez de la Serna saluda el nuevo libro recurriendo también a la metáfora del viaje:

Viaje por los poetas es éste, viaje por el mapa de América de Benjamín Carrión.

El cartógrafo está en el Havre, y en aquella resonancia de puertos, consulados y excursiones va puliendo los sonetos de sus críticas.

De vez en cuando vuelve a París —los sábados a París—, y allí comprueba el panorama de sus críticos para que el mapa cumpla bien su parangón de escalas.¹⁷

tráfico. Combinación de maquinismo y exaltación del mundo moderno futurista, con representación creacionista del árbol que crece en el verso. ¿Se habrá referido a esto la Mistral cuando califica de «indofuturista» a Carrera?

16. Inversión que en todo recuerda la propuesta de Huidobro en su manifiesto «Non serviam»: Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo... Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas... Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen que parecerse [«Non serviam», 1914. Hugo J. Verani, *op. cit.*, pp. 203-204.
17. Ramón Gómez de la Serna, «Breve silueta preliminar», en Benjamín Carrión, *op. cit.*, p. 16.

Carrión confiesa por voz propia su exploración como más errática que sistemática en esta geografía (temporalidad estética) americana:

Mi sentido geográfico no se rige por la rosa de los vientos, ni está de acuerdo con ningún meridiano. Hago una geografía de descubrimientos. De descubrimientos en mí y para mí. A medida que me voy internando en los países donde he llegado, tengo la avidez de otros nuevos. Pretendo seguir mi expedición a lo ancho y a lo largo de América.¹⁸

Volviendo nuestra mirada hacia el tercer libro a comentar, *Los que se van*, encontramos que el poema de Gallegos Lara que sirve de epígrafe al libro habla de una partida, anunciada ya por el mismo título:

Porque se va el montuvio. Los hombres ya no son
los mismos. Ha cambiado el viejo corazón
de la raza morena enemiga del blanco.

La victrola en el monte apaga el amorfino.
Tal un agujero largo los arrastra el destino.
Los montuvios se van p'abajo der barranco.

Esta extinción en ciernes de un grupo humano —grupo exaltado en el libro como enorgullecedor sujeto literario al que se cede la mirada y la palabra— vuelve urgente el rescate realizado por los tres autores. Una elipse antecede, a modo de pregunta, esta respuesta en dos estrofas: ¿por qué este libro?, porque se va el montuvio... Desde el punto de vista de la semántica, «Los que se van» son quienes abandonan el lugar de origen, pero también, en nuestro imaginario judeo-cristiano, quienes mueren —la muerte como el último viaje, destino expreso de gran número de los personajes de este libro. Otra vez los escritores tienen la misión romántico-realista —y aún vanguardista, en su matiz epifánico y agonista— de levantar el registro del mundo, aunque en esta ocasión se definan por el mundo nacional, e incluso regional: el viaje hacia adentro, geográfica e identitariamente. La empresa a acometer será la recuperación de un presente a punto de convertirse en pasado u olvido. El «enemigo blanco», alterando el estado de cosas, ha obligado al parecer a los pobladores de la Costa ecuatoriana a migrar (hacia la ciudad, hacia el barranco, hacia la muerte): otra vez el poeta se desdobra para ver con recelo «al blanco» y adherir emocionalmente con la causa de «la raza morena», sin lograr de todos modos la cabal identificación desde su posición de vigía con el habla o destino del montuvio y el cholo, personajes a quienes mira desde la distancia de sus

18. Carrión, *op. cit.*, p. 23.

narradores extradiegéticos. Un cuento del libro, de Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil» ejemplariza la distancia entre el habla «correcta» —de gramática y prosodia normadas, propia del narrador— y la eventual focalización desde el personaje vernáculo y su «mal hablar»:

Cuando menos lo pensaba. Cuando la vida monótona y triste de las islas lo bía atrapao —tar que una atarraya hecha con cuerdas de acero—. Cuando un horizonte gris y uniforme le bía tirao humo o comején en los ojos y tucos de mangle en el alma. Calando bía orvidao que ar buen crestiano...

Sobre el estero. Tras la última vuelta. Surgió una balandra, la *Mercedes Orgelina*.

[...] En la balandra salió Tomás Leiton. Dejó —con un gesto de pena— las viejas islas verdes grises. Se enroscó a su garganta la rabo de hueso de la angustia. Tuvo miedo.

[...] Pero...

Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción.

—¡Guayaquil!... ¡Guayaquil!...

[...] Leiton, se había enamorado de Guayaquil.

Y se había enamorado como de una hembra. [...] Deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. [...]

Y, al darse cuenta de lo imposible. Al darse cuenta de que eso no llegaría jamás...

Se hizo a la vela. Se lanzó al mar... [...] ¡Ja, ja, ja!...

Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia.

¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil...!¹⁹

Resulta importante considerar cómo un libro marcador de etapa, etiquetado por la historiografía literaria ecuatoriana como «el inicio absoluto del realismo social en nuestro relato»,²⁰ encierra en sus líneas la polifonía de varias poéticas. Trataremos de desmontar en este sentido el fragmento citado. A nuestro parecer, coexisten: a) el modernismo, con los abundantes finales de oraciones en puntos suspensivos, que tratan de reproducir el aliento cortado y efectista del narrador subjetivo; y con el deslizamiento sensorial de sonido a imagen, propia de las correspondencias simbolistas, apropiadas por este movimiento; b) el posmodernismo, en el tono de nostalgia provinciana, de recuperación de la ancilar idealización romántica del «buen salvaje»: sinceridad y primitivismo como sinónimos de no-maldad (Guayaquil es en todo caso el polo

19. Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil», en *Los que se van. Cuentos del cholo i del montuwo*, Guayaquil, Ariel, Col. Clásicos Ariel, 30, ca. 1970, pp. 57-59.

20. Así se presenta en la cuarta de forros de la edición de *El Conejo*, 1985, volumen 15 de la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30».

de la muerte y del mal, en esta obra; y quienes la visitan se contagian al menos de mal presagio, si no de sífilis); c) un realismo renovado, de representación mimética, al que aporta la voluntad de transcripción fiel del habla de los sectores populares bajo modelo etnológico como metonimia de la realidad extraliteraria; y d) de las vanguardias, la alterada sintaxis cubista de la oración no verbal que yuxtapone imagen junto a imagen sin nexo lógico o gramatical, a manera de *collage* («Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción»), y una tímida incursión en el monólogo interior con la focalización del narrador omnisciente hacia el protagonista («¡Ja, ja, ja!... Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia. ¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil!»).

Ante esta coexistencia de gestos literarios definidores para 1930, no asombra demasiado el devaneo de Carrera Andrade frente a la valoración de la vanguardia como paradigma poético. El quiteño se asume en diferentes momentos apenas enmarcado por coordenadas variables a lo ancho de la citada franja —e, indistintamente, más cerca de uno u otro polo. Así, en su «Esquema de la poesía de vanguardia» de 1931, se identifica con un vanguardismo ecléctico, mismo que rechaza enfáticamente en los *Boletines* en el conjunto de ocho textos en dieciocho páginas subtítulo «Cuaderno de poemas indios»; mientras en sus palabras de madurez se reconoce como un hijo de las vanguardias en cuanto al manejo de la imagen, aunque con sus propias particularidades.²¹

21. La total adhesión se encuentra en el mencionado «Esquema de la poesía de vanguardia», publicado en la revista lojana *Hontanar*, No. 7, diciembre de 1931, pp. 163-167. En cuanto a la postura sintética, se puede leer en este sentido la serie de conferencias que dictó en la State University of New York at Stony Brook, en Harvard y en Vassar College, entre 1970 y 1971, editadas en inglés bajo el título de *Reflections on Spanish-American Poetry*, Albany, SUNY Press, 1973. En la primera conferencia marca Carrera Andrade la distancia entre la reacción antivanguardista del público común en Europa que en nuestro continente, pues en el caso americano el nativismo enraizado es de corte telúrico y el arraigo en lo humano resulta bien ajeno a la deshumanización propuesta por Ortega (cfr. p. 11). Sin embargo, la ambigüedad permanece en afirmaciones que colindan un idealismo ingenuo, como pensar en la tierra joven de América como óptima para la novedad y futuridad, frente a la opción pasatista europea (p. 20). En otros momentos del ensayo, el reconocimiento de la filiación es más puntual, la defensa del privilegio vanguardista hispanoamericano de la imagen: «From modernism to the present, the different Spanish-American schools of poetry have adopted the image as a form of expression and measure of the universe» (p. 12).

HISPANOAMÉRICA VS. INDOAMÉRICA, ¿O INDOLATINIA?

La relación de la vanguardia en Ecuador con otras vanguardias hispanoamericanas sigue estando poco estudiada. Si bien respecto a sus homólogos mexicanos, los nexos personales, ideológicos y estéticos con el estridentismo de principios a mediados de los años veinte resultan especialmente estrechos para la vanguardia de Ecuador encabezada por Hugo Mayo; en relación con el grupo de los también mexicanos Contemporáneos, la revista guayaquileña *Savía* incluye una colaboración de Xavier Villaurrutia sobre la pintura de Diego Rivera,²² dos poemas de José Gorostiza²³ y en una nota de acuse de recibo de los cinco números de la revista *Ulises* que editan Salvador Novo y Villaurrutia.²⁴ Estos vínculos con el «grupo sin grupo», clásicos de la modernidad más que vanguardistas de ruptura, son los que seguramente permiten que Jaime Torres Bodet, al comentar el año literario de 1930 desde España, extienda su mirada hacia el olvidado Ecuador,²⁵ y mencione lo mismo a Carrera Andrade que a Carrión e incluso, a través de este último, a Pablo Palacio:

Con residencia en España —ecuatoriano de origen— Jorge Carrera Andrade ha dado a la imprenta, hace poco, una colección de poesías, *Boletines de mar y tierra*, en que no se sabe qué preferir, si la frescura del temperamento o los rigores a que una técnica personalísima lo somete. Algunas composiciones —«Biografía», por ejemplo, o «Saludo de los puertos»— están muy eficazmente logradas y recuerdan, sin filiación imitativa, la noble humildad poética de Jules Supervielle en los volúmenes anteriores a *Le Forçat Innocent*.²⁶

Dentro del apartado dedicado a la crítica aparecida en la misma reseña, destaca Torres Bodet, las páginas de

22. Xavier Villaurrutia, «Historia de Diego Rivera», en *Savía*, 41, Guayaquil, 3 de marzo de 1928, pp. 12 y 19 según mi conteo.
23. «Se alegra el mar» y «Elementos» aparecieron en *Savía*, 52, Guayaquil, 4 de agosto de 1928, p. 9 en mi conteo.
24. «Periscopio literario» por Sagitario, en *Savía*, 40, Guayaquil, 18 de febrero de 1928, p. 17 en mi conteo.
Acerca de la vinculación entre las vanguardias de Ecuador y México, cfr. mi artículo «Pablo Palacio 'estridente': diálogo entre las vanguardias de Ecuador y México» presentado en la 48 conferencia anual del Southeastern Council on Latin American Studies, Veracruz, University of South Florida / Universidad Veracruzana, marzo de 2001 (en prensa).
25. Habría que estudiar aún el papel del nexo entre Alfonso Reyes del lado mexicano y de Benjamín Carrión del ecuatoriano para explorar la relación con Ecuador, así como del centroamericano residente en México Rafael Heliodoro Valle.
26. Jaime Torres Bodet, «Las letras hispanoamericanas en 1930», *op. cit.*, pp. 6-7.

Benjamín Carrión, escritor ecuatoriano de quien ya habíamos leído un noble ensayo acerca de Vasconcelos y Francisco García Calderón. Ahora, en *Mapa de América* Carrión prefiere el trato y la compañía de los jóvenes, sus camaradas naturales. En prueba de simpatía dedica un excelente volumen a comentar los trabajos y los días de Teresa de la Parra, la novelista de *Ifigenia*, de Pablo Palacio, de Lascano Tegui, de Sabat Ercasty y de José Carlos Mariátegui.

En la dirección contraria, mirando desde Ecuador hacia México, Carrera nombra de pasada al estridentismo mexicano, en su mencionado artículo «Esquema de la poesía de vanguardia». En este afirma que «Todas las más recientes denominaciones, como *nativismo* (Uruguay-Argentina), *estridentismo* (México), *runrunismo* (Chile), *titanismo* (Brasil), *indigenismo o andinismo* (Perú-Ecuador) caen dentro de los lineamientos generales de la poesía de vanguardia».²⁷ Cierra ese mismo artículo Carrera Andrade diciendo que en comparación con la española, «en general, la poesía sudamericana de vanguardia persigue más amplios derroteros, busca un acento más humano y más libre y se orienta hacia una estética de contenido social». Las preocupaciones en común se reúnen en ideas como las de escisión de la poética europea; oposición a la censura en América, ahondamiento en la brecha generacional para ser la primera camada de «elegidos», en el sentido antagónico que plantea Renato Poggioli.²⁸

Para terminar con la revisión del poemario de 1930, consideramos que las opiniones que esta obra mereció por turno de Mistral y Torres Bodet funcionan de manera representativa dentro del panorama de las extremas expectativas de lectura de época. Universalismo frente a nacionalismo y americanismo. El comentario de Torres Bodet destaca una afinidad con la poesía francesa como rasgo loable de Carrera, supervilliana, quizá más coincidencial que emulativa. Mistral, telúrica y nacionalista, recalca a su vez en el prólogo al libro la opción por la lectura «indoecuatoriana», «indofuturista» e «indoamericana» de la obra. Dos comentarios que parecerían remitir a diferentes libros.

Por su parte, la discusión sobre lo «indoamericano» trasciende como parte del debate de época. Benjamín Carrión se siente obligado a pronunciarse en su libro de ensayos por el total rechazo respecto a la utilización del término *Indoamérica* en la obra de José Carlos Mariátegui:

No hace falta especiales dones de previsión para afirmar que su ideología, vigorosa, nerviosa, apasionada, ha de cavar un surco profundo en el devenir político y social de Hispanoamérica —a la que yo me resistiré siempre a llamar *Indoamérica*, como el mismo Mariátegui la llama, y menos aún esa barbaridad moral,

27. *Hontanar-revista*, No. 7, Loja, Grupo ALBA, diciembre de 1931, pp. 166-167.

28. Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*.

histórica y gramatical de *indolatinia*, que por snobismo inexcusable, propio de las malas revistillas de vanguardia, fue llevado a la nueva *Constitución* del Ecuador²⁹ [...]

Mariátegui no es un europeizante: es un universalista. [...] Pero me resistiré a aceptar su particularismo indigenista. [...] En lo que no creo es en la *exclusividad* de lo indígena, en la hostilidad de lo indígena contra lo español. La historia no rehace sus caminos. La fusión hispano-indígena [...] es el primer paso nuestro hacia la universalización. Propugnar un indigenismo hostil cuando ya no existe la dominación efectiva [...] me parece sencillamente nefasto, inhumano, históricamente falso. Peor que la xenofobia china y la xenofobia yanqui. Como si en la Francia actual, en nombre de un indigenismo galo, se armara una cruzada contra lo grecolatino [...] Me quedo yo con Vasconcelos: «Por España y por el Indio».³⁰

1930, EL REGISTRO DEL MUNDO

Intentaremos recapitular, a vuelo de pájaro. Al parecer, para 1930 la oscilación bipolar de la mirada de la crítica signa a nuestras letras. De lo nacional a lo universal, del posmodernismo a la vanguardia, de lo indoamericano a lo hispanoamericano, de la vanguardia formal a la vanguardia social, la voluntad de aferrarse a directrices excluyentes caracteriza una actitud sistemática entre autores y críticos literarios para la época. Ampliando la feliz metáfora ramonianna, no se puede olvidar que la labor del crítico es la del cartógrafo: exige del trazo definido aunque se trate de consignar una línea imaginaria. Las obras, afortunadamente, tienen menos urgencia por una definición en el aún riesgoso partaguas de 1930, que marca para nuestra historiografía literaria de manera más que tajante el límite entre vanguardia y realismo social, sin que se hubiera definido previamente y con firmeza los límites pre-vanguardistas. Esta coexistencia de estéticas, típica de momentos de transición, ha sido vista románticamente por la crítica posterior como el declive del efímero lirismo experimental que se identifica con la vanguardia —en prosa como en narrativa— frente al incontenible vigor con que emerge el realismo social con los tres autores veinteañeros.

El poemario de Carrera Andrade que venimos comentando está signado por el titubeo ante la opción «obligada» entre lo asumido como auténtica-

29. Seguramente el Dr. Carrión se refiere al siguiente texto: «Título II. De los ecuatorianos [...] Art. 9. Se consideran, además, ecuatorianos: [...] 5. Los *indolatinos*, siempre que hubieren fijado su residencia en el territorio de la República, y manifestado su voluntad de ser ecuatorianos, de la forma determinada por la Ley» (Cfr. subíndice 5 del artículo 9, título II de la *Constitución política de la República del Ecuador dictada por la Asamblea Nacional Constituyente*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1929, nuestras cursivas, p. 3).

30. *Op. cit.*, pp. 133-148.

mente ecuatoriano —registrar en la tierra de origen la explotación de los habitantes originarios de América; opción estéticamente menos interesante en los logros de Carrera, representada aquí por el «Cuaderno de poemas indios»— o partir hacia el imaginario de la cosmopolita y vanguardista Europa —y el «cuaderno de mar»— disyuntiva que se resuelve con fortuna en una suerte de «tercera vía»: el «cuaderno de tierra» y los «microgramas», que ocupan juntos el centro y más de la mitad de las páginas del libro, y le dan su carácter concreto y casi matérico de la poesía objetual; espacio mediador de la rica veta hispanoamericana llena de heterogeneidades.³¹

Carrión, cartógrafo más que viajero, apuesta por el camino universal para las letras ecuatorianas, por la vía de asumir la tradición hispánica como propia. Torres Bodet y Carrión anuncian incluso, aunque sin mucha convicción, la posibilidad de una lectura de un nuevo romanticismo para dicho año, en la conmemoración de un centenario plausible que coincide con los primeros cien años de vida republicana en Ecuador.³²

El grupo de Guayaquil irá haciendo conciencia —seguramente con sorpresa— de su avalada fortaleza en el panorama literario nacional a partir del gesto de la opción regional, favorablemente asumido como ético desde el criterio de verdad del realismo.

Pero frente a cualquier enfoque de éstos, modélica e inevitablemente reduccionistas, prevalecen la diversidad y la multivocidad de los libros coetáneos, por ello la apariencia caótica y heterogénea de tan resonado *corpus*. ■

31. Y al parecer, también Carrera al releerse, pues su forma de organizar siguientes antologías y aún sus obras completas parece tener la marca del rescate de estos cuadernos.

32. El comentario del ecuatoriano es previo, y apenas una chispa. En el apartado de *Mapa de América* dedicado a Lascano Tegui, dice Carrión: «En el último libro [...], fechado en 1930 —¿centenario del romanticismo— [...] hay toda una sección de versos» (*op. cit.*, p. 154). La reseña de Torres Bodet abunda en el modelo romántico como tentación para la crítica ante el vasto y diverso panorama de lo escrito en Hispanoamérica: «No encuentro tampoco una fórmula dentro de cuyos términos quepan las ondulaciones de todo el espíritu literario hispanoamericano durante 1930. Lo más sencillo sería atribuir a estos doce meses de la poesía y de la novela el epíteto de románticos. Todo me invita a ello. La oportunidad de un centenario plausible. La juventud y la vehemencia de ciertos temperamentos líricos. [...] Sin embargo, acabo de hablar en contra de la comodidad en la crítica... El romanticismo es un tono demasiado general en el mundo de las artes actuales —superrealismo, novela poética, cinematógrafo— para caracterizar con él, de modo suficientemente preciso, el fenómeno hispanoamericano. Sigamos buscando.» [*Op. cit.*, p. 6].

EN LA PIEL DEL POLVO: UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Juan Pablo Castro Rodas

APUNTES PRELIMINARES

A lo largo de la obra poética de Jorge Carrera Andrade se puede constatar la presencia recurrente del tema del polvo. En otro momento, la ventana fue un motivo de sugestivos esfuerzos interpretativos por parte de Pedro Salinas.¹ El mismo Salinas también escribió algunas observaciones sobre el polvo. A partir de estas consideraciones, y recuperando de alguna manera el esquema del artículo de Salinas, pretendo reflexionar sobre esta presencia poética. Presencia que parecería constituirse como un desplazamiento corpóreo de la muerte, una suerte de máscara o maquillaje que recoge el tiempo y la memoria.

REGISTRO DEL POLVO

El siguiente registro de la obra de Carrera Andrade muestra cómo durante toda su obra el tema del polvo ha sido una constante poética. Todos los fragmentos de los poemas han sido tomados de su *Obra poética*,² y se remite al libro al que pertenecen y el año de su publicación.

1. Pedro Salinas, «Registro de Carrera Andrade», en revista *El Guacamayo y la Serpiente*, 17, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1979.
2. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000. Al lado del título de cada poema consta la página a la que pertenece.

- «Orgullo de agua gaseosa» en
Biografía para el uso de los pájaros (1937) p. 290

En un vértigo de oro transparente
claridad prisionera que se revuelve y sube,
o cortina de polvo herida por la luz
como una vía láctea que vive y se consume

- «Morada terrestre» en
Biografía para el uso de los pájaros (1937) p. 300

Todo lo que es color, pájaro o nombre
volverá a ser apenas un puñado de noche,
y sobre los despojos de cifras y de plumas
y el cuerpo del amor, hecho de fruta y música,
descenderá por fin, como el sueño o la sombra,
el polvo sin memoria

- «Islas sin nombre» en
País secreto (1939) p. 303

...
y pequeñas mujeres
que se nutren de anguilas
o pescados minúsculos
de las tiernas bahías
donde el tifón desata
sus marítimos potros
los pinos abatiendo y no el gusano,
cadenilla de polvo;

- «Segunda vida de mi madre» en
País secreto (1939) p. 307

Brújula de mi larga travesía terrestre.
Origen de mi sangre, fuente de mi destino.
Cuando el polvo sin faz te escondió en su guarida,
me desperté asombrado de encontrarme aún vivo.

- «Polvo, cadáver del tiempo» en *País secreto* (1939) p. 309

Espíritu de la tierra eres, polvo impalpable
 Omnipresente, ingrávigo, cabalgando en el aire.
 cubres millas marítimas y terrestres distancias
 con tu carga de rostros borrados y de larvas.

¡Oh, sutil visitante de las habitaciones!
 Los cerrados armarios te conocen.
 Despojo innumerable o cadáver del tiempo,
 tu ruina se desploma como un perro.

Avaro universal, en huecos y en bodegas
 tu oro ligero, inútil, amontonas sin tregua.
 Coleccionista vano de huellas y de formas,
 les tomas la impresión digital a las hojas.

Sobre muebles y puertas condenadas y esquinas,
 sobre pianos, vacíos sombreros y vajillas
 tu sombra o mortal ola
 extiende su cetrina bandera de victoria.

Sobre la tierra acampas como dueño
 con las legiones pálidas de tu imperio disperso.
 ¡Oh roedor, tus dientes infinitos devoran
 el color, la presencia de las cosas!

Hasta la luz se viste de silencio
 con tu envoltura gris, sastre de los espejos.
 Heredero final de las cosas difuntas,
 todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

- «El viaje infinito» en *Poesías escogidas* (1944)³ p. 102

El lento mineral con invisibles pasos
 recorre las etapas de un círculo infinito
 que en el polvo comienza y termina en el astro
 y al polvo otra vez vuelve
 recordando al pasar, más bien soñando
 sus vidas sucesivas y sus muertes.

3. Este poema y el que le sigue pertenecen a *Poesías escogidas*, Suma, Colección Unicornio, 1945.

- «Propiedad» en
Poesías escogidas (1944) p. 110

Baldadas pero jóvenes, apuestan
A correr con el viento las espigas
Una espiral de polvo se desata
Enlazando los árboles forzados
—complicidad del trino y de la fruta—
y en disturbio sonoro sumergido
la infantil geometría del sembrado

- «Tres estrofas al polvo» en
Lugar de origen (1945-47) p. 349

Tu roce de ceniza va gastando las formas,
hermano de la noche y la marea.
Envuelves todo objeto en una muerte anónima
que es tan sólo un regreso a su origen de tierra.

Escalas sin ser visto muros y corredores.
Palidecen los trajes ahorcados
en sus perchas de sombra y los relojes
cesan súbitamente de vivir a tu paso.

Clandestino emisario de las ruinas,
modelas en las cosas tu máscara terrestre.
Nada puede escapar a tu parda conquista,
aliado innumerable de la muerte.

- «Mundo con llave» en
*Prisión humana*⁴ p. 369

Mas, no llamé al furioso perro encantado
que en el jardín habita disfrazado de rana
contando las pisadas del húsar difunto.
No llamé a nadie para que echara abajo la puerta con llave
porque hubiera caído la tapa del cofre del pirata
volviéndose sus onzas goterones de miel
o escarabajos muertos en el polvo.

4. No se señala el año de publicación, en *Obra poética, op. cit.*

- «Viaje de regreso» en
Prisión humana p. 375

¿Ceniza mortal este polvo
que se adhiere aún a mis pies?
¿No fueron puertos sino años
los lugares donde anclé?

- «Familia de la noche» en
Familia de la noche (1952-53) p. 385

I

...
Parecían los asnos
volver de Tierra santa,
asnos uniformados de silencio
y de polvo, vendiendo mansedumbre en canastas

...
Mas, el sordo verano por sorpresa
ocupaba el país a oro y fuego
y asolaban poblados y caminos
Generales de polvo con sus tropas al viento.

III

...
Mas, la muerte, de pronto
llegó al patio espantando las palomas
con su caballo gris y su manto de polvo.

- «El desierto interior» en
Taller del tiempo (1958) p. 455

El viento gira:
errante dios de polvo

- «Hombre planetario» en
Hombre planetario (1959) p. 467

IV

¿Soy sólo un rostro, un nombre
un mecanismo oscuro y misterioso
que responde a la planta y al lucero?
Yo sé que este armatoste de cal viva
con ropaje de polvo
que marca mi presencia entre los hombres
me acompaña de paso, ya que un día
irá a habitar vacío
de mí bajo la tierra

XI

...

Conquistador de polvo: yo bendigo
al pueblo de las fechas.

- «Jornada existencial» en
El alba llama a la puerta (1960) p. 510

...

El polvo de oro se aventó en el aire.
Los labios de la arena agotaron la fuente.

- «El caballero de terracota» en
El alba llama a la puerta (1960) p. 527

Este montón de polvo fue Kublaikhan.
Las nubes imitan vanamente sus cabalgatas.

...

La Ciudad Prohibida
con sus murallas rojas y sus tejas de oro
guardará su secreto
y los Emperadores yacerán en el polvo
con sus vestiduras delicadas como corolas.

...

Las estatuas doradas
cayeron en el polvo para siempre.

- «Libro del destierro» en
Misterios naturales (1972) p. 562

III

El lucero se acerca de puntillas al charco.
No se sabe si va a buscar su moneda perdida.
De pronto desaparece en el agua y sube al cielo
donde se extravía entre la polvareda de los astros

V

...
Te reconozco viento del exilio
saqueador de jardines
errante con tus látigos de polvo
Me persiguen sin tregua tus silbidos
y borras mis pisadas de extranjero.

XIII

En el polvo se marcan las huellas de la muerte
sobre mi corazón sueñan sus pasos.

- «Las piedras calcinadas» en
Vocación terrena (1972) p. 594

...
En tu trono de polvo esperas la corona
del reino mineral conquistador postrero
de animales y plantas
cuando el mundo será un desierto de piedras.

- «Mensaje a África» en
Vocación terrena (1972) p. 596

Inmensa hermana, escucho el palpitar terrestre
de tu gran corazón oculto en los tambores
hablando en un lenguaje aprendido de las rocas.
Sol, baobab, león: son signos protectores
de tu pueblo de polvo y de raíces
tu pueblo hecho de flores.

- «Quipus» en
Vocación terrena (1972) p. 607

XXIV

La rebelión
de las palabras
ha dejado polvo
 humo
 nada.

- «Estaciones de Stony Brook» en
Vocación terrena (1972) p. 611

IV

...
En el árbol estremecido
 arde la ardilla
 desciende un peldaño
 baja otra vez
 aviva su fuego
 saltarán
 limpia el polvo de las hojas
pone en fuga al pájaro que ayuda a morir al día.

VARIACIONES POÉTICAS DEL POLVO

El polvo en la poesía de Carrera Andrade transita de un lugar a otro como el poeta mismo. Puede mantener la consistencia como tener una disputa con la luz:

... cortina de polvo herida por la luz

El polvo resulta materia fragmentada que, sin embargo, puede establecerse como un todo constituido, recibe la presencia de la luz, que resulta la ausencia de polvo. La presencia de las cosas que el mismo Carrera Andrade señala como una de sus primeras búsquedas poéticas parece esconderse tras el manto del polvo, manto que en su fragilidad puede ser «herido por la luz». El polvo tiene la condición de trasladarse de un objeto a otro sin desaparecer y en ese tránsito la luz es su contrario. Carrera Andrade crea una relación opuesta entre lo que se ve a plenitud y lo que intuye tras el velo de lo cubierto, por ello:

Todo lo que es color, pájaro o nombre...
descenderá por fin, como sueño o la sombra,
el polvo sin memoria

Detrás del polvo persiste el objeto, ya no con la consistencia primera sino como la huella, como rastro que se mantiene en la memoria. La memoria es el polvo que se acumula en el registro del ser humano. Y sin embargo de esta supuesta constatación es «polvo sin memoria». Solo lleva consigo porciones, fragmentos microscópicos de cosas, o sea *de vida* reducidas a polvo. Es polvo, entonces, con memoria, memoria que además puede de alguna manera corporizarse:

Cuando el polvo sin faz te escondió en su guarida...

Como un animal que acecha, que espera vigilante el momento para atrapar a su víctima. La guarida presume un espacio apartado, difícil de encontrar, recóndito. Estos semas nos remiten por desplazamiento de sentido a un espacio oscuro, pues la luz supone lo cercano, lo que se conoce, y lo que no se conoce, lo distante a lo oscuro, es decir, al ocultamiento, a la muerte. De ahí que el poeta califica al polvo como cadáver del tiempo. ¿Es el tiempo el que envejece? ¿O es el polvo el registro desgastado de las cosas? El cadáver supone la descomposición, materia que se desgasta en su transitar, vestigio de vida. El polvo es así muerte, y el tiempo vida. Vida que transcurre y que deja una estela sobre los objetos, sobre las cosas. Vida que es acumulación y yuxtaposición de las cosas, de los hechos. El polvo sería entonces una presencia interior, esencial de los objetos, siempre ahí, que se muestra al mundo a través de los ojos del poeta:

Heredero final de las cosas difuntas,
todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

En ese continuo devorar, el polvo se halla en la existencia misma del ser. Una suerte de acumulación, de persistencia que lo cubre todo, que lo recoge todo. Parecería decir Carrera Andrade que en ese polvo está otra vez el registro, el paso del ser por su tránsito vital, a través de la memoria:

Yo sé que este armatoste de cal viva
con ropaje de polvo...
irá a habitar vacío
de mí bajo la tierra

Es aquí ropaje, cubrimiento del cuerpo, amontonamiento de memoria. Ya antes se dijo que el polvo suponía precisamente esa huella fragmentada que lleva el ser humano a cuevas, solamente con su incansable persistencia de miedo al olvido. Sobre el cuerpo acarrea su pasado, no el pasado en sí mismo, sino una referencia vaga, un residuo apenas. El polvo trae consigo la muerte, la memoria supone la muerte del pasado, un *cadáver del tiempo*, y por esa misma condición supone también la vida. Todo lo que tiene vida lleva en sí mismo la muerte. El poeta retoma esta condición cuando dice:

... que en el polvo comienza y termina en el astro
y al polvo otra vez vuelve...

El juego circular confiere y reafirma la dualidad intrínseca de los objetos y de las cosas, que en un continuo movimiento comienza en el polvo y regresa a él a través del tiempo, en una prolongación al infinito, de donde además se supone emerge la primera partícula de vida. El «astro» del poema parece entonces constituir la última referencia de este movimiento vital, hasta allá puede transitar la vida y de ahí solo le queda el regreso al punto originario.

Si aceptamos que en la poesía de Carrera Andrade el polvo supone la ausencia de luz, y a partir de ahí, por diseminación del sentido, la muerte, la presencia de un insecto muerto sobre el polvo resultaría la muerte en la muerte:

... O escarabajos muertos en el polvo.

Esta doble articulación de la imagen muerte, ya desde la construcción explícita, ya desde la prolongación semántica, confieren al poema un eco significativo que se articula sobre la base del propio enunciado. Este polvo, que es muerte, que es constancia endeble del pasado, que es ropaje del tiempo, puede permitir que en su piel se adhiera la constancia de su paso:

Ese montón de polvo fue Kublaikhan

Es un estar presente solamente a través de la circunstancia efímera de su consistencia. Ese «fue» del poema remite a un universo que, adscrito a la fragilidad del polvo, además se encuentra disperso en la mirada del presente, como si un viento entrase por la ventana⁵ para llevarse con él toda la consistencia del mundo. Un mundo que además irremediabilmente se derrumba:

5. No es extraño que Carrera Andrade haya tenido al polvo como un motivo constante en su poesía si se piensa, además, que la ventana precisamente supone la posibilidad de ingreso del polvo a través de sus mínimos resquicios.

Las estatuas doradas
Cayeron al polvo para siempre.

Aquí, el polvo no es una fina capa de significación que se adhiere a los objetos y las cosas, es más bien el estadio ulterior de la vida. Un espacio escondido tierra abajo. El «para siempre» constituye la imposibilidad del retorno. Es un polvo que significa la no-vida, antes que la muerte. Es decir el parecer, no el ser.⁶

Pero también el polvo puede permitir la vida, el surgimiento, ya que encierra, como se dijo antes, esa dualidad vida-muerte:

Sol, baobab, león: son signos protectores
de tu pueblo de polvo y de raíces
tu pueblo hecho de flores

Este polvo es ahora testimonio de la tierra, piel de la tierra, de ella emerge la vida y el color de las flores. El significado de polvo / ausencia de color se desplaza en el poema para dar paso a una construcción articulada sobre la relación polvo / presencia de color. De todas maneras, el poema concede un espacio de separación entre el polvo y las flores, que confiere a las raíces esa cualidad mediatizadora.

También en «Estaciones de Stony Brook» el poeta parecería querer desprenderse del polvo para que la naturaleza se presente con aquella luz que durante buena parte de su obra poética caracterizó su devenir artístico:

... limpia el polvo de las hojas...

El polvo supone nuevamente la presencia del tiempo, esa huella permanente que se acumula en la débil circunstancia de la vida, construida en el verso anterior sobre la base de la metáfora «hoja». El «limpiar» la hoja parecería un acercamiento a la piel original de la hoja, es decir, aquella del nacimiento, pero también al desprendimiento de la memoria, de la historia que se acumula con el paso del tiempo.

Para Carrera Andrade el polvo posee un alto valor poético. Su presencia está derramada por casi toda su obra —como he querido precisar— ya desde esa construcción casi metafísica, ya desde su carga expresiva, de su potencia visual:

6. Omar Calabresse en su obra *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1987, señala que una imagen poética encierra la dualidad de ser/parecer y el no/parecer no/ser.

... cadenilla de polvo...

... asnos uniformados de silencio
y de polvo...

Con su caballo gris y su manto de polvo.

Una espiral de polvo se desata.

La referencia al polvo se despliega de una imagen a otra como su propia condición de viajero lo exige. Puede desprenderse de la tierra en la sutil condición del viento, o constituirse en prenda que recubre. Pero siempre queda la sensación de una fragilidad que en cualquier momento puede llevar a su desprendimiento.

Ya cerca del final de su producción poética Carrera Andrade escribe un poema (en *Vocación terrena*, 1972) que parece ser una suerte de conclusión lapidaria alrededor de su frecuente transitar con el polvo. Dice el poema:

La rebelión
de las palabras
ha dejado polvo
 humo
 nada.

El polvo tiene una débil estructura que se desplaza de abajo hacia arriba, parte de la consistencia de la tierra para perderse en la fragilidad del aire, así se entiende la espiral del significado que el poeta ha diseñado. Primero las palabras son «polvo», vestigio todavía presente de la materia, después «humo», es decir, materia que en su transitar efímero desaparece en el aire, y finalmente «nada», presencia en la ausencia total de lo que fue, ahí donde hubo palabras hay ahora nada, es decir, su ausencia.

LA HUELLA DE LA CENIZA

De la ceniza se puede decir acudiendo al diccionario: «Polvo de color gris claro que resulta de la combustión de un cuerpo».⁷ Nuevamente nos encontramos con un polvo disfrazado de ceniza. Carrera Andrade tiene más de diez poemas en los que la ceniza resulta una imagen articuladora. En «Tres estro-

7. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, España, 2001.

fas al polvo» se hace evidente esta conexión. El poema empieza precisamente estableciendo ese parentesco:

Tu roce de ceniza va gastando las formas...
 Envuelves todo objeto en una muerte anónima
 que es tan sólo un regreso a su origen de tierra.

... aliado innumerable de la muerte

El polvo se manifiesta como el maquillaje de la muerte. Su paso deja su presencia en los objetos. El polvo podría verse como una prolongación cosificada de la muerte que, a través de la fina capa de polvo o ceniza, deja constancia de su presencia. Sin embargo, la muerte es también la posibilidad de la vida, del regreso al «origen», que requiere del polvo para mantener su relación fundamental con la tierra.

La ceniza puede aparecer como registro anticipado de la muerte que a través del tiempo anuncia siempre su estar, que no su llegada, pues nunca ha partido, es presencia invisible que utiliza a la ceniza para mostrarse:

Sobre mi frente el tiempo avienta las cenizas

Cenizas del propio cadáver que antes Carrera Andrade ha señalado y que parecerían evidenciar nuevamente la huella del tránsito fugaz:

... y me queda en las manos su forma de ceniza.

Para el poeta la vida entraña una etapa anterior, que resulta el rastro de una vida anterior también terminada, de la cual renace:

Todo es ceniza
 antes de ser lucero.

De las cenizas puede entonces surgir nuevamente la vida, punto de partida de su constatación. Después del fuego, que supone un momento anterior de calcinamiento, está otra vez el reinicio:

...
 sembrar en las cenizas
 ...

Más adelante, el poeta reafirma esta condición:

Asmsterdan, Rotterdam
de las cenizas
sacasteis vuestro fuego
vida nueva

Del fuego, la muerte, la combustión, las cenizas y otra vez la muerte. De las cenizas del fuego, la vida. La dualidad vida-muerte atribuida anteriormente al polvo, parece también concernirle a la ceniza (no en vano la ceniza es polvo también).

La ceniza también es la comprobación del fuego que se extingue con el paso del tiempo:

...
mas ciudades, países, animales y flores
ardieron consumidos en cenizas
por la llama del tiempo

La llama es vida y tiempo, y en esa condición paradójica consume mientras vive, de ella queda solamente una estela frágil de ceniza. Esta constatación lleva a Carrera Andrade en «Prisión humana» a preguntarse:

¿Ceniza mortal este polvo
que se adhiere aún a mis pies?

El propio poeta parece contestar la pregunta años más tarde en su *Libro del destierro*:

No hay una gota de agua ni una brizna de hierba.
Hay solo ceniza de los siglos
el polvo de la muerte

Tiempo que se ha quemado en su propio paso, tiempo del que solo quedan marcas endebles. Finalmente, el poeta ha utilizado una construcción poética en que ha juntado el polvo a la muerte. El polvo es presencia de la muerte, estela siniestra que a su paso deja sus huellas, como registro de su propia agonía:

En el polvo se marcan las huellas de la muerte

El polvo o la ceniza, como su desdoblamiento poético, se constituye así en la única capa, sobre la superficie de la vida, en que la muerte puede corporizarse mediante la presencia del registro visual.

Polvo que cubre el mundo con su delgado rastro. Ceniza que se adhiere al tiempo como su propia huella. Dos motivos poéticos que sugieren encontrar en la voz de Carrera Andrade, la presencia mística de la agonía, del transitar humano y de una muerte que se desplaza por el mundo con su fina capa de memoria. ■

BIBLIOGRAFÍA

Calabresse, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1987.

Carrera Andrade, Jorge. *Poesías escogidas*, Suma, Colección Unicornio, 1945.

— *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

Diccionario de la Real Academia Española, vigésima segunda edición, España, 2001.

Salinas, Pedro. «Registro de Carrera Andrade», en *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), 17 (1979).

JORGE CARRERA ANDRADE: REGRESO DE LAS VISITAS AL PLANETA

Martha Rodríguez

En la fecha todos coinciden, no así en talante —aventuro— o en las circunstancias. Me resisto a considerar que Jorge Carrera Andrade murió, según criterio de algunos, en pobreza y abandono casi absolutos. Decido, elijo ubicar su muerte en el instante y en el ánimo precisos en que él termina, y firma con su puño y letra —los más autorizados para signar y consignarlo— su autobiografía. Concluye el poeta con el siguiente párrafo:

Finalmente se cumplía mi deseo de arraigarme en el suelo de mi país. Era como un viaje retrospectivo, hacia el pasado. Volvía a encontrar la tierra de mi infancia y juventud. Las cosas me entregaban su significado profundo. Volcán amigo, aire amigo, árbol y golondrina amigos. El círculo familiar de mis relaciones con la naturaleza me producía alborozo, pese a mi conciencia de la fugacidad del tiempo. Contaba yo mis días con ademán sereno, rebosando de plenitud interior, sin dejar de condolerme por la suerte de mis hermanos, los indios del Ecuador que bien podían repetir con los antiguos aztecas aquello de: 'Solo venimos a dormir, solo venimos a soñar, no es verdad que venimos a vivir en la tierra'. En el fondo de mi ser, por el contrario, me decía: Yo he venido a conocer, he venido a descubrir, y no solo a soñar sobre este suelo de mis padres.¹

Si su muerte cronológica se consumó ocho años después de publicadas estas líneas finales, es solo porque fue ese el tiempo que le tomó el camino de regreso, el «arraigarse definitivamente en el suelo de su país».

Este lapso no es un abismo que marca una brecha en su proceso espiritual: es el que requería su individual transición, el tiempo necesario para preparar-

1. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí. Autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989. Las citas tomadas de este libro se referirán a esta edición.

se y ejecutar su gran retorno, el definitivo, *al suelo de sus padres*. Empacaba desde entonces: los recuerdos (pesarán más al viajero cuantos más años y amigos se hubiere acumulado), los homenajes que recibía, las diversas publicaciones de su obra que continuaban sucediéndose. Y ya en Quito realiza, en 1976, el acto de entrega de *Obra poética completa*, preparada por él mismo: su autobiografía y el legado de su obra poética —edición aprobada por él—, los dos extremos entre los cuales se tensa el proceso de retorno, y que dan claros indicios de cómo deseaba el poeta fueran leídos su quehacer y su muerte. Claro que hubo momentos difíciles en este camino (¿quién no los padece, cuando de regresos se trata?). Pero supongo, deseo, decido que en él continuaron intactos el ánimo feliz de abrazarse finalmente a su tierra, y la serenidad de quien ha visto mucho y ha comprendido otro tanto: serenidad y ánimo que lo movieron a concluir *El volcán...* en el tono en que lo hizo, sin que constituyera su muerte un hecho discrepante con aquellas premisas, no independiente ni alejado de ellas.

Y no por capricho o veleidades de resistencia sostengo que él murió en aquel estado de ánimo. Es menos importante mi convencimiento de que cada uno elige el momento en que dejará de existir y la forma en que lo asumirá, cuanto el hecho de que JCA lo dejara sentado, con su propia firma, al dar por concluida allí su autobiografía, y lo reafirmara —no importa que fuera desde mucho antes— en estilo claro, a través de diversos poemas.

Para empezar, él mismo advierte: «Yo sé que cuando muera / dirán de mí: ardió como una brasa / fue ala, raíz, trigo, / mas no encontró el camino de lo eterno. / *No se habrán dado cuenta*».²

Y nos introduce de igual forma —de su puño y letra— en la idea de que no murió en un instante aislado de 1978: «Le vestí a mi cadáver de estaciones / y sobre la guitarra del pasado / recliné su cabeza vendada de ciudades / lucientes como bálsamos. / Puse a su lado nombres de otras épocas; / los rostros ya de sombra enmascarados / *y le dejé vivir su larga muerte* / en un clima de lluvia, de maíz y caballos».³

Ocurre su muerte en días de regreso, no de reclusión por vejez⁴ o de con-

2. Jorge Carrera Andrade, *El alba llama a la puerta*, 1966. Del poema «Sombra en el muro». El subrayado es mío.

3. Jorge Carrera Andrade, del poema «El visitante de niebla». El subrayado es mío.

4. La publicación, difusión y reconocimientos a su obra no habían menguado en absoluto hacia la década del 70. En el año que la inicia, 1970, además de la publicación de *El volcán...*, se realizaron las ediciones bilingües, francés-español de *El libro del destierro*, en Dakar, e italiano-español de *Hombre planetario*, en Milán. En 1972 se publica en Madrid *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, de J. Enrique Ojeda; el mismo año, en Caracas, aparece *Vocación terrena*, en la colección «Árbol de fuego». En 1973, en la Imprenta de la Universidad del Estado de Nueva York, se publica la antología bilingüe español-inglés *Selected Poems*, con estudio introductorio de H. R. Hays. En

finamiento por la pobreza (sin negarla, pero recalcando que tiene solo el impacto que cada persona le permite en su vida). Acaso estaba más dolido, aventuro, por la solicitud de divorcio de su esposa, capaz como había sido el poeta de rubricar —contra el cansancio de los años y las adversidades— las promesas de eros: «Amor, no te esperaba tan tarde (...) La soledad vistióme como un rey pordiosero / habitante de cuevas y arrasadas torres (...) Andaba yo extraviado, extranjero en la tierra, / nutrido de mandrágoras, con mi fardo de siglos. / Amor, hoy iluminas mis tinieblas / tu desnudez, ventana al infinito». ⁵

Tampoco es cierto que muriera solo: «Si entro por esta puerta veré un rostro / ya desaparecido, en un clima de pájaros. / Avanzará a mi encuentro / hablándome con sílabas de niebla, / en un país de tierra transparente / donde medita sin moverse el tiempo / y ocupan su lugar los seres y las cosas / en un orden eterno». ⁶ Es una visión casi optimista, una serena presencia de ánimo ante la muerte —un esfuerzo, desde siempre tal vez, por embellecerla—, ante el encuentro con sus muertos, con los más queridos: «En esa puerta, madre, tu estatura / medías, hombro a hombro, con la tarde / y tus manos enviaban golondrinas / a tus hijos ausentes». ⁷ «Aquí descendes, padre, cada tarde / del caballo luciente como el agua / con espuma de marcha y de fatiga / (...) Levantaste tu casa en el desierto, / correr hiciste el agua, ordenaste la huerta, / padre del palomar y de la cuadra, / del pozo doctoral y del umbroso patio / (...) Mas, la muerte, de pronto / llegó al patio espantando las palomas / con su caballo gris y su manto de polvo. / Azucenas y sábanas, entre luces atónitas, / de nieve funeral / el dormitorio helaron de la casa. / Y un rostro se imprimió para siempre en la noche / como una hermosa máscara. / Es el pozo, privado de sus astros, / noche en profundidad, cielo vacío. / Y el palomar y huerta ya arrasados / se llaman noche, olvido». ⁸

No murió, pues, pobre ni solo, menos aún derrotado: lo hizo cuando hubo concluido «la vuelta al mundo de un poeta». ⁹ Cuando terminó de revisar, aprobar —cerrándolo él mismo— su legado poético. Cuando al fin decidió recostarse junto a los suyos en esta geografía amada, la que él eligió para nacer y para descansar, de la que había partido en tantas ocasiones —ávido de acercamientos y de saberes—, y a la que, gozoso, regresó en otras tantas: «Me parecía obra de magia la sustitución de la lluvia de París —que había soportado

1976 JCA publica en Quito su *Obra poética completa*, y, en 1977, en Quito nuevamente, la segunda edición de *La tierra siempre verde*.

5. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, 1957. Del poema «La visita del amor».

6. Jorge Carrera Andrade, del poema «Familia de la noche».

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*

9. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*, p. 295. La frase es de la Duquesa de la Rochefoucault, en un homenaje realizado al poeta en París, en febrero de 1965.

hacia algunas horas— por el sol del Ecuador que pintaba de amarillo resplandeciente el gran ventanal de mi habitación».¹⁰ «Buenos Aires: adiós (...) Otra vez Santiago y otra vez Lima. Después de un sueño reparador en esta última ciudad, nuevamente el cielo ecuatorial, el azul imperioso, coronado de sol sobre las alturas de Quito».¹¹ «El sol puntual, deseado e invocado por nosotros en otras latitudes, nos visitaba con amistosa asiduidad. Encendía de pronto el jardín o palidecía ante la presencia de una nube y regresaba otra vez con su manto dorado a cubrir una parte de la fachada y del suelo. Pero, nuestro sol preferido era el sol total que invadía el espacio con su inundación de luz, con su incendio sin llama, que hacía fulgurar el cielo como una inmensa cúpula metálica y hacía arder cada cosa dentro de una aureola de felicidad íntima y comunicativa».¹² ■

10. Jorge Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 310.

11. *Ibid.*, p. 323.

12. *Ibid.*, p. 329.

DARÍO Y CARRERA ANDRADE: EL DULCE ENGAÑO DE LA TOTALIDAD

Esteban Ponce

La polvareda levantada por las caídas de tantos monumentos en el recién terminado siglo no acaba de asentarse, y en la misteriosa vaguedad en que todo ha quedado; ahí, de fondo, en algún sitio...; lo de siempre, una incertidumbre cansada ya de tanto madurarse y con ella, el tiempo, las cosas, sus nombres, los sujetos, las palabras, el devenir, en actitud contrita ofrecen una vez más su gravidez-vacío.

También ahí, la poesía. Ella también, a pesar de sus máscaras de infinito, muestra su ser en el tiempo. Obstinada en defenderse de la siempre amenazante sed de definición, se transforma, rehuye, se hace deseo, simula certezas y recuerda olvidos y nostalgias. *El acontecer del poema es un Medio, Intermedio, Meridiano, Intersticio. Pasadizo.*¹ Ese *intersticio*, esa fisura que Jorge Carrera Andrade persigue, es también la fisura imposible por la que espía, insaciable de absoluto la porfiada insistencia con que Darío procura una visión del Todo: *Mi Darío preferido es el de... los poemas estremecidos por el deslumbramiento de la verdad sin velos,*² dirá Carrera Andrade.

Ese objeto del deseo poético que es la Totalidad, la mirada con la que lo acosan, el espacio desde el que lo miran, todo, se instaura sobre una frontera frágil que se dispersa en el instante mismo de la revelación, la experiencia poética de la totalidad es también experiencia de lo efímero:

1. Iván Carvajal, «País secreto», *País Secreto. Revista de ensayo y poesía*, 1, Quito, junio 2001, pp. 2-9.
2. Jorge Carrera Andrade, «Interpretación de Rubén Darío», *Cuadernos Darianos*, Managua, 1964, p. 14.

Despliegas el mantel de un festín de infinito
 en donde el horizonte, en su plato de nubes,
 sirve el manjar del sueño y del olvido.

...

Ruedan sobre la orilla tus vanas esculturas
 que pronto se deshacen
 en un mármol soluble, en ingravidas plumas.
 «Aquí yace la espuma»³

Sobre esa *¡Frontera del abismo, guardada por palomas!* que se disuelve en un movimiento que a un tiempo es arrepentimiento y anhelo de transgresión revocación de su llegada, ahí es donde Carrera se encuentra con Darío. Sobre el diletante movimiento marino, parejo recordatorio del instante y lo infinito, Darío satisface la sed del Todo del poeta ecuatoriano. En «Revelación» satura de luz el resquicio por donde la mirada anhelante procura la experiencia de infinito. Y el mar sigue golpeando por los siglos las puertas del misterio que se despliega y se renueva. La espuma marina, como último signo del espacio-límite en el verso de Carrera, bien puede ser la misma que fracciones de siglos antes contó a Darío algún secreto en torno al absoluto:

En el acantilado de una roca
 que se alza sobre el mar, yo lancé un grito
 que de viento y de sal llenó mi boca:

A la visión azul de lo infinito,
 al poniente magnífico y sangriento,
 al rojo sol todo milagro y mito.

Y sentí que sorbía en mar y viento
 como una comunión de comuniones
 que en mí hería sentido y pensamiento

Vidas de palpitantes corazones
 (...)

«Revelación»⁴

Los dos versos finales responden al grito, cargados de resonancias iniciáticas: *Yo estoy contigo / y estoy en ti y por ti: yo soy el Todo*. La armonía cósmica despliega sobre el verso, la carga acumulada de la Verdad simple. El poema se

3. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 327-8.
4. Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 316-7.

termina y un abismo de silencio recuerda que el sendero de la palabra es el del límite. El Todo revelado se queda, ya para siempre, suspendido en el verso que se abre al abismo. Suspendido en la frontera misma en que su revelación se hace nada. La alternancia del ser, una incapacidad de inmutabilidad queda al descubierto. El Todo existe solo en esas fisuras que muestran su disparidad; la fisura desde la que el poeta mira rabioso de deseo, es ella misma una manifestación de la inconstancia del Ser. ¿O son los límites de la palabra los que construyen tal ilusión?

Si el gesto poético es una provocación al vacío y éste comparte la fugacidad con el Todo; la concurrencia, entendida como sucesión de abandonos y retornos, marca una de las formas de lo poético. La fisura no *está* para siempre, sino que regresa. La poesía es acto reiterativo que convoca al Todo jugando con sus fracciones. En «Pájaros de las islas...»,⁵ Darío sugiere el retorno como forma de comprender la Verdad, un eterno estar-regresando:

Pájaros de las islas, en vuestra concurrencia
 hay una voluntad,
 hay un arte secreto y una divina ciencia,
 gracia de eternidad.
 (...)
 Almas dulces y herméticas que al eterno problema
 sois en cifra veloz
 lo mismo que la roca, el huracán, la gema,
 el iris y la voz.
 (...)
 Y con las alas puras de mi deseo abiertas
 hacia la inmensidad,
 imito vuestros giros en busca de las puertas
 de la única Verdad.

Intuición irreductible que es juego y oficio sacro a la vez. La materia que nos ha expulsado nos convoca, y *la voz* es la única forma del poeta para restaurar la unidad. Carrera Andrade también responde a esa vocación de la palabra cuando pugna por un «Regreso a la transparencia». La idea de retorno se tiende aquí entre el objeto que devela su modo de ser sin operaciones de ocultamiento y la zona de opacidad en que los significados se han ocultado. La distancia entre los dos puntos es un efecto de ilusión poética. No hay transparencia sin opacidad que la manifieste. Transparencia y opacidad son formas de ubicar la frontera, y el deseo de retorno es anhelo de transgresión. El poeta, otro demiurgo, separa la luz de las tinieblas; separación que dura la exten-

5. *Ídem*, p. 448.

sión del verso, y, sin embargo, a pesar de lo efímero del acto, la cuña del poeta queda clavada en el límite entre los seres y sus palabras:

Vuelvo al aire y al agua elementales
 después de haber amado tierra y fuego
 y el color y la forma de las cosas.
 Vuelvo a la transparencia y al sosiego
 mirando las recónditas señales:
 ¿Qué dicen las estrellas y las rosas,
 cautivas luminosas
 en su prisión de frío
 que custodia el rocío
 con sus huestes de vidrio y de frescura?
 Alta ciencia con letras de agua pura,
 cosmografía de las soledades,
 mapa del cielo, pávida escritura
 donde leen su suerte las edades.⁶

En ambos textos *la ciencia* (*divina* en Darío, *alta* en Carrera Andrade) es elemento propiciatorio del instante de iluminación. El poema como una suerte de práctica teúrgica, procura retirar los velos que cubren al enigma y manifiesta su deseo de un saber que se sacia de intuiciones. Este deseo es más próximo al *Corpus hermeticum*⁷ confiado al Tres Veces Grande Hermes Trimegistos, que en su custodia junta todos los saberes; que, a la tradición racionalista griega, contra la cual reaccionaron los primeros herméticos y los neopitagóricos hacia los cuales Darío manifestó una evidente proximidad:

En las constelaciones Pitágoras leía,
 yo en las constelaciones pitagóricas leo⁸

La armonía del cosmos, como herencia pitagórica es una constante que Darío jamás abandona, ya en sus primeros poemas se hallan varias alusiones:⁹

Tú inspirado y deseoso alzas la frente,
 y con el diapasón de la armonía
 sabio sigues sendero provechoso
 ...

6. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 75.

7. Hermes Trimegistos, *Corpus hermeticum*, Paris, Sociéte d'Édition «Les belles lettres», 1960.

8. Rubén Darío, «En las constelaciones», *op. cit.*, p. 449.

9. Cfr. Ricardo Guillón, «Pitagorismo y modernismo», en Homero Castillo, ed., *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 358-383.

si subes, melodías uniformes
 como el ritmo inmortal de las esferas;
 si bajas, ecos hondos y terribles
 que entre la lobreguez de los abismos
 fingen himnos grandiosos y profundos.
 «A Juan Montalvo»¹⁰

Con la ansiedad por lo infinito que Carrera Andrade absorbe de Darío, se filtra también la armonía del cosmos que en Carrera va a constituir eje central de toda su poesía. En «El viaje infinito» el culto al todo, la correspondencia armónica entre las esferas y la instauración de la palabra como arma única de ataque y defensa frente a la nada se dan encuentro. Los seres, su unidad, sus voces, la respuesta poética, la intimidad en el conocimiento de todos ellos y la renuncia a una vía de abstracciones que desvincule de la vida, acuden al poema de Carrera Andrade para simular el Todo que se anhela y provocar al vacío que amenaza:

Todos los seres viajan
 de distinta manera hacia su Dios:
 La raíz baja a pie por peldaños de agua.
 Las hojas con suspiros aparejan la nube.
 Los pájaros se sirven de sus alas
 para alcanzar la zona de las eternas luces.

El lento mineral con invisibles pasos
 recorre las etapas de un círculo infinito
 que en el polvo comienza y termina en el astro
 y el polvo otra vez vuelve
 recordando al pasar, más bien soñando
 sus vidas sucesivas y sus muertes.

El pez habla a su Dios en la burbuja
 que es un trino en el agua,
 grito de ángel caído, privado de sus plumas.
 El hombre solo tiene la palabra
 para buscar la luz
 o viajar al país sin ecos de la nada.¹¹

El juego aquí puede ser visto en una doble perspectiva, la del texto que traza las rutas de acceso de cada ente a Dios, pero además está la red de imá-

10. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 24.

11. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 323.

genes que deviene trampa. Yo, lector, opto por una de esas rutas abierta con palabras. El poema conserva su ser total, pero al mismo tiempo es racimo de fisuras, por las que curiosos, procuramos la visión intuida por el poeta. Yo soy atrapado por *la raíz que baja a pie por peldaños de agua*; del núcleo concentrado y reiterativo de significados soy expelido a la transgresión que implica el deseo. *El hombre que solo tiene la palabra*, otra vez, cede ante el objeto de su anhelo y, en el intento de asirlo, golpea con el transparente límite, invisible, lo rompe, se hiere y vuelve a fragmentar la totalidad prevista. En la turbación que el límite manifiesto ha generado, la ilusión se diluye, la necesidad del todo se reinstala, el yo-lector sediento de totalidad me retiro herido, pero también la nada ha sido herida. *Fin*, este, en Gilles Deleuze, *último de la literatura, liberar en el delirio esa creación de una salud, [...] es decir, una posibilidad de vida*.¹²

La armonía como sistema de relaciones que permite reconciliar los opuestos, particularmente como mecanismo que aúna lo limitado con lo ilimitado, tiene una presencia permanente en la obra de ambos poetas. La necesidad de aunamiento de opuestos es una forma del horror al vacío. El abismo que se experimenta entre los seres y su trascendencia impele a figurar la armonía. La persecución de esta intuición nos remite una vez más a la literatura como espacio-límite en dos maneras. Tanto en la búsqueda de la armonía como objeto de deseo, como en la aproximación a lo intuitivo como forma del saber, se puede vislumbrar otras tantas formas de lo fronterizo. La armonía como sistema de correspondencias ocultas, que solo se manifiestan en la revelación de semejanzas ¿No es como un secreto pasadizo que reduce lo disímil? Y las ideas pitagóricas de la unidad ¿no son en ambos poetas, un mecanismo para actuar sobre las zonas límites de los seres, sobre sus semejanzas, sobre los espacios de sus intersecciones para generar una forma de unidad o cuando menos un efecto de unidad? Podríamos imaginar una máquina de texturas que reduce las diferencias y ajusta nudos entre lo semejante compartido por seres diferentes. Lo que parece irremisiblemente opuesto es sometido por la fuerza de la imagen al encuentro con lo diferente. El texto poético, entonces, sigue circulando por la frontera, por las fronteras de los seres que quiere unificar y sobre los cuales solo logra tender una ilusión de ceñidos conjuntos de cosas. Las puntadas con que la palabra procura afirmar la unidad son de comportamiento impredecible y hoy fija una idea que ayer dejó escapar; mañana evidenciará una semejanza que ahora nos fue imposible.

La armonía poética nace hija del cosmopolitismo. El mundo en el que los espejos se habían desperdigado convocaba una palabra que reuniera su totalidad para entonces prolífica en diferencias. La palabra confronta entonces al

12. Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción, 1994, p. 18.

universo con voluntad de ser uno en el todo. Esta unidad aterra el vacío y la imposibilidad de contacto, que es finalmente otra forma de lo mismo. Vacío e incomunicación son los monstruos silenciosamente prefigurados en el modernismo, en Darío y cada vez van a ir mostrándose más abiertamente en la poesía de Hispanoamérica desde Darío hasta la poesía de la Segunda Posguerra. Para entonces ya será temática evidente de la poesía y la literatura en general. En Darío, este terror se insinúa en la necesidad de ocupar todos los espacios, de recorrer con la palabra el mundo y en el intento de dejar todos los seres a resguardo del olvido. La incomunicación es entonces solo un mal de los poetas, en la poesía posterior a Darío empezará a ser un mal secular. En Carrera Andrade anida esta angustia tras la aparente confianza del «hombre cuya frente despide claridad», pero no va a ser suficiente su confianza en los nuevos órdenes para contener el mal con que nació el siglo, su poesía va a purificarse justamente en las aguas de la helada desazón. Es el horror a la nada el que empujará sus palabras a los bordes de lo insignificable, para ilusionar la posibilidad de una existencia:

¡El día alzado en armas
gira a mi alrededor: ¡Oh cerco de oro
seguido por la azul caballería
del horizonte en trance de palabra
o de vocal redonda eternamente!

«Las armas de la luz»¹³

Con frecuencia la urgencia por circunscribir en palabras al Todo llevó a este *hijo del modernismo*¹⁴ a multiplicar imágenes llanas, carentes de relieve, pero éstas son como el ejercicio recurrente que en su momento levantan los versos que destellan, los que instauran el *horizonte en trance de palabra*, el *mar que revela enigmas planetarios al oído de la tierra*,¹⁵ la *claraboya que nos iza con su cuerda de luz*¹⁶ o las *islas donde el silencio es la más alta dádiva*.¹⁷ Versos en los que las palabras parecerían contravenir el límite convenido con las cosas para trocar en seres. Versos en que la luz vivifica lo que posaba inerte como en un cuadro de Remedios Varo. Este espacio creado por las palabras que ha herido el vacío y lo ha ocupado, hunde también su cuña en alguna parte de mis fronteras, ¿está ahí contenido por las palabras o está ahí conteniéndolas?

13. Carrera Andrade, *op. cit.*, p. 372.

14. González Porto - Bompiani, *Diccionario de autores*, tomo 1, Barcelona, Montaner y Simón, 1963, p. 483.

15. Carrera A., *op. cit.*, «Familia de la noche», p. 359.

16. *Ídem*, «Las amistades cotidianas», p. 253.

17. *Ídem*, «Islas sin nombre», p. 274.

Si entro por esta puerta veré un rostro
ya desaparecido, en un clima de pájaros.
Avanzará a mi encuentro
hablándome con sílabas de niebla,
en un país de tierra transparente
donde medita sin moverse el tiempo
y ocupan su lugar los seres y las cosas
en un orden eterno.¹⁸ ■

18. *Ídem*, «Enigma del mar», p. 516.

LA CORPOREIDAD DE LO ABSTRACTO EN LA POESÍA DE JORGE CARRERA ANDRADE

Aleyda Quevedo Rojas

Y el poeta siguió el cauce del universo. Regresó al origen, mantuvo la integridad, conoció lo blanco y fue fiel al negro. Y su poesía se transformó en el mundo.

El mundo que descubrió, desde su alfabeto misterioso y profundo, nuestro mayor poeta, Jorge Carrera Andrade o el poeta de los *Microgramas* como lo reconocen muchos en toda Hispanoamérica.

Carrera Andrade escribe entre 1926 y 1936 su libro *Microgramas*, que aparece publicado en Tokio en 1940, bajo el sello Ediciones Asia-América.

Microgramas tocados por el ser latinoamericano, pues habrá que entender primero el secreto y la filosofía de dónde provienen. Cito uno de los principios del *Libro del recto camino*, *Tao-Te-Ching* de Lao-Tsé:

Regresar es el impulso del Tao. Suavidad es la función del Tao. Todas las cosas del Universo provienen de la existencia, y la existencia de la no-existencia.

En la poesía, como en la existencia y en la no-existencia, la íntima unión de hombre y universo, transitoriedad y vacío del corazón, vacío que tiene por fin un estado de iluminación en el que desaparece la división interior, lo masculino y lo femenino, lo frío y lo caliente, para alcanzar el Tao; son principios que rigen la actitud y la visión para escribir poemas breves.

Cultivar el haikai siempre exigió, en todas las épocas, una conexión perfecta del universo y sus elementos.

En *El libro del recto camino*, un breve tratado de apenas 5 000 caracteres, es posible encontrar una de las primeras condiciones para acercarse a la brevedad en la poesía. En este antiguo libro la estructura idiomática y expresiva es

concisa y vigorosa, nunca, seguramente tanto pensamiento ha sido condensado en un espacio tan pequeño.

«En mis escalas en el Extremo Oriente, he tenido ocasión de observar el efecto, la actitud filosófica de los japoneses —campesinos y hombres del pueblo— ante los fenómenos naturales, y su manera de contemplar en quietud el alma completa, la inestabilidad de las cosas y de la vida humana», reflexionó Carrera Andrade.

La intimidad con la naturaleza, una virtud propia de toda su poesía y la precisión en las imágenes, le permitieron caminar seguro por los senderos del haikai. Dotando a sus poemas de un rigor extremo, tal que pueda expresarse en tres o cuatro versos la corporeidad de lo abstracto.

El propio Jorge Carrera Andrade escribe en el pequeño texto que precede a los *Microgramas*:

no tengo la pretensión de haber inventado el Micrograma, pues ya en el Siglo de Oro, don Francisco de Quevedo y Villegas, en la pausa de dos «Sueños», escribió su «Boda y Acompañamiento del Campo», collar rústico de epigramas castellanos, abuelos directos del micrograma infantil que yo hecho a rodar por el mundo.

El micrograma no es sino el epigrama español, despojado de su matiz subjetivo. O más bien dicho, el epigrama esencialmente gráfico, pictórico, que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto de actitud secreta, llega a constituir una estilización emocional.

Pensamientos que Carrera Andrade echa a rodar en sus composiciones microgramáticas, y por lo tanto nunca intenta escribir un haiku a la manera oriental y está muy claro que la estructura de sus microgramas no estarán compuestos de 17 sílabas distribuidas en tres líneas, de este modo: cinco, siete y cinco, respectivamente. Sin embargo, logra elaborar pequeñísimos poemas que en tan estrecho espacio, parece empeño imposible, encerrar los grandes movimientos del universo, más por una especie de trabajo mágico, el poeta consigue contener al infinito en esa pequeña prisión donde caben todas las sorpresas y emociones sin la pretensión de los haikus.

De esta manera, mientras Matsu Basho dice:

A la fuente vieja
Salta veloz la rana
Y el agua suena.

Jorge Carrera Andrade escribe:

Canuto vivo y rosado,
escribe ceros de vidrio
en la redoma el pescado.

En los dos poemas hay un punto de intersección entre el impacto de lo momentáneo con lo constante y lo eterno.

El modelo de brevedad. Impresiones fugaces. Pequeños milagros cotidianos. Movimientos de la naturaleza. El color del pescado. El brillo del vidrio. Un vehículo muy pequeño que llena el universo del alma, pienso todo esto al leer a Basho y regresar a Carrera Andrade, tan distantes y al mismo tiempo tan cercanos.

No en vano el ecuatoriano mencionaría el micrograma y el haiku en uno de sus ensayos en que sugiere algunas luces sobre su poética:

Me encontraba en pleno amanecer de mi conciencia poética cuando intenté definir las cosas dentro de una forma breve y epigramática, a la que llamé «micrograma» para otorgarle un abolengo grecolatino.

En otra ocasión me referí ya al micrograma como «un trabajo de reducción de lo creado, en pequeñas fórmulas poéticas, exactas, mediante la concentración de elementos característicos del objeto entrevisto o iluminado súbitamente por el reflector de la conciencia», y cité a Bachelard que ha calificado lo minúsculo de «puerta estrecha que se abre sobre un mundo».

El micrograma, imagen o metáfora aislada, constituyó para mí un instrumento de liberación poética. Era mi época de mayor fertilidad de la metáfora, operación mental que yo consideraba como la condensación suprema de la idea, la sensación o el sentimiento lírico, despertados por el objeto. Pese a la semejanza gráfica del micrograma con el haikú, las dos formas difieren en su esencia. Mientras el haikú encierra como elemento indispensable el *kidai*, o sea, la sensación del instante pasajero, fugaz, mínimo, del paisaje, el micrograma es una metáfora definidora de un ser o de una cosa material de la naturaleza.

¿Para qué escribir 500 páginas si se puede lograr en tres líneas decir todo lo que es posible decir?

Lo primero que queda claro es que para acceder a un alfabeto misterioso y exacto hay que hacerlo desde una intensa calma. Pues a pesar de la diferenciación que nuestro poeta establece, sus microgramas revelan la influencia apaciguadora del Budismo. La exactitud matemática y leve del haiku. Y con todo ese material Carrera Andrade construye sus propios poemas filosóficos sobre la contemplación que desarrolla su lado de apasionado viajero; la meditación, que vislumbra su ser ecuatoriano, sobre la cultura del Ecuador, sobre los animales terrestres y marinos que se funden en palabras de fuego, que brotan desde el centro de un pequeño país:

el micrograma, mínima pieza lírica de la que no he inventado sino el nombre, florecerá más vital y sugerente que nunca.

Y no es de extrañar que Gabriela Mistral y José de la Cuadra, leyeron y apreciaron los microgramas de Jorge Carrera Andrade.

En el libro *12 siluetas*, José de la Cuadra escribe y recupera el testimonio de la poeta chilena:

Carrera Andrade cree deber a su madre su decisión por la íntima vocación literaria. «Cuando llegué a la edad del entendimiento me encontré con una magnífica biblioteca de mi madre. Se puede decir que mi vocación literaria la debo a ella, que supo inculcarme un gran amor por la lectura».

Gabriela Mistral, a quien Carrera Andrade conoció en París, lo estudia estableciendo comparaciones originalísimas.

La Mistral dice: «Carrera Andrade ha pasado, ha trasladado, el oficio del corozo con toda su maña sabia a la poesía. La misma bagatela preciosa, la misma concreción del asunto o resina poética, el mismo reducir el volumen de una bestia o un paisaje a miga apretada, está en sus estampas y en las figuritas de corozo. Quien las tenga a mano, confronte con los primores de artesanía del corozo, los poemas que se llaman: ‘Colibrí’, ‘Habitante de la meseta’, ‘Ostión’, ‘Nuez’, ‘Lo que es el caracol’, y ‘Pescado’».

En Hispanoamérica el precursor del haiku es el mexicano José Juan Tablada, 1871-1945. Que al igual que Jorge Carrera Andrade tenía la misión de diplomático y viajero incansable. Deslumbrado por la concisión y esencialidad metafórica del haikai, asimiló con rapidez el sentido dinámico de esta brevísima estrofa y la incorporó a su experiencia poética con dibujos y pinturas. Luego de su estadía como diplomático en Oriente, trae consigo la nueva forma de poemas sintéticos e ideológicos.

En José Juan Tablada los haikus conservan el sentido de síntesis y eternidad. En Jorge Carrera Andrade el sentido de sus microgramas se vuelve emoción andina y universal, se funde con lo sonoro y lo simbólico, pero sobre todo con el ingenio.

En el extenso estudio, «El haikai de Flavio Herrera», de Guillermo Putzeys Álvarez, publicado por la Universidad de San Carlos Guatemala, 1967, consta que desde la publicación de la obra de José Juan Tablada

nos encontramos frente al surgimiento de un tipo de lírica muy peculiar. De una manera general, se puede establecer un ciclo haikaísta, a partir de 1919, y observar las características comunes a todo el movimiento, así como su naturaleza expresiva, que puede juzgarse básicamente similar en todos los cultores. Es de justicia llamarla escuela mexicana, porque el núcleo de poetas es —con pocas excepciones, tales como Flavio Herrera en Guatemala y Jorge Carrera Andrade en Ecuador—, de esa nacionalidad.

Putzeys Álvarez agrega que, en Sudamérica, Jorge Carrera Andrade se acoge a la innovación de la forma japonista, y ofrece su poemario *Microgramas*, que no es sino un conjunto de haikus correspondientes a la lírica mexicana, con notas originales y logros afortunados de personal carácter. Entre tales poemas se encuentran los siguientes, claros ejemplos de la nota sensorial, el tema marino, y la lírica delicada: «Guacamayo», «Ostión» y «Caracol».

Y a pesar de que en su libro *Viaje por países y libros*, Carrera Andrade recupera para nosotros la geografía del Japón, su naturaleza y simbología. En la crónica titulada «La canción de los cerezos», nos encontramos con un Carrera Andrade que hace del viaje el placer de lo que verdaderamente importa, pasear contemplándolo todo; en él no interesa tanto el destino.

A lo largo de los senderos, sobre los bancos de los parques, en todas las rutas que van al interior del Japón, en la secreta intimidad de las islas, los cerezos alinean sus ejércitos blancos, sus muchedumbres florales que el más ligero soplo de viento despoja de su carga liviana y la dispersa en copos de nieve fragante o en remolinos de extrañas alas de mariposa, que caen en círculos concéntricos, prisioneras melancólicas de la gravedad.

Más bella y expresiva aún es la crónica titulada «La honorable agua», aquí un fragmento:

En el Japón el agua es un elemento sagrado. Se puede afirmar que el agua es la verdadera patria del japonés. Tal vez esto se deba a que el país del Sol Naciente está rodeado por tres mares y el Océano Pacífico. De todas maneras, la vida en ese imperio insular es más acuática que terrestre. ¡Agua que lame las ciudades y los campos, agua de los ríos torrenciales y de los lagos sembrados de islotes flotantes, agua verdosa de los arrozales inundados, agua celeste de las pinturas de Hokusai y de Harunobu, agua que hace guiños de luz junto a las casas de bambú y de papel, agua omnipresente!

De esta manera, para este singular ecuatoriano, el paseo era un viaje sin prisa, un viaje de placer, en el cual se trataba de ver las cosas más dignas de curiosidad y gastar el tiempo de la manera más provechosa. Desde su visión de viajero apasionado, lector y sobre todo, desde su universo y actitud de poeta, Carrera Andrade transformó el espíritu del haikai, le entregó una forma más cósmica y planetaria.

Los pequeños seres, en su insignificancia aparente, cobraron un orden y un sentido. Cada ser, cada animal, cada objeto, feo y bello, tienen un orden espiritual en el planeta que nos dejó Jorge Carrera Andrade, para orgullo de las letras hispanoamericanas. Aquí algunos de sus microgramas, una bellísima y exacta parte de toda su inmensa literatura.

Alfabeto

Los pájaros son
las letras de mano de Dios.

Lo que es el caracol

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.

Colibrí

El colibrí
aguja tornasol,

respuntes de luz rosa
da en el tallo temblón

con la hebra de azúcar
que saca de la flor.

Ostión

Ostión de dos tapas:
tu cofre de calcio
guarda el manuscrito
de algún buque naufrago.

Guacamayo

El trópico le remienda
con candelas y oros su manto
hecho de todas las banderas.

Tortuga

La tortuga en su estuche amarillo
es el reloj de la tierra
parado desde hace siglos.

Abollado ya se guarda
con piedrecillas del tiempo
en la funda azul del agua.

Nuez

Nuez: sabiduría comprimida,
 diminuta tortuga vegetal,
 cerebro de duende
 paralizado por la eternidad.

Mecanografía

Sapo trasnochador: tu diminuta
 máquina de escribir
 teclea en la hoja en blanco de la luna.

La araña

Araña del sueño:
 charretera
 caída del hombro del tiempo.

Zoo

Flamenco:
 garabato de tiza en el charco.
 Movable flor de espuma
 sobre un desnudo tallo.

La lombriz

Sin cesar traza en la tierra
 el rasgo largo, inconcluso,
 de una enigmática letra.

Grano de maíz

Todas las madrugadas
 en el buche del gallo
 se vuelve cada grano de maíz
 una mazorca de cantos.

Pescado

Canuto vivo y rosado,
 escribe ceros de vidrio
 en la redoma el pescado. ■

LECTURA DE «LUGAR DE ORIGEN»

Jorge Dávila Vázquez

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
talega de brocado, con su envoltura impide
que gotee el dulzor de su nieve redonda,

y donde el aguacate de verde piel pulida
en su clausura oval, en secreto elabora
su substancia de flores, de venas y de climas.

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,

animalitos tiernos de alimento y pereza,
insectillos de carne vegetal y de música
o de luz mineral o pétalos que vuelan,

capulí —la cereza del indio interandino—
codorniz, armadillo cazador, dura penca
al fuego condenada o a ser red o vestido,

eucalipto de ramas como sartas de peces
—soldado de salud con su armadura de hojas,
que despliega en el aire su batallar celeste—

son los mansos aliados del hombre de la tierra
de donde vengo, libre, con mi lección de vientos
y mi carga de pájaros de universales lenguas.¹

(Jorge Carrera Andrade, «Lugar de origen»).

1. Jorge Carrera Andrade, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000, p. 335.

Este debe ser uno de los primeros poemas que leí de Carrera Andrade, con su «Juan sin Cielo», tan bello, pero que se volvió lugar común gracias al uso que le dio Alejandro Carrión.

Me ha parecido siempre una joya de nuestra poesía. ¿Por qué? Pues por su magia de cuento, de historia fantástica. El poeta se transforma en un ser privilegiado, que irrumpe en el poema con ese tono familiar y que tiene al mismo tiempo un no sé qué de aventura, de secreto: «Yo vengo de la tierra». ¡Y qué tierra pinta para nosotros sus boquiabiertos lectores! Podríamos decir que es del paraíso de donde llega, cargado con su fardo de maravillas. Esa chirimoya, pariente de las frutas casi míticas que describía don Andrés Bello en su «Agricultura de la zona tórrida»; ese aguacate, con su carne amasada de sustancias cósmicas; esos pájaros parlantes, que parecen provenir de las *Mil y una noches*; esas plantas mágicas, que tan pronto pueden ser venenos como afrodisíacos; esos delicados animalillos comestibles, que a unos estremecen y a otros deleitan; ese capulí, que a Roberto Bugliani le parecía el fruto del árbol más poético del Ecuador; esas pequeñas bestias y plantas, que Carrera amaba como fragmentos preciosos de un universo en que él que se erguía, como lo dijo su par, cual un «Titán contemplativo»; ese eucalipto de ramas como sartas de peces, que tiempo después regresaría a la lírica ecuatoriana, como un ángel apoyado en el muro de una canción daviliana; ese mítico odre de vientos y aves, como el de un Odiseo de nuestra América, cuya identidad está tan hondamente subrayada en el texto. Todo lo escrito, lo consignó Escudero, es así de efímero, y así de inmortal, él lo escribió en la espuma, y le «duró su transparencia leve lo que la alondra, el cántico y la pluma, a que el olvido al aire se lo lleve». En Carrera Andrade, vientos y aves son su lección y su carga, sí, por lo volanderos, lo transparentes, lo leves, pero también porque se quedan en la memoria de las gentes para siempre, con su sonido armonioso de trino o de brisa, con su escritura de alas que pasan o de dioses que llegan en medio de nuestra noche más oscura, como una leve luz que enciende la poesía en el corazón, pero que es, sin exagerar, luz de eternidad. ■

VIAJE, PALABRA Y CREACIÓN POÉTICA. JORGE CARRERA ANDRADE: LA PASIÓN POR EL DEMONIO

Ramiro Reinaldo Huanca Soto

Hay en el corazón de todo escritor un demonio que le empuja a golpear mortalmente cualquier forma literaria, a tomar conciencia de su dignidad de escritor en la medida en que rompe con el lenguaje y la literatura.

Maurice Blanchot

1. Con la frente recortada en golfo, los ojos de ceja alargada y algo oblicua, la nariz ancha de aspirar el mundo, los labios gruesos, Jorge Carrera Andrade se desplaza por el mundo señalando con su bastón meridianos y paralelos, fronteras y latitudes. Pone un pie en la línea ecuatorial y otro en cualquier puerto de Europa, y se dice: «Soy un hombre del Ecuador, que ha tratado de conocer el mundo para desenvolver en él su vida como un viaje» (1967: 69). Hay un soplo de pertenencia al lugar de origen, y una afirmación de la voluntad de conocimiento si se abandona el lugar primigenio. Esta proyección al desplazamiento revela más su espíritu nómada antes que su cargo de estatal viajero. En consecuencia, este acto de conocer el mundo para hacer de su vida un viaje, invisibiliza al hombre representante público, y revela al otro hombre, al ser que es primordialmente movimiento.

Las palabras del poeta invitan a una pregunta esencial sobre su vida y obra, sobre su itinerario espiritual y la exigencia mística que se autoimpone cuando declara hacer de su vida un viaje. Como el resplandor de un sol en medio de nubarrones, aparece la confesión de su verdadera vida, la intimidad no develada en la totalidad de sus libros. Desde este punto de partida, el viaje, en este trabajo se agrupan ciertos momentos significativos de la obra crítica de Jorge Carrera Andrade para llegar a las secretas contenciones de sus designios

poéticos. No se pretende dar cuenta de una sucesión cronológica, o rastreo evolutivo de sus ideas en etapas específicas, sino configurar, con Lezama Lima, la «integración del ser en el ser, identidad de una sustancia sobre sí misma», pues con él es posible creer que «los agrupamientos del tiempo en un escritor corresponden a los momentos en que éstos alcanzaron un signo» (1981: 288). En la obra de Carrera, por tanto, si se trata de erigir una pregunta sobre los momentos en que alcanzan un signo, diremos como respuesta que su signo poético tiene su mayor intensidad en el viaje, la concepción poética de la palabra y su pasión por el demonio, como actos realizativos del ser.

2. La decisión de Carrera Andrade —hacer de su vida un viaje— revela la experiencia espiritual de su ser, y la condición verbal de su creación. Si el viaje mismo no es la experiencia, sino hacer de su vida un viaje, ello remite a una exigencia original de su existencia: «el vasto destierro humano». Este desapego terrenal precede a la nostalgia de su viaje, pues por el vasto destierro humano «las cosas nacen y perecen incesantemente. Nada le pertenece al hombre en definitiva» (1967: 49). Nostalgia por la fugacidad y muerte de las cosas; las cosas que en su nacimiento ya llevan el germen de destrucción mortal, su imposibilidad vital, pero sobre todo la ilusión marchita de la propiedad y posesión del hombre sobre las cosas. Se podría decir, en suma, que nostalgia y transitoriedad constituyen la fuerza de impulsión del viaje.

El viaje es un devenir. Una forma de recuperar la unidad de la vida en permanente hiato, de lucha permanente por la pertenencia si en la partida definitiva el hombre «nada puede él llevar en su último viaje... nos vamos como vinimos, con las manos vacías» (1967: 49). Esta contraposición entre la vida y la muerte y la inevitabilidad de que nada nos pertenece es una nostalgia existencial. Hay una pregunta subterránea, que late permanentemente sobre la piel de los textos del ecuatoriano: ¿cómo poseer las cosas definitivamente, hacer de ellas nuestra morada, sentir la presencia encarnada y no el fatalismo de su transitoriedad?

Carrera Andrade nombra la sucesión de viajes como dialéctica del desarraigo humano, como una forma de inventar su contradicción, su contingencia inevitable, la imantación vital de lo posible frente a la gravitación de la muerte: «Sólo el recomenzar es eterno. La vida es una sucesión infinita de muertes, de pequeñas trayectorias que se repiten, de signos enigmáticos que nadie comprende» (1967: 54). Esta dialéctica implica la lucha por la permanencia y el arraigo sostenido en el inicio de cada viaje. Así, las cosas invierten su fugacidad y solo queda la certeza del movimiento, del viaje, como instancia de sobrevivencia ante la infinitud de muertes que, paradójicamente, hacen a la vida. Cada viaje es un deseo de arraigo, intento de eternidad como quien estira la mano para agarrar las cosas en actos de conquistas sucesivas, por detener el

triunfo definitivo de la muerte, el último viaje. Si solo recomenzar es eterno y la vida una infinita sucesión de muertes, su lucha por reconquistar el desarraigo lo convierte en un peregrino que organiza su tiempo para aceptar la coreografía circular del devenir sucesivo. Así, la muerte como sucesión permanente, participa de una evolución de estados del ser y sentir de Carrera Andrade, como formas de acercarse a las cosas, procurando romper las fronteras, las muertes, en la lucha por la eternidad, a diferencia de una filosofía de la negación del ser. Esto lleva a comprender, con María Zambrano, que «sólo da vida lo que abre al morir» (1984: 204), porque la muerte al no ser negación sino sucesión, es decir consecutividad que explica la vida misma, no se plantea como negatividad, sino afirmación constante de la revelación eterna de las cosas y la vida.

En este acto de conquista sucesiva hay una evocación de la soledad, como condición del desarraigo, una especie de «soledad pánica», como diría Alejandra Pizarnik, y que en palabras de Carrera Andrade:

las cosas son cifras incomprensibles que se desvanecen... El polvo, cadáver del tiempo. La zona minada del misterio sexual... la soledad es ciertamente la desembocadura final de nuestro planeta. Es igualmente la materia prima de que están hechas todas las cosas. Es madre de los elementos y de las formas efímeras... (1967: 48)

La referencia a la verdad in-atrapable, y el destino de la decadencia de las cosas muestran la imposibilidad del conocimiento de los objetos. De acá el destino final de las cosas desde su origen naciente: la soledad, un universo de orfandad y abandono. Al decir «las cosas son», y que la soledad «es» la «desembocadura final» Carrera Andrade evidencia la vida como un trazo del desierto, pero, sobre todo, una sentencia para el devenir de la existencia.

Ante esta soledad pánica, la obra de Carrera es un intento de totalidad, un abrazo cósmico por la analogía, la relación entre las cosas y búsqueda de lenguajes cósmicos que trasciendan la propia condición de su obra, la «identidad destierro-desierto» (1987: 98). Esta identidad tiene la impulsión de trascender la propia existencia resistiendo y habitando «un refugio en las cosas ya descubiertas, un asilo, un antídoto para la soledad» (1967: 54). Es la posibilidad de una presencia total, enraizada y relacionada con lo trascendente; búsqueda de unidad de aquel destierro, voluntad de soldar el yo y las cosas escindidas para cumplir la sentencia de su existencia: «Mi mundo era analógico y ontológico, ya que las similitudes me ofrecían la posibilidad de penetrar en el secreto del ser» (1987: 101).

La relación que establece Carrera Andrade entre el mundo de las cosas y su personalidad están signadas por una alusión permanente a «su» mundo in-

terior. Solo así sería posible «penetrar en el secreto del ser» y des-ocultar aquello que late y es presencia cotidiana en el mundo objetivo. Des-ocultar y penetrar en el secreto lleva a Carrera Andrade a la visión analógica de las cosas como búsqueda de afirmación interior para arribar a la plenitud cósmica. No se establece un conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo, sino una condición que lejos de confrontarse, establece relaciones de totalidad como actos realizativos de la existencia. De acá que su posición subjetiva delimite el ser en una voluntad de entendimiento por la revelación de las cosas del mundo, a partir de la conciencia. Así, convertir la escisión que causa el desarraigo y la soledad universal, en medida de reconciliación y unidad, tiene que ver con la palabra recobrada en la mirada, palabra que siente al mundo con la contemplación apasionada. La contemplación y la analogía, como una forma de ordenar lo escindido en comunidad de seres y cosas, inscribe el misterio de la vida y la esencia metafísica del universo.

3. La contemplación se bifurca en la experiencia y existencia de Carrera Andrade. Es el contorno de las dos caras de una misma moneda; entre el acto del habla y la experiencia está la fuerza de una mirada que disuelve las fronteras, subvierte las fijaciones, y se revela ante la quietud de la universalidad escindida. Su vida definitivamente ha sido así, un permanente nomadismo que al final le llevará a mirar el horizonte recorrido y afirmar: «al recorrer la tierra he recorrido al mismo tiempo mi vida y, en estas alturas de mi existencia, puedo afirmar que he ‘hecho un buen viaje’» (1967: 69).

El «buen viaje» de Carrera Andrade invita a integrarnos a su recorrido, a esa doble residencia móvil entre la tierra y su vida. La simultaneidad de su vivencia, entre el mundo y él, delatan las fronteras de lo que sentía como experiencia interior y experiencia del mundo, porque expresa la respuesta que su ser espera cuando ha decidido *ser*, como la serpiente al son de una flauta, pregunta erigida sobre la vida. Y porque expresa la decisión de no sentirse satisfecho en el mundo; su horizonte y movimiento están hechos de la exigencia de trascenderse, «detener la muerte de las cosas y redimir al hombre de su soledad» (1967: 257). Esto demuestra el incesante movimiento y el rechazo al reposo convencional, la afirmación de la dialéctica vertiginosa del desplazamiento, y el viaje como experiencia fulgurante que ilumina aquellos instantes convencionales de la curiosidad.

Es necesario que el movimiento interior, el viaje, se oponga al sentido de la curiosidad, y cada experiencia viajante constituya un lenguaje de asombro, no el instinto práctico y racional del conocer objetivamente, sino la experiencia viajante como experiencia siempre renovada, como agua nueva del mismo río viajante. Así, su experiencia adquiere un valor existencial, porque abandona lo conocido y se asoma a lo que desconoce para devenir en soplo vital de

perfeccionamiento humano: «...cada viaje me reportaba una renovación espiritual. Viajar es renovarse o sea, viajar es vivir... He recorrido nuevos países de diferentes latitudes y he vuelto a otros ya conocidos en un peregrinaje de contemplador apasionado antes que viajero curioso» (1987: 91).

Hay una intención por definirse, por marcar el terreno de su experiencia y diferenciar su posición ante el movimiento experiencial de una instancia fugaz. En primer lugar, el viaje redefine las entidades de su ser. «Cada viaje» es la floración de un ser distinto, de una envoltura nueva sobre sí mismo, pero también de negación del otro, del ser que le precede. Este movimiento espiritual encarna una certeza: la sucesión de los viajes lo impulsan a la perfección. De acá la exaltación del viaje como forma de plenitud y ascensión del espíritu, que le permite reconocer, en el sentido de Pascal, que vivir no es ser espectadores de la vida, como quien representa un libreto ajeno en el teatro de la vida.

En segundo lugar, esta experiencia de perfección espiritual, tiene que ver con la complejidad de la naturaleza del hombre. La renovación parte de una ascensión sobre el enigma del hombre, es decir sobre la certeza de que el hombre sea un ser definido y proyecto acabado. En Carrera hay una pregunta sobre la naturaleza del hombre, sobre el misterio de su ser, y sobre la manera de llegar a comprender su naturaleza que, para el poeta, es fundamentalmente *renovación*. Su propia obra es un testimonio encarnado de la ascensión permanente de su personalidad. No solo porque se podría leer en una cierta linealidad discursiva, atendiendo a las impulsiones cronológicas de su ser o a las estaciones concretas de su evolución, sino porque en cualquier transcurso de su vida y su obra, como la irrupción de la lluvia en un día de sol, la presencia de su ser es un devenir.

En este devenir y espíritu renovado, su peregrinaje es de un hombre que hace de la contemplación la evidencia de su sangre pasional. De acá que todas las percepciones de su visión alcancen su máxima expresión en aquella frase constitutiva de su obra: «contemplador apasionado». En esta frase se condensa su sensibilidad estética que reivindica al hombre apresurado, aquel que en la premura cotidiana se olvida que las cosas le llaman, y que la naturaleza misma podría ser fuente de lo que busca día a día, es decir la vida. Carrera Andrade nos enseña que la experiencia de vida comienza por una operación de los ojos; operación que se entrega al mundo y hace de sus pupilas la instancia de mutación y penetración a la develación de otro estado de vida, que no sean las apariencias fugaces del *viajero curioso*. Esto implica un acto de visión constitutiva de la realidad, de representación de las profundidades, no de las apariencias, sino de la «unificación de los reinos y la comunicación por medio de los ojos», como diría Jaime Sáenz (1960: 125).

Esta comunicación por los ojos, como efecto de la contemplación apasionada, implica hablar de sí mismo. Recorrer los parajes ocultos de uno mismo para proyectarse, detener la ansiedad de explicación racional, y más bien desposeerse y entregarse a las cosas, quizás como acto de reminiscencia de la totalidad perdida, implica asumir a la naturaleza en su mismidad completa. Así, el ser es en la entrega sin vigilia, capaz de diferenciarse de sí mismo y saberse extraño pero no para abandonarse y saberse sin identidad, sino para reconocerse en aquello que está más allá de él, en el acto que le permite padecer su propia trascendencia.

Carrera Andrade no nos señala un camino a visitar, o una cartografía a transitar sino una posibilidad de existencia. Su obra es el testimonio de los efectos de la modernidad que han separado al hombre no solo de los dioses sino de las cosas, de la naturaleza y la materialidad. El hombre arrojado por la historia moderna no solo está desconectado de las cosas sino que se encuentra en estado de abandono y de escisión. Si pensáramos las raíces históricas de la interioridad, el momento en que ésta se convirtió en ideología de la felicidad, seguramente habrá que pensar en el itinerario de la modernidad. Pero de su utopía fantasmal, de su creencia subliminal, a los hechos, el sujeto inventado devino en aporía del ser. La desgarradura interior se internó como por obra de un cuchillo caliente en la piel sonrosada del cuerpo utópico de la modernidad, y el alma salió huyendo de la casa corporal del hombre. Al respecto, el joven George Lukacs había dicho que la modernidad produjo en el hombre el abandono de la patria trascendental del yo, en alusión a la ruptura del ser y su esencia.

Para Octavio Paz la fe es una ausencia, pero las ilusiones no. La sociedad moderna ha entrado en crisis, crisis de sus principios y de nuestro mundo; héroes novelescos que constituyen a una épica de héroes que razonan y dudan, de los que dudamos si son locos o cuerdos, santos o demonios, «pero todos en abierta o secreta lucha con su mundo, épica de una sociedad en lucha consigo misma» (Paz, 1993: 226). Para Carrera Andrade el abandono de la patria trascendental y la crisis moderna, se evidencian en los cambios que sufre el hombre en relación a su pasado, que de «hombre íntegro de ciertas épocas está sucediendo el hombre desintegrado» (Carrera Andrade, 1989: 305-306).

El recurso a cierta metafísica de la idea es la instancia de salvación de la perennidad de las cosas y la condición trascendental del hombre; la visión que anuncia la restauración del mundo, «la actitud del hombre que interpreta los mensajes de las cosas y establece un pacto de alianza con el universo» (Carrera Andrade: 271). Aún en la dialéctica de la negatividad del mundo moderno, se trata de trascender el existencialismo sartreano que nauseabunda los efectos de la modernidad o la atomización existencial del héroe problemático, con

una salida luminosa que humaniza el desgarro y actualiza una condición interpretativa en el lenguaje de las cosas.

Algún crítico de Carrera Andrade había dicho que es un poeta de la luz. Esto es verdad, si su luminosidad es una condición del movimiento de su ser, porque «existir es un movimiento en que se actualiza una esencia. Existir es el movimiento propio del ser, como el vivir actualiza la vida» (Zambrano, 1971). La luz no se agota en el resplandor de sus imágenes o en la claridad de sus metáforas, es decir, no es solo ejercicio visual u operación fosforescente de los ojos del poeta. La luminosidad de su obra está arraigada en la misma raíz apasionada de la mirada, y en los momentos constitutivos de su visión la luminosidad se introduce en su horizonte, porque cree que uno de los fines fundamentales «de lo poético es la comunión con otros hombres. Además de la claridad... uno de los elementos que existen en mi poesía es la luz. La luz es el personaje principal que se mueve a través de la conciencia» (Carrera Andrade, 1999: 8A).

Es el ojo que se estrena para la voluptuosidad de la luz, para la línea de su horizonte, cifrando el resplandor de significaciones con el tiempo y el mundo, la luz del alba como metamorfosis de la realidad. Carrera Andrade muestra la posibilidad de realización de los límites del mundo subjetivo, de la interioridad que invoca y moviliza las acciones interiores al curso del mundo, la historia y «la comunión de los hombres». Su obra es nostalgia de la unidad original y anuncio de reconciliación con el mundo y con nosotros mismos, conciencia de superación de la idolatría de la fracción y el espíritu de sistema de la modernidad (Paz, 1972: 167; 1966: 43-44))

Color, luz, transparencia y vitalidad; mirada, contemplación, acción y penetración del ojo. ¿Habrá que recuperar la contemplación para descolonizar las representaciones de la mirada?

«Contemplar», «mirar», «vivir para ver», son palabras profundas que configuran una experiencia de vida, y nos sugieren «ver lo más lejos posible y poder distinguir la diferencia que existe entre el alba y las falsas luces que han estado ardiendo desde hace siglos» (Carrera Andrade, 1967: 271). Carrera Andrade vive una lucha de realidades en el horizonte que contempla, contrariamente a la mirada que se configura por unos ojos de mirada mutilada, mirada que se derrite en la inmediatez y la fugacidad de los sentidos. Es la mirada contemplativa que penetra en el frontis de luz infinita como posibilidad de conflictuar lo real (Huanca, 2002). La contemplación, por consiguiente se constituye en una competencia del sujeto, en donde la posición estética de «la luz y la conciencia» le permitirá reconocer los discursos falsos de la representación.

Jorge Carrera Andrade configura una estética de la mirada que dará lugar a un reencuentro entre sujeto y objeto, el hombre y la naturaleza, la intersub-

jetividad y la historia, en suma, para decirlo con Luis H. Antezana, la evidencia de un «dialogismo cognoscente» (1996: 47) que le permite trascender todas las aporías de la modernidad donde se distorsionó la unidad natural del hombre con la naturaleza. La mirada se constituye, así, en una vía señalada del conflicto que pretende definirse como resolutoria si se asume la visión como posibilidad de conciencia. Es decir, «distinguir la diferencia» entre las luminosidades superficiales y aquellas que delinear la luz verdadera, si el mundo es, con Schopenhauer, una experiencia de engaños y apariencias en donde existen hombres que pintan la realidad según su voluntad, poseyendo el pincel y la acuarela de los modelos sociales útiles a sus necesidades de consagración y poder, y los medios de la ciencia y la tecnología se han reducido a la razón instrumental de la producción, convirtiendo el mundo en lugar de apariencias y representaciones fantasmales, entonces, queda la profundidad de la distancia, el horizonte que nace de la contemplación para «apartarnos de las apariencias y buscar la médula profunda. O sea en este caso la luz perfiladora, la luz guía» (Carrera Andrade, 1934: 252).

Carrera va conformando su pasión en la contemplación. El sentido de la voluntad para visibilizar lo aparente y proyectarse hacia la profundidad, configuran una imagen del héroe por capturar la luz. A su manera, va construyendo una constitución heroica de la cotidianidad, la pasión de vivir en contemplación día a día y construir sus propios esquemas generadores ante la vida: «mi hábito de las profundidades me conducía... a considerar la luz como el supremo bien. La luz contenía la clave de la existencia terrenal. Cada día era, en sí, el fruto de un *combate* en que la luz salía victoriosa de la sombra ...» (1967: 56).

Es evidente que la espiritualidad de Carrera Andrade deviene en posibilidad de abarcar la totalidad de la vida. La inocencia de la vida profunda y la movilidad de su viaje se pierden en una profundidad íntima que le conducen a afirmar el resplandor de su conciencia que toma distancia con el sentido de su opuesto, la sombra. Aquí, Carrera señala el reencuentro de cada día en la lucha por el triunfo de la luz, y un punto de ruptura en la marcha continua de las tinieblas.

4. La autenticidad de su hábito de las profundidades es una reminiscencia del descendimiento de Dante en el infierno. Con las pupilas distendidas, la seguridad del fragor de la batalla, su descendimiento es la expresión de su máxima voluntad de lucha corporal, contrariamente, por ejemplo, a una concepción de la interioridad como problema, impasse de la conciencia. Walter Benjamin dijo una vez, a decir de Theodor Adorno: «la interioridad se me puede resbalar y convertírseme en una joroba» (1971). Al concebir la interioridad como joroba, se desplaza su clásica ubicación interna para concebirla como

contracción y bulto inverso. Así, la interioridad deja de ser una idea abstracta para ser más bien una sustancia prominente de la subjetividad, una carga pesada que revelaría la pesadez de la existencia. Con el descendimiento de Dante en el infierno, la interioridad proyecta, más bien, una condición de transformación espiritual que lleva a la depuración corporal de un secreto. Así, es un estado de sacrificio e inmolación que entraña un vivo deseo de arribar a las claridades de su ser; y una instancia que comprende que la revelación fundamental de su vocación espiritual es asumir la sabiduría de que la «experiencia interior es la respuesta que el hombre espera cuando ha decidido no ser más que interrogante» (Blanchot, 1977: 45).

Aquí está la proyección de sus confidencias, la posibilidad de exponer los resplandores de sus respuestas, superando las tinieblas de su ser. Hay una zona de abismo, sin embargo, entre el ser interior que acude a preguntarse por sí mismo, y aquél que se interroga frente a los demás. La experiencia interior, el enigma interior, al transcurrir su posibilidad pública, el rompimiento de su privacidad y posibilidad de disociación, es un riesgo inevitable. Riesgo que, además, instaura un presente de desafío a la experiencia aparentemente irreductible en cada estado interior, porque está seguro de su independencia respecto a los demás, o por lo menos, de que la experiencia interior tiene un impulso de libertad que solo es posible configurar en cuanto se deja el mundo exterior. Por ello, hablar de su experiencia interior le llevará a preguntarse sobre sí mismo, y sobre los fantasmas que le impulsan en cada caída sobre sí mismo: «Hablar de sí mismo es siempre un acto de osadía. Es aventurarse por una galería de espejos deformantes, cada uno de los cuales refleja una imagen distinta» (Carrera Andrade, 1987: 89).

Si hablar de sí mismo es siempre un acto de osadía, ¿hablar de los otros no requiere también de un impulso de valentía, de un doble fragor de decisión?. Al decir «sí mismo», Carrera Andrade, implica otro que no es él. En este caso, el acto de hablar tiene siempre un distinto origen, pues la osadía que acompaña al «sí mismo», parece innecesaria al hablar de otros, o cuando menos no requiere de la especial impulsión de la osadía. Y hay una pregunta más: ¿cuál es el *sí mismo* de Carrera Andrade? ¿El ser que encarna su *Obra poética*; el que está en su autobiografía *El volcán y el colibrí*; en la tercera persona de *El camino del sol*; el historiador que se libera a la ficción en *La tierra siempre verde*, en la crítica literaria de *Reflexiones sobre poesía hispanoamericana* o en sus delirios críticos de *Latitudes*?

Aunque muchas veces y de distintas maneras, se tiende a vislumbrar más su vida estatal y pública, ¿podremos afirmar que ése es el «sí mismo» de Carrera Andrade? Pese a que la frase del Carrera pareciera ser definitiva, el problema no radica en su enunciada posibilidad de revelación sobre «sí mismo». Al contrario, su afirmación anuncia y prepara el terreno de su propia comple-

alidad, cuando afirma que hablar de sí mismo «es aventurarse por una galería de espejos deformantes, cada uno de los cuales refleja una imagen distinta» (1987: 89). Acá, del acto de habla osado y valiente, pasamos al terreno de la aventura. Y la aventura siempre es un horizonte de enigma, de lo no entrevisto, de lo que late para ser descubierto, en suma, una atracción al centro de un riesgo. El riesgo que nos advierte Carrera es la exposición de sus deformaciones ante los espejos que le reflejan distinta imagen.

En la primera afirmación, del «sí mismo», declara su valor; en la segunda, «aventurarse en la galería de espejos», lo confronta a su otra verdad, el hombre múltiple y contradictoriamente plural. Octavio Paz dice del «sí mismo» de Ramón López Velarde que «ese yo disperso es asimismo conciencia de la dispersión» (1991: 125). Esa misma idea en Carrera Andrade se presenta como toma de conciencia; de no saberse uno, sino sucesión de muchos. Así, el centro de riesgo que hace a su aventura se bifurca en posibilidad de identidades. Pasamos, entonces, de la osadía y toma de conciencia a la disposición combativa porque Carrera está dispuesto a «llevar tan arriesgada empresa» (1987: 89), como un hombre que una vez arrojado al vacío, confía en la apertura de sus alas.

Esta huella de la dispersión del yo no relativiza su posible unidad. Al contrario, la afirma: «a donde quiera que yo vaya me acompañan mis huéspedes nocturnos: el hombre lleva consigo una reunión de seres humanos. Un hombre es siempre plural. Es él y además los otros. Pero, asimismo es un conjunto de experiencias de otros seres y cosas» (1967: 56). Carrera Andrade nos regala una posibilidad explicativa de la historia ontogenética del ser humano, porque establece la relación del hombre con su mundo, con el mundo compartido por otros. Al mismo tiempo, articula aquello que Gadamer lo haría desde la teoría, el principio de constitución de los hombres desde el horizonte de la comprensión. Acá, el poeta se involucra en una experiencia existencial que lleva a reiterar aquella vocación por el movimiento de su ser al proyectarse al ser de las cosas, de los otros hombres y de sí mismo (Navia, 2002). Estamos ante un principio de la filosofía hermenéutica, y Carrera Andrade se realiza teóricamente en ella. Parafraseando a Walter Navia, este proyectarse consiste en apropiarse del universo de sentido dentro del cual se tiene la experiencia de algo. Cualquier experiencia de algo es conciencia de la situación hermenéutica, es decir, es interpretación en y desde el lenguaje del sentido de algo. Esto es, al mismo tiempo proyección hacia el «universo de sentido del mundo, conciencia y apropiación lingüística, praxis histórica e historia efectual» (2001: 11). Demos un salto de tigre a la orilla viajante de Carrera, cuando el sentido de «renovación» en cada viaje ya presentizaba la trascendencia de su ser, y «una nueva experiencia refutaba siempre a las anteriores» (Gadamer, 1966/77). Relacionada su experiencia viajante a la definición del hombre co-

mo centro de «huéspedes nocturnos», «reunión de seres humanos», «plural con los otros» y «conjunto de experiencias», Carrera Andrade muestra una radical concepción del hombre basada en expansiones y acrecentamientos del ser. La reunión de huéspedes plurales, trasciende la idea racionalista y utilitarista de la civilización progresista moderna, para devenir en práctica hermenéutica del «hombre que tiene conciencia de ser parte del mundo» (1967: 87).

Este ser plural y con los otros, sin embargo, solo puede ser uno de los reflejos de los espejos de Carrera Andrade. Si todo su pensamiento habita una exégesis de celebración del ser, y se asume contrario a esa degradada costumbre de la definición carcelaria del hombre como «hombre sujetado y complacido en lo estable, lo imaginable, lo clasificable» (Prada, 2002: 179), ahora se trata de proyectar la condición del viaje y la contemplación apasionada como movimientos libertarios articulados a la literatura misma como espacio de libertad, como dice Carrera: «¡... para alcanzar las alturas de la libertad espiritual! La poesía me hizo un hombre libre...» (Carrera Andrade, 1967: 89), «...una afirmación de la libertad interior» (1967: 64).

5. «Tengo un demonio o un dios interior que me tortura de tarde en tarde, y entonces me consuelo únicamente llenando cuartillas y cuartillas» (Carrera Andrade, 1934: 11). Este juego ambivalente de sus palabras surge de un estado febril de su ser concurrente en lo divino o lo demoníaco. Es un lenguaje profundo que emerge del eco de un abismo de su yo interior. No se trata de una extraña discordancia entre su dios o demonio, sino la ambigüedad de la experiencia que lucha por una implacable claridad entre el delirio más auténtico de la experiencia divina o la demoníaca.

Se podría decir que, aquí, Carrera se muestra dividido e indeciso ante una materia sustancial de su ser que se nutre del misterio de su indefinición. Dos planos de la existencia entran en colisión —dios o demonio— y hacen de su primordial confusión el peregrinaje necesario para llegar a la autenticidad de su ser. Pero la experiencia de Carrera Andrade juega entre la tortura y el consuelo de la escritura. Solo el acto de escribir puede otorgarle la sensación de que una voluntad extraña no se apodera totalmente de él, sino que en un momento de alquimia existencial conjugue la tortura en el arraigo de sí mismo y entonces se consuele «únicamente llenando cuartillas y cuartillas», como si el acto de llenar y llenar las cuartillas le otorgaría la suspensión temporal del vacío fundamental de la tortura. En todo caso, las cuartillas se constituyen en un campo de batalla de la liberación interior, y en posibilidad de afirmar la condición dual del demonio y dios a una temporalidad efectiva y autosuficiente para residir su libertad esencial. Esta libertad que no está exenta de aquellos procesos de la creación en que está inmerso todo artista, y que le permite una

fundamental alusión respecto al movimiento inmanente de su mano que llena las cuartillas; el gesto del esfuerzo creador en donde prefigura el tiempo esencial de la literatura, como proceso productivo del cuerpo. Porque el acto de llenar las cuartillas nos remite a la metáfora de la lucha con la página en blanco, y a un proceso de escritura que busca su depuración espiritual. El acto de llenar las cuartillas es también un acto de liberación.

Jorge Carrera Andrade ha asumido la escritura como un hecho de trabajo interior, distanciándose del sentido burgués del trabajo, que en analogía al esfuerzo de la productividad, somete la productividad estética a las relaciones de producción social. Carrera Andrade escribe lejos de la exigencia de ser una imposición de la necesidad exterior; con su demonio o dios, establece los hilos que comunican a los creadores como un tejido vivo en comunidad creadora (Paz, 1993: 254). De acá, también, la confesión esencial de una integridad humana que somete al silencio las voces tormentosas de su interior: «Siento bienestar, y hasta alegría, sólo cuando mi interno atormentador calla y puedo entregarme sin reservas a las menudas ocupaciones del humilde vivir» (1934: 11).

Dos espacios se articulan en la experiencia de las cuartillas: la interioridad y las ocupaciones del afuera, del mundo objetivo. Un espacio depende del otro o, mejor depende de la entrega que su ser proyecta sobre lo objetivo. Entrega sin reservas equivale, a una totalidad del ser y una apuesta a anular la fragmentación de la entrega. De la misma manera que la raíz precede al fruto, el silencio del «interno atormentador» precede al bienestar y la alegría de la entrega, en términos de prefiguración del silencio, de la clausura de la otra «voz» interior que habla y se contrae como un grito infantil. ¿Será por ello que, en uno de sus períodos poéticos de su obra, Carrera afirma que «la poesía de nuestro tiempo intenta restaurar la infancia del mundo; pero una infancia sin mitos...»? (1967: 30).

El acto de la tortura de su dios o demonio tiene su orden temporal, «de tarde en tarde», como ritmo sacrificial de la cotidianidad. Por las obras que escribió, pero sobre todo, por la intensidad espiritual que esconde cada una de esas obras, esta referencia a una regularidad temporal de cada tarde, lleva a sospechar de su cargo estatal o representante público, tal como hasta ahora se ha institucionalizado al poeta, en el momento de pensar su personalidad. Tenemos un ser espiritual que se desgarrar con sus presencias internas, digamos sus seres contradictorios, lo que hace pensar que pese a su declarada soledad en los momentos de creación, en verdad, no está solo y tiene que confrontarlos —y confrontarse— en las cuartillas. Esta confrontación y fragor diario convoca a una fusión con el instante. No solo cancela el tiempo histórico, en donde desarrolla su vida pública, sino que lo invierte en las cuartillas, pues la purificación de su dios o demonio le llevan a la experiencia de su propia revelación

como creador y «héroe de los más oscuros combates» (Carrera Andrade, 1967: 17). Esta revelación nos plantea dos sustancias; la condición de trabajo a que se somete «de tarde en tarde», y la materia prima de su creación. Por la primera, accedemos al poeta alejado de las relaciones de producción en analogía al trabajo burgués; por la segunda, ascendemos a las palabras como experiencia de la creación poética.

El acto de creación distanciado de las formas de producción burguesas se expresa en aquellas palabras que testimonian su pasión oculta respecto a su actividad pública: «Todos los días para mí son lunes: siempre recomenzar pasos en círculo, en torno de mí mismo, en los diez metros de mi alquilada tumba con ventanas». (1967: 21). Estas palabras del poeta, hacen alusión a su destino consagrado. Este destino no tiene otro espacio ni otra salida que no sea él mismo. Está des-atado al tiempo social, y a una estructura circular de repetición. Al tiempo porque contradice el tiempo burgués y el tiempo cristiano de descanso y trabajo; su temporalidad trasciende los días de calendario oficial. A la repetición, porque el juego de acciones lo transporta a una serie circular de siempre volver a comenzar. El acto vuelve todos los días, y aquello que comenzó un día, comenzará todos los demás. Esta actividad diaria, subvierte la noción simple de la inspiración, pues sin negarla, su impulsión obedece más a la experiencia interior de sus abismos.

En esa sustracción temporal a los días comunes, Carrera Andrade des nombra para nombrar. Al decir «para mí todos los días son lunes», primero se escinde de una orientación social arraigada en hábitos de sistema, y determina los días de la semana a la explicación «laboral» de uno solo, el lunes. Hay una extensión totalizadora del tiempo como condición de su actividad creadora. Octavio Paz, al reflexionar sobre la creación poética, afirma que si el acto poético era trabajo y disciplina en función al premio, no sería exagerado ver en esas ideas —estética de comerciantes— una reproducción de la moral burguesa al campo de la estética. «El valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado a su autor». Contrariamente a esta moral burguesa de la creación, la creación poética exige un

trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo. Antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno; estamos a solas con nosotros; y apenas comenzamos a escribir, ese «nosotros», ese yo, también desaparece y se hunde. Inclinado sobre el papel, el poeta se despeña sobre sí mismo. Así, la creación poética es irreductible a las ideas de ganancia y pérdida (Paz, 1993: 162-163).

Si Carrera reivindica su creación poética como una actividad de trabajo y disciplina, totalizando los días por el primer día laborioso y emprendedor que

significa el día lunes —y socialmente el más pesado por su desarraigo de descanso semanal— su trabajo no se inscribe en la moral burguesa del valor de producción y cambio, menos por el costo y sacrificio de una dedicación disciplinada. En Carrera existe la experiencia de un trastorno total de sus perspectivas cotidianas; la carencia y sed de su «dios o demonio», que más que inspiración es una impulsión de su abismo interior, radica en la experiencia de su placer creador, «por un pequeño salario de gozo» (1934: 81). Así, cuando el poeta comienza a escribir las cuartillas, lo que para Paz es la desaparición y hundimiento sobre el papel, para Carrera Andrade esa entrega es en las cuartillas, «una extraña alquimia poética» que «efectúa las más audaces metamorfosis...», operación en «ese mismo laboratorio de transmutaciones mágicas» (1967: 208; 209).

Respecto a la materia prima de la creación, la palabra, el lenguaje, constituyen la sustancia de la creación poética, con un matiz diferenciador: junto a la palabra radica el demonio atormentador, y acá, la reflexión final a su secreta contención creadora como pasión demoníaca.

Si, tal como se ha planteado esta lectura, y de acuerdo al ser plural y con distintas imágenes «deformantes», como dice el propio Carrera Andrade, no nos interesa ver sus «superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser» (Lezama Lima, 1992: 191), son las palabras, precisamente, la materia de su creación poética, pero sobre todo la sustancia reveladora de su existencia. Así, si la palabra es concebida en germen de su respiración y de sus combates interiores, ello lleva a contraponer el arbitrio del uso instrumental de la palabra, a una comprensión y experiencia como realidad autónoma y existencia imborrable.

Carrera Andrade nos enfrenta a la impugnación instrumental del lenguaje, en tanto éste se constituya en valor de cambio práctico; este uso supone una acción que está determinada por un sentido, y que su emisión comunicativa se agota en su formalidad expresiva. De acá que se pueda hacer un parangón entre la designación de la realidad de las palabras o su propia realidad autónoma de toda función referencial. Esta fuerza universal del impulso de nombrar asume una concepción del lenguaje y las palabras en el sentido de que el lenguaje no es solamente un medio accidental de expresión de la realidad, o un acto monológico de la univocidad del sentido, «una sombra que deja ver el cuerpo invisible, es también lo que tiene de existencia en sí mismo como conjunto de sonidos, cadencias, nombres, y, en este sentido, por la conjunción de fuerzas que representa...» (Blanchot, 1977: 121).

Para llegar al conocimiento de la palabra —y el lenguaje— como existencia en sí misma, y huella imborrable por la fuerza de su presencia autónoma, Carrera Andrade considera que la constitución de la palabra en la creación poética debe pasar por un proceso de conocimiento de «los laberintos y secre-

tos del lenguaje». En este sentido, el lenguaje no solo es una entidad no revelada, sino que además de múltiples caminos misteriosos, requiere de su desocultamiento, de su develación, aspectos que se hacen en el devenir de la creación poética. Tanto la idea de laberinto y la idea de secreto, están ligadas a la idea de trascender la superficialidad de las palabras, y de transformarse con ellas «paulatinamente —aunque en la creación poética haya que transitar la filosofía y la historia— en un ser de profundidades». Es decir, transitar la palabra implica, como Gonzalo Escudero, ir al «viaje en profundidad por la oscura cueva onírica» (Carrera Andrade, 1967: 206). Durand dice que para penetrar en la oscuridad —de la cueva— deberá primero hacer un esfuerzo de exorcizar e invertir las tinieblas, el ruido y los maleficios que parecen ser los atributos primeros de la caverna. «En toda imagen de caverna pesa el lastre de una cierta ambivalencia: en toda ‘cueva maravillosa’ subsiste un poco la caverna del terror y es necesaria una voluntad romántica de inversión para llegar a considerar la cueva como un refugio, como un símbolo del paraíso inicial» (1969: 275). Para Carrera, la palabra que se convierte en laberinto y posibilidad de viaje por su oscura cueva onírica, no deja de ser un acto de voluntad romántica que se define ante la cueva oscura que es el lenguaje, un principio que exige la entrega y resolución de una voluntad heroica, «en el combate huidizo del lenguaje» (Andrade, 1987: 89). La palabra como lugar de refugio y condición de combate para ascender a su revelación, es un acto de conciencia que se subordina a la lucha con el lenguaje en la esfera de la obra. Esto marca el encuentro con aquellos fenómenos de la creación hacia una instancia fundamental de sus convicciones de vida, y de una genealogía con aquellos «héroes de los más oscuros combates» (Carrera Andrade, 1967: 17) que, como diría Rilke, le permitía no dejarse engañar por las superficies, sino descender «en las profundidades donde todo se vuelve ley» (1978: 59).

La escritura de las cuartillas, escritura que implica luchar en la cueva onírica del lenguaje, es la esencia misma de la literatura, y el estado puro de la transformación del tiempo y el arraigo en la certidumbre de la creación poética. Carrera Andrade en la intimidad de su lucha se enfrenta al huidizo lenguaje, y al misterio de la profundidad como un orden temporal de la escritura, porque cualquiera que sean las sensaciones «que sirven de clave a la experiencia que describe, ésta se vuelve esencial porque se trata para él de una experiencia, de una estructura original del tiempo» (Blanchot, 1992: 19).

Estamos ante una evidencia de su mundo creador, en una relación autorreferencial de la palabra y el lenguaje en cuanto entidad de refugio y estructura temporal diferenciada del tiempo empírico. Carrera Andrade sugiere un cuerpo creador en la batalla con el lenguaje, en esa lucha hermosa y admirable por revelar cada palabra. Carrera está ante los atributos de sentido y en lucha por dominar el misterio, el dominio y el imperio de las palabras. Para es-

to se hace necesario «evadirse del mundo envilecido y refugiarse en el arte» (1934: 39), en «un diario aprendizaje de perfección en medio de una selva de símbolos» (1934: 192). Así, va configurando un dominio corporal, y un acto de responsabilidad con el lenguaje, una manera de tensionar la euforia pasional que el propio Carrera siente en el momento del fragor pasional con las palabras. De enfrentarse al valor lógico de las palabras, al misterio del lenguaje, e ir contra la corriente de su mimetización, la constitución heroica de la batalla supone no abandonar la odisea de la lucha librada, y un encuentro de sí mismo en la búsqueda del lenguaje. Un ímpetu guerrero de predisposición y voluntad por librar la contienda con la palabra impregnada de sangre en el furor de la batalla. Un hálito de sacrificio y pasión de entrega porque si «el escritor vive una existencia heroica en nuestro medio... su tarea de trabajador del espíritu le será suficiente para atraerse el menosprecio de los 'hombres prácticos' de 'obra positiva'. Libra batalla diaria el productor de belleza y cada encuentro sale mohíno y descalabrado» (Carrera Andrade, 1934: 212). Acá el poeta complementa el ideal de obra. La presencia del cuerpo en relación a la especificidad del lenguaje, como entrega absoluta y posibilidad de recuperar la esencia del trabajo creador, si «el lenguaje no ha recobrado autonomía» (Carrera Andrade, 1987: 81).

La autonomía del lenguaje, la palabra, y su huella imborrable, tienen su origen en una fuerza invisible que lo atormenta: la pasión por el demonio. Pero el demonio de Carrera Andrade no es el mal de Satanás, aquél que en su experiencia creadora se quedaría en un ser de nihilismo y contradicción. No, Carrera Andrade no es el negador universal, como Carlos Medinaceli, ése que después de leer a Kant, tenía «el mal de Satanás; ...el negador universal», cuando «a uno no le dan ganas de creer en nada... lo único que se encuentra es el vacío de la existencia y el universal bostezo del hastío» (Medinaceli, 1988: 175). Aunque en la última etapa de su vida Carrera Andrade declina ante la evidencia de la imposibilidad del lenguaje, y varios poemas explican su imposibilidad, el signo alcanzado en su creación poética como un capítulo permanente, es el demonio. No en el sentido del mal del siglo nihilista o la visión decadente de la descomposición del arte, sino más bien como una experiencia interior que fundamenta al poeta y a «la poesía por iluminar el escenario terrestre en que vivimos y descifrar el enigma interior» (Carrera Andrade, 1967: 25) así como la conciencia de que «el lenguaje en sí mismo posee la dosis suficiente de enigma, el eco metafísico o la resonancia de sombras» (Carrera Andrade, 1987: 113).

Carrera vive la experiencia demoníaca como un camino para encontrarse a sí mismo, en la búsqueda de la palabra. Por la palabra como refugio y profundidad, vive su poesía, él mismo es su poesía. Vive por ella. Es su fatalidad. La maldición de los dioses en el demonio. Sí la pasión demoníaca, entonces, es

una permanente posibilidad de encontrarse a sí mismo, y descifrar el enigma humano, en una constante insatisfacción con las palabras, entonces, la lucha contra la dureza oscura de las palabras implica una forma de autodeterminación que tiende a romper con el lenguaje espontáneo: «La concentración y el rigor de mi trabajo, me han conducido a la exploración de las minas y galerías del lenguaje, en busca del filón de la palabra auténtica» (Carrera Andrade, 1987: 97). Carrera Andrade vigila su propio poder de creación, intentando no traicionar su convicción profunda. El esfuerzo y la disciplina que se autoimpone, es una concepción de arte vinculada a las propiedades particulares de la palabra autónoma, pero sobre todo a las especificidades de la forma. Es un acto de extrema determinación que actúa como fuerza impulsora para no dejar que el azar o los accidentes lleguen a la extrema expresión en la creación poética, y como un campo magnético de la autoobservación que es el aire en que se verifican los ejercicios racionales en lucha con la palabra huidiza, y de principio inauténtica, que no es sino, a decir de Vargas Llosa, el incendio de los sentidos, el demonio de la razón.

Finalmente conviene mencionar, por ejemplo, la forma poética de sus microgramas como testimonio de ese demonio encendido. Aquél que se escinde del trabajo poético como técnica o uso predispuesto de una regla de creación, porque el micrograma, como él dice, se «constituyó para mí un instrumento de liberación poética» (1987: 102). Si, tal como se había planteado, la idea de liberación está asociada a la escritura de las cuartillas, como una instancia de exorcismo de ese demonio atormentador, ya en la forma poética del micrograma, se revela el demonio que le empuja a golpear una forma literaria, y asumir la conciencia de su dignidad de escritor en el principio de «la tentación ejercida en mi obra por el demonio de la analogía al que Gide llama el peor enemigo del pensamiento...» (Carrera Andrade, 1987: 113).

En estas últimas palabras se esconde la pasión del poeta ecuatoriano. La razón vital del rigor y concentración en la forma. El deseo de buscar la autenticidad de la palabra, huidiza y profunda, así como una postura ante el enigma del hombre, las cosas y el mundo, que miden el valor de la existencia y el existir como un ser demoníaco, porque Carrera Andrade sabe, con Octavio Paz, que «propagar la existencia es servir al demonio» (Paz, 1991: 106). ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno W., Theodor. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.
 Antezana, Luis H. «Retorno y dispersión en La Chaskañawi», *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano, 1996.
 Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

- *Falsos pasos*, España, Macruis, 1992.
- Carrera Andrade, Jorge. *Latitudes*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1934.
- *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- *El volcán y el colibrí. Autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989.
- Febres Cordero, Francisco. *Retratos con jalalengua*, Quito, El Conejo, 1983.
- Gadamer, Hans George. *Philosophical Hermeneutics*, David E. Ligue (ed.), Berkeley Univ. (colección de artículos), 1966-1977.
- Huanca, R. Ramiro. *El Monje y el Guerrero. El proyecto creador de Carlos Medinaceli*, La Paz, INSSB / UMSA, 2002.
- Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- «Presentación de orígenes», *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.
- Medinaceli, Carlos. *La alegría de ayer*, La Paz, Artística, 1988.
- Navia, Walter. *Hermenéutica y comunicación*, La Paz, IEB / UMSA, 2001.
- «La educación en el lenguaje y la literatura», *Revista de lenguaje y literatura*, No. 1, La Paz, INSSB / UMSA, 2001.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- *El arco y la lira*, México, Siglo XXI, 1993.
- Rilke, Reiner. *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Siglo XX, 1978.
- Sáenz, Jaime. *Obra poética*, La Paz, Altiplano, 1980.
- Zambrano, María. *España sueño y verdad*. Citado por Francisco Satué, «María Zambrano el entendimiento poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas, 1984.
- *Filosofía y poesía*, Madrid, Aguilar. Citado por Blas Matamoro, «El arrabal de los santos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas, 1984.

JORGE CARRERA ANDRADE: POESÍA DE LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS¹

Adriana Flores

*Quieren obligar a los creadores a no tratar sino temas sublimes. Pero se equivocan.
Haremos poesía hasta con las cosas más despreciadas por los maestros del buen gusto.*

Pablo Neruda,
Confieso que he vivido.

Cuando recordamos la vida de Jorge Carrera Andrade (Quito 1903-1978) encontramos, ante todo, al viajero y diplomático, representante de nuestro país en Europa, Asia y América Latina, al recorrer su obra lírica —*Estanque inefable, Rol de la mañana, Aquí yace la espuma, Microgramas, Registro del mundo, Lugar de origen, Hombre planetario* entre otros—, descubrimos al hombre dueño de una gran mente creadora que se empeña en pensar la cotidianidad. Tal vez esta fijación por lo común, por lo diario haya surgido de la convivencia del poeta con culturas ajenas a la suya. Carrera Andrade

1. Este texto como los cinco restantes fueron premiados en el I Concurso Nacional de Ensayo Estudiantil «Ana Frank» convocado en junio del 2002 por el Colegio Experimental «Alberto Einstein» de Quito para «Honrar la memoria de Ana Frank, como un personaje símbolo de la resistencia al genocidio». El jurado estuvo integrado por los escritores Abdón Ubidia, Chely Lima y Raúl Serrano Sánchez. Participaron cerca de 200 trabajos provenientes de diversas provincias del país. Uno de los temas, para los estudiantes de los cursos superiores del bachillerato, era reflexionar sobre la vida y obra del poeta Jorge Carrera Andrade a propósito de celebrarse el centenario de su natalicio. *Kipus* incluye estos textos en este homenaje al autor de *Rol de la manzana* por representar la visión de los jóvenes ecuatorianos ante la escritura vital de uno de nuestros poetas mayores. El ensayo de Adriana Flores mereció el primer lugar; ella es estudiante del Liceo Internacional de Quito. Los editores dejan constancia de su agradecimiento a los organizadores del certamen por permitirnos publicar los trabajos premiados. (N. del E.).

siempre añoró su patria y cuando se echa de menos una cosa se buscan otras que nos traigan su recuerdo a la memoria. Así, el poeta parece haber encontrado en el grillo, la noche, la niebla, el caracol y la espuma no solo objetos, sino maravillas comunes a todas las culturas Y no dudó en alabar a estos seres humildes que llamaron su atención más que las cosas majestuosas porque, como afirma en sus *Viajes por países y libros*:

Nada es indigno para una inteligencia grande y simple: el más pequeño fenómeno de la naturaleza, si hay misterio en él, será para el meditador fuente inagotable de meditaciones.²

No tiene, pues, que sorprendernos la presencia de seres y objetos cotidianos en cada uno de sus poemas, la búsqueda de una literatura enfocada en lo bello y lo humano, libre de pretensiones, y la actitud del poeta frente al mundo como «un mecanismo oscuro y misterioso que responde a la planta y al lucero».³ Identificaremos en este ensayo cómo Carrera Andrade manifiesta estas tres características, claro signo de su interés por la cotidianidad.

Sin temor a equívocos nada hay más cotidiano que la palabra. A todo objeto acción o fenómeno le corresponden nombres. Carrera Andrade, el poeta, se obstina en la búsqueda de la palabra perfecta, sin que esto implique el verbo en sus formas más intrincadas y rebuscadas. Cada verso suyo es una oda a la palabra sencilla porque su vocabulario y estilo son sencillos, pero no por eso dejan de tener un contenido profundo que se vislumbra al realizar una lectura minuciosa de sus poemas. La palabra perfecta, para este gran literato, es la palabra espontánea pero justa con el fin de denominar a lo cotidiano.

Para este notable ecuatoriano no bastaba con emplear las palabras: alguna vez manifestó su deseo de apoderarse de ellas arrebatándoselas al ángel soberbio que se resistía a entregárselas.⁴ Tal era su afán que llegó a sentir como los personajes de sus versos. El papel del autor, entonces, no es solo el de poeta que canta en homenaje a los objetos cotidianos, a los seres humildes; sino que se torna en representante de ellos. Para hablar con tanta convicción de la araña, la nuez y la gaviota, se necesita identificarse con ellas y en su poesía advertimos una comunión mágica, una fusión entre el artista y sus personajes diminutos que deleita y sorprende.

2. Jorge Carrera Andrade, *Viajes por países y libros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, p. 122.
3. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962, p. 76.
4. Yolanda Montalvo Bustos, «Jorge Carrera Andrade, Picasso de la literatura ecuatoriana», tesis, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1967.

Como Jorge Carrera Andrade se identifica con lo sencillo es de esperar que se oponga a lo complejo. En algunos versos rechaza la apabullante tecnología que desvía al hombre de su contemplación de la naturaleza y de las preguntas que realmente son importantes: el ser humano desarrolla técnicas para explorar otros planetas sin haber descubierto todos los misterios que encierra el nuestro. En otros poemas apreciamos una interesante simplificación de lo complicado. En «Edición de la tarde», por ejemplo, invierte el carácter sublime con el que estamos acostumbrados a leer en la prensa palabras como «política», «escasez», «motines», a uno más distendido como el que asumimos al leer «tiempo», «espigas» y «viento».

Pero, si Carrera Andrade es un partidario de lo simple y cotidiano, ¿por qué dedica algunos de sus versos a la eternidad, al universo, al infinito? Porque, en su genial capacidad de hacer cotidiano lo grandioso, también hace cotidiano estos conceptos aparentemente tan lejanos al ser. Estamos ante un poeta que es un hombre planetario identificado con el universo que está formado por cada pequeña cosa: «Seres elementales, plantas, piedras, / animalitos libres y perfectos: / fragmentos nada más del puro cántico / total del universo».⁵

La peculiaridad de la poseía de los seres cotidianos radica tanto en la *cotidianización* como en la *descotidianización* de ellos. Por un lado, Carrera Andrade es capaz de simplificar lo que para el hombre es complicado, magnífico, ajeno a él. Nos despierta del ensueño en el que nos hallamos respecto de ciertos objetos a los que hemos endiosado, por tanto, alejado de nuestro alcance, para decirnos que estos son más parte de nuestro diario vivir de lo que creemos. Por otro lado, el autor resalta lo producido por la costumbre: la cotidianidad, que nos ha despojado de la capacidad de asombrarnos. La poesía de Carrera Andrade nos regresa a ese estado infantil en el que nos sorprendían las nimiedades de nuestro entorno: «No miré con simpatía el orgullo del águila, de ojo sangriento, sino la paciencia laboriosa del asno, la vida humilde de los insectos».⁶ En definitiva, nos muestra que lo hermoso está cerca del hombre y que el ser humano forma parte de este mundo, por lo tanto es necio al buscar la belleza alejándose de él.

No han sido pocos los poetas que han creído en esta cosmovisión. El revalorizar los objetos simples y compartir una secreta intimidad con ellos ha dado como producto final una poesía fresca y novedosa con un mensaje para el hombre posmoderno que se siente desarraigado y confundido en un mundo en constante conflicto y cada día más complejo. En este contexto leer a Ca-

5. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, *op. cit.*

6. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, p. 34.

rrera Andrade es descubrir al poeta «fascinado todavía por el milagro de la cotidianidad»,⁷ fascinación que nos transmite y que constituye una catarsis para el alma. Lo canta en todos sus versos pero cabe citar los siguientes que reafirman todo lo dicho en este ensayo: «Me entrego al sitiador esplendoroso, / prisionero de sombra sin combate, / rendido a la evidencia meridiana, / omnipresente en árbol, roca, insecto, / paraíso terrestre renovado / casa día del mundo, sin la fábula, / en las cosas dispersas libremente, / cuya sola presencia es un mensaje / en idioma de luz que me penetra».⁸ ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. *Poesía viva del Ecuador*, Quito, Editorial Grijalbo, 1990.
- Carrera Andrade, Jorge. *Lugar de origen*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- *Viajes por países y libros*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- *Hombre planetario*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
- *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- Montalvo Bustos, Yolanda. «Jorge Carrera Andrade, Picasso de la literatura ecuatoriana», tesis, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1967.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*, Barcelona, RBA editores, 1994.

7. Yolanda Montalvo Bustos, *op. cit.*, p. 16.

8. Tomado de «Las armas de la luz», de *Familia de la noche*, selección de textos histórico-críticos de Hernán Rodríguez Castelo, *Antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1985, p. 257.

JORGE CARRERA ANDRADE: EL HOMBRE MODERNO ENTRE LA PROVINCIA Y EL PLANETA

Raquel Naranjo¹

*Soy hombre de los trópicos azules / os espío por
cuenta de la luna.*

JCA

LA ÉPOCA: INFLUENCIAS Y RUPTURAS

Si se dice que la poesía es una exploración de la realidad (incluyendo la del mundo interior), también es expresión representativa de la lengua de un país. Y en este sentido incluso los modernistas se mantuvieron a la sombra de otras influencias como los poetas simbolistas franceses. De su pesimismo y aburrimiento, de sus mundos exóticos, solo queda la seducción de su ritmo y cadencia. De tal modo que después de los años 20 debemos identificar una poesía con personalidad propia, lenguaje, temas y búsquedas expresivas y vitales que conforman una identidad. Una poesía que rompe con la tradición y abre nuevos caminos. Y es aquí donde encontramos la obra de Jorge Carrera Andrade (1902-1978), cuyo primer libro, *El estanque inefable*, surge en un año símbolo, 1922, donde la clase obrera recibió su bautizo de sangre en Guayaquil. Coincidencia irónica, ya que estos acontecimientos, entre otros, darían inicio tardío al despegue del siglo XX en nuestro país pues, como nos dice Fernando Tinajero, «Hasta entonces... el Ecuador vivió con ingenua novelería los últimos estertores del siglo XIX. Positivismo, modernismo, impresionismo, no obstante su inconfundible sabor decimonónico, fueron los cauces envejecidos por los cuales corrió nuestra belle époque provinciana y turbulenta».² De es-

1. Estudiante del Colegio Militar «Héroes del 41» de Machala, provincia de El Oro. Segundo premio.
2. Fernando Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987, p. 43.

te modo, y sobre todo para el caso de Carrera Andrade, la madurez de su poética debía construirse, como lo veremos mas adelante, en una constante tensión entre su apego a la tierra natal y su contacto cosmopolita con el planeta gracias a su trabajo diplomático, pero en medio de grandes desgarramientos e inquietudes metafísicas: la soledad, la solidaridad, lo transitorio del mundo.

CHIRIMOYAS, CHAPULETES, CARACOLES:

LA POESÍA DE LOS SERES Y LOS OBJETOS COTIDIANOS

Se ha dicho que, en sus primeros escritos, Carrera Andrade es el poeta de los objetos, quien se hace cargo de la tarea de inventariar las cosas del mundo para rescatarlas de su exclusión por la poesía anterior, cumpliendo así una de las funciones de la literatura: dibujar el mapa del país con la palabra, para compartirlo con toda una comunidad de lectores. Es en los *Microgramas* (1926) donde se percibe claramente este propósito de realizar como un «levantamiento topográfico» del país, con un recurso metafórico particular, entregándonos los objetos de la geografía, la fauna y la flora, pero transformados mágicamente por la vía de la imagen poética:

Nuez:	Sapo trasnochador:
(...)	tu diminuta
cerebro de duende	máquina de escribir
paralizado por la eternidad	teclea en la hoja en blanco de la luna
... o ...	

Aquí, *vemos*. Una percepción inmediata permite construir la realidad poética facilitándonos una imagen que solo puede ser comprendida visualmente, gracias a la imaginación que tiende un puente comunicativo entre el poeta-emisor y el receptor sin pasar por las operaciones de la inteligencia. El mismo Carrera Andrade nos cuenta su proceso: «El micrograma, imagen o metáfora aislada, constituyó para mí un instrumento de liberación poética... operación mental que yo consideraba como la condensación suprema de la idea, la sensación o el sentimiento lírico, despertados por el objeto».³

Pero no solo en los *Microgramas*. Veamos un fragmento de *Lugar de origen*, donde el poeta despliega su palabra mostrándonos esta misma vocación de nombrar desde las imágenes, los objetos de la fauna de su país. «Yo vengo de la tierra donde la chirimoya, / talega de brocado, con su envoltura impide / que gotee el dulzor de su nieve redonda, / y donde el aguacate de verde piel pulida / en su clausura oval, en secreto elabora / su substancia de flores, de venas y climas».

3. Jorge Carrera Andrade, «Poesía de la realidad y la utopía», en *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, p. 102.

Aquí debemos mencionar, además de los recursos visuales, el posicionamiento del poeta como un observador algo distanciado de su entorno, pero asumiendo («yo vengo de la tierra donde...») su pertenencia.

Por último debemos destacar que la poética de Carrera no es aislada, guarda un rasgo común con la visión del mundo de los poetas ecuatorianos ubicados en el posmodernismo (que es donde se inscribe su primera producción), la vanguardia, hasta los más contemporáneos, estos últimos asumiendo su tarea de apropiarse del mundo pero más implicados en este, más atravesados por un atormentado espíritu crítico, con mucho de ironía.

LOS MALESTARES DEL HOMBRE MODERNO: EL SER ENTRE SU PAÍS Y EL MUNDO

Es importante rastrear la idea de identidad en la literatura y la poesía en particular, identidad que mantiene relación, entre otras cosas, con la inserción de nuestro país en la modernidad, en la que, como se dijo antes, nos hemos insertado tardíamente; pero modernidad no es solo la época, el mundo moderno, los inventos y el comercio, sino ciertas preocupaciones del hombre. Todos estos aspectos queremos descubrirlos en la poesía de Carrera Andrade, que reveló sus preocupaciones de hombre de su tiempo con una claridad sin igual a lo largo de su obra, y particularmente en el libro *Hombre planetario* (1959), junto a una expresividad poética cuyo centro es la imagen y la idea de que todas las cosas se atraen y se parecen.

«Amigo de las nubes / forastero perdido en el planeta / entre piedras ilustres, entre máquinas reparto el sol del trópico en monedas. Ciudadanos de niebla, hombres de viento / y de disfraz azul, de la alcancía / y del dios de los números». Siempre está presente en la voz que habla en el poema un alarde universal, de hombre de ciudad, de la calle. Es un hombre representativo de todos, consciente de la variedad de cosas que le rodean, y en un diálogo permanente entre los elementos de la naturaleza, humanizada por la cultura, los inventos, apelando a un parentesco que le permite administrar el mundo. Sin embargo, persiste un malestar, la idea de lo que se escapa y caduca sin remedio junto a la dificultad de reconocimiento de sí mismo:

Me reconozco en todos, pero nunca
me encuentro donde estoy. No voy conmigo
sino muy pocas veces a escondidas.
me busco casi siempre sin hallarme
y mis monedas cuento a media noche.
¿Malbaraté el caudal de mi existencia?

Vale resaltar que el hombre moderno que encarna en la poesía de Carrera Andrade es uno que se hace preguntas y quiere saber por el sentido de ser, que busca lo que está más allá de la vida inmediata y solo encuentra el presente; y en esta búsqueda sin resultado está su identidad.

Pero su pensar poético tiene otros elementos: reconoce las conquistas de la ciencia, lo material del mundo. «Limpiad el mundo —esta es la clave— /de fantasmas del pensamiento / Que el ojo apareje su nave / para un nuevo descubrimiento». Pero siempre será su refugio y protección la tierra, algo así como el lugar que lo salva para evitar el derrumbe individual ante el vértigo de la modernidad. Es su pertenencia nacional, su lugar natal desde donde dialoga con el universo, un pie en la geografía originaria y otro en el resto del mundo. algo así como un sujeto partido en muchos pedazos, como si en esa fragmentación estuviera el modo de ser del hombre moderno.

Árbol del Amazonas mis arterias,
mi frente de París, ojos de trópico,
mi lengua americana y española,

hombros de Nueva York y de Moscú,
pero fija, invisible / mi raíz en el suelo equinoccial...

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quiero señalar la utilidad de la lectura de Carrera Andrade, en dos sentidos:

1. en cuanto a su actualidad para enriquecer el debate de las identidades: se puede tener un origen y ser ciudadano del mundo con clara conciencia de pertenencia a una región, de donde se toman los rasgos centrales y que constituye nuestra mayor referencia cultural.
2. la claridad de su poética, reprochada por algunos y defendida por él en su ensayo "Poesía de la realidad y la utopía", está basada en la natural riqueza del lenguaje, es un incentivo para una juventud que se inicia en una lectura que reúne en sí misma la imagen metafórica visual, la reflexión y la transparencia. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Reflexiones sobre la poesía hispanoamericana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- Tinajero, Fernando, ed. *Imagen literaria del Ecuador*, Quito, Océano, 1982.
- *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987.

JORGE CARRERA ANDRADE, CIEN AÑOS DE NACIMIENTO

Adriana Manosalvas¹

«No he venido a burlarme de este mundo / sino a amar con pasión a todos los seres. / No he venido a burlarme de los hombres / sino a vivir con ellos la aventura terrestre». Misión del escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, alcanzada al conquistar el mundo con su mirada, para sentirlo y convertirlo en el milagro de la poesía. Esta captación visual es un amoroso detenerse en las cosas, para estudiarlas poéticamente y adivinar idiomas en los pájaros, insectos, estaciones, en la lluvia, en los vegetales, en el hombre. Para el poeta, todo lo existente merece atención. Impresionista en la metáfora, establece una conjunción divina entre el objeto tal como es y tal como queda después de pasar por su imaginación. Se puede afirmar que la poesía de Carrera Andrade habla de una especie de solidaridad cósmica, porque demuestra una identidad ecuatoriana y una visión alegre del mundo, involucra a los seres y objetos cotidianos, enlaza delicadamente al hombre con la geografía.

La poesía de Carrera Andrade demuestra una identidad ecuatoriana y una visión alegre del mundo, cuando encuentra motivos americanos y de su país «Es América entera inmensurable pajarera. En el amanecer sonoro, cada árbol es un coro». Establece unidad con todo lo existente sobre la faz del planeta en el que conviven ciudades, ríos, culturas; pero, a pesar de su universalización, el poeta no pierde su identidad; siendo un pasajero planetario, sus raíces son ecuatorianas, latinoamericanas, dice: «Yo soy el ciudadano del mundo de cien pueblos y de las prodigiosas capitales». «Soy el indio de América, el mestizo, el amarillo, el negro», se produce la generalización de lo particular, la solidaridad con los seres, con el dolor sentido en algún rincón del mundo. En *Poemas indios*, hay motivos referentes a estos hombres olvidados. Mira a la india-

1. Estudiante del Colegio Nacional «Manuela Cañizares» de Quito. Tercer premio.

da que invade caminos polvorientos de tierras equinociales, hay júbilo y dolor en sus fiestas; en «Levantamiento», los indios bajo la acción de las balas caen con «una corona de sudor en la frente»; pero, su poética es de luz, esperanza para su tierra, de donde viene «libre con su lección de vientos y su carga de pájaros de universales lenguas». Extiende fraternalmente su mano ~~van-~~guardista así: «Hombre de cualquier tierra, te doy la brava pluma del cóndor, la candela ágil del puma».

El poeta involucra en su poesía a los seres y objetos cotidianos, su mundo es un cúmulo de maravillas dignas de exaltar. Emplea la metáfora para dar forma, color, brillantez, olor a cada ser y a cada cosa, de todos los días; todo palpa, gusta y pesa. Por su poesía desfilan el agua, el viento, el cielo, el fuego, la mujer, el pueblo, todos libres y perfectos. Cree que «en cada cosa guiña un duende y un ala invisible se tiende». Reparte en fragmentos el cántico del universo. Con el micrograma invita a tomar cada ser en las manos: «apresa en tus dedos la brisa que pasa fugaz, indecisa». Con el hai-ku, se detiene en lo más simple, en un pétalo, en la uva, en el caracol o en el grano de maíz, para decir: «Todas las madrugadas en el buche del gallo, se vuelve cada grano de maíz una mazorca de cantos». La poesía de Carrera Andrade es definitivamente sensual, muestra la vida desde lo subjetivo, no en sí la composición de algo, sino más bien el enigma que en ello se encierra. Su sensibilidad surrealista, lo conduce a creer que todo el universo es presencia detenida en la palabra; prefiere el ritmo, aunque ensaya el verso libre y la rima asonantada. No olvida la realidad del hombre común, amenazado por la tecnología y no se derrumba por un posible caos, busca dioses en las piedras, en la sombra inerte de las cosas.

Carrera Andrade, enlaza delicadamente al hombre con la geografía, esta fue su maestra de amores, de colores y de sueños: «Leí libros azules de mares y de ríos en mis navegaciones imposibles». La profesora geografía le enseñó a descifrar en sus mapas de nostalgias los olores de las tardes, «el redoblar del opaco tamborcillo verde de la rana», descubrió el latido del bosque, comprendió el por qué del cansancio de las jorobas de los montes, aprendió a ubicarse en las distancias, habló el idioma de las estaciones, miró a la soledad convertida en viento y en cadáveres y adivinó a un hacedor silencioso, supremo vigilante del orden cósmico creado. La poesía de Carrera Andrade considera que el hombre, protagonista del tiempo y el espacio, está hecho de barro, minerales, de mares azules, hojas y de climas: «Arbol del Amazonas mis arterias». «Soy el hombre mineral y planta aún». También con la condensación filosófico-poética del micrograma, logra la fusión de los reinos de la tierra en resonancias poéticas como esta, que se escurre en la geografía de la playa para decir: «Entre la arena, es la concha lápida recordativa de una difunta gaviota». El poema «Juan sin Cielo», es muestra clara de la relación ser-geografía, describe la heredad geográfica de Juan y su posible destrucción propiciada por la fal-

sedad y ambición del mismo hombre: «Mercaderes de espejos, cazadores de ángeles llegaron con su espada y a cambio de mi hacienda mar de flores, me dieron abalorios, humo, nada».

Definitivamente, Jorge Carrera Andrade es un poeta de solidaridad cósmica, su poesía universal no olvida las heridas del hombre de América y del mundo, las vuelve cantos y las potencia a planos de optimismo y alegría. Todas las cosas, los objetos puros, han sido blanda arcilla en la imaginación del poeta y con la imagen, la fuerza mayor de su creación, ha insistido en reducir el volumen de los seres cotidianos, a una miga apretada de belleza, y es aquí en el micrograma, donde Carrera Andrade permite a Dios dejar sus huellas digitales. El poeta con su delgado mensaje visible como un espejo, refleja la ventana, el viaje y la soledad. Conoce la lentitud de las nubes por el tacto, deja volar a los colores y descubre al ser humano en el mágico vientre de la geografía, para poetizar la irrepetible aventura de la vida en esta tierra. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Edades poéticas (1922-1956)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
 — *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

HOMBRE PLANETARIO, **JORGE CARRERA ANDRADE**

Sandra Garnica¹

La existencia, tan natural pero al mismo tiempo angustiada, se presenta en un divagante viaje de sentimientos e ideas. El hombre y su relación con el medio, sus dudas, temores, inconformidades y hasta sueños, se expresan de una forma empírica y hasta cierto modo filosófica. Una obra netamente existencialista que cuestiona, entre sus puntos principales, el tiempo y la percepción de éste ante los ojos del hombre que busca incesantemente el objeto de vivir y, al mismo tiempo, se encuentra profundamente enraizado al planeta como tal. Mediante el uso de un lenguaje metafórico y enriquecido en una gran variedad de recursos estilísticos, esta poesía (*Hombre planetario*²) se presenta caracterizada por personajes literarios, históricos y hasta teológicos, personificándose en su propia historia, para así ser más explícito y concreto.

La cronología imprecisa del tiempo, caracteriza los hechos haciendo que su historia logre ubicarse tanto en edades antiguas como en modernas; esto se puede definir en la simplicidad de ciertos ejemplos, llegando hasta actualizados inventos como los cohetes espaciales y los automóviles. En la tercera estrofa encontramos una interesante relación de los días de la semana con los estados anímicos que por lo general cada uno de ellos puede presentar; haciendo de la semana un ciclo estrictamente definido, atribuyendo a cada día un estado diferente y a cada semana una repetición rutinaria y monótona. Como suele sucedernos a cada uno de nosotros, perdemos la noción del tiempo y empezamos a determinarlo en estados de ánimo o de sensaciones antes que interpretarlo cuantitativamente. Este hecho se expresa mejor en la frase de la p.

1. Estudiante del Colegio Experimental «Alberto Einstein» de Quito. Mención de Honor.
2. Jorge Carrera Andrade, *Hombre planetario*, 2a. ed. aumentada, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

146 del libro *Antología poética*.³ «Yo viví sesenta años en un día y en una hora el amor sesenta eternidades». Jorge carrera Andrade cuestiona el tiempo en muchos aspectos, pero se puede definir claramente la búsqueda angustiada de la eternidad en cualquier hecho de la vida cotidiana normal. No se necesita de una extensión de tiempo para vivir, solo son necesarios unos instante para disfrutar.

Esta lírica tiene la particularidad de expresar una clara asimilación de lo transitorio del cuerpo, de la vida con respecto a la búsqueda de la eternidad, lo cual Carrera Andrade logra transmitir al lector de forma intensa. Otra característica importante del poema es el uso constante de metáforas con objetos naturales como árbol, río, piedra, plantas, flores, etc.

El poeta cuestiona a lo largo del texto una razón de existencia que lo identifica con todo y al mismo tiempo con nada: «Soy solo un visitante, y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo, nocturna madriguera iluminada por el fulgor eterno» (verso III, p. 145). En esta cita encontramos un ejemplo de interrogación ante el ser que cree ser pero no se encuentra seguro. Es precisamente lo que transmite: una falta de identificación hacia un lugar, personalidad y espacio específico. Sin embargo utiliza el amor como herramienta para construir una vida plena, ya que considera a un ser vivo cuando ama; es una identificación de ser que reconoce como sabia. Transmite inseguridad e imprecisión de un lugar específico, como trabaja con una cronología de tiempo imprecisa, así lo hace con la geografía; no se siente parte de ningún país de la tierra, y al mismo tiempo se identifica con el hombre de Tokio, el hombre europeo y hasta americano. Logra unir todas las culturas mundiales y sentirse identificado con cada una; sin embargo no se siente de ningún lugar específico, como he mencionado, se siente parte de todo el planeta pero no de una parte del planeta.

Finalmente en *Hombre planetario* se desarrolla una idea esencial. Una pertenencia planetaria, relacionada con un ser, una ubicación geográfica y con el tiempo. En el desarrollo de esta idea se plantea lo injustificable que es salir del planeta teniendo tanto por entender aquí en el mundo que vivimos.

Mediante el uso de la prosopopeya, en constante manejo con objetos naturales, Carrera Andrade logra emitir el hecho de que el hombre se atribuye características de ciudades u objetos naturales y hasta animales, es decir: lo que lo rodea, su geografía, su naturaleza, su vida. Curiosamente cuestiona todo el desarrollo industrial que está terminando con el planeta, según lo menciona en la estrofa XII, que condena a los inventores de los carros que han logrado sobre poblar el planeta y terminar con los árboles que cada día arrancan por descubrir medicinas curativas. No se dan cuenta que están terminando con la vida misma. Una estrofa realmente importante es la XIII: «Todo puede crear

3. Jorge Carrera Andrade, *Antología poética*, Quito, Libresa, Colección Antares, 1999

la humana ciencia, menos ese resorte del instinto o de la voluntad, menos la vida».

Como mencioné al inicio, mediante un lenguaje metafórico, Jorge Carrera Andrade logra cuestionar los avances de la tecnología, y al mismo tiempo resaltar el verdadero significado de la vida, la existencia, el espacio, un lugar habitable del que todos formamos parte en este momento, pero que de igual forma lo estamos destruyendo.

La suya, es una reflexión de como todos los seres humanos deberíamos sentirnos identificados con todo el mundo y no querer formar fronteras sin sentido. Somos parte de un todo, la tierra. Deberíamos olvidarnos de los hábitos fatuos de un ser común y dejar de fijarnos en cosas materiales y superficiales. Todo tiene una relación estrecha, permitimos que el tiempo esquematice nuestra vida, cuando el tiempo en realidad no existe, limitamos nuestra existencia con los sentimientos, cuando estos cambian constantemente; y, finalmente, consideramos una nacionalidad específica para sentirnos parte de un lugar geográfico determinado, cuando en realidad somos personas viviendo bajo el mismo cielo. No solo se trata de un continente, sino de un espacio donde encontramos naturaleza y vida, y que deberíamos cuidar y no destruirla. Debemos vivir y limitar, somos parte del mismo lugar, porque el planeta no es solo nuestro, es de todos los que lo habitamos. No solo somos parte de un límite geográfico como Europa, somos parte de la tierra, somos *hombres planetarios*. ■

LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS

María Elena Barona¹

La belleza artística no consiste en representar una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa.

Immanuel Kant

Jorge Carrera Andrade es el poeta latinoamericano más destacado dentro de la corriente vanguardista. Su obra se caracteriza por un lenguaje nuevo y renovador, con una temática original centrada en los objetos que nos rodean y en el tratamiento sobre su naturaleza; tiene como maestro al poeta y novelista Francis Jammes. Su poesía ha sido homenajeada desde que fue creada, a diferencia de la mayoría de los autores de obras que han sido reconocidas después de su muerte. Aunque Carrera Andrade sabe de dónde viene y reconoce que el ser ecuatoriano ha influenciado en su éxito como poeta, aprovecha toda oportunidad de expresión para figurar en sus versos al hombre universal; es un observador de sí mismo, de su entorno, de su pasado y su futuro; observa el medio a través de su poesía en la que plasma su propia existencia vivida intensamente. Es un hombre que ha sabido originar de sus conocimientos una fusión entre lo visto y lo sentido. En su extensa obra poética intenta comunicar —a ese hombre universal pero deshumanizado— que en la sencillez de las cosas está la grandeza y esencia del cosmos.

Este autor ecuatoriano hace de la poesía un instrumento de comunicación estética y social; es arte que viene a ser un medio y un mensaje a multitudes, en donde demuestra que lo humano es propiedad de lo artístico: «Para que el

1. Estudiante del Liceo Internacional de Quito. Mención de Honor.

viento la vea / su dulce mal de la sangre / la fresa muestra la lengua». ² Cada una de sus palabras da vida propia a su imaginación y cada metáfora revive sus imágenes. Una de sus mayores habilidades es la de expresar sus mensajes y la sencillez de su lenguaje no es una limitante sino un poder que se forma sobre la base de sus miradas y de sus descubrimientos.

Muestra de su poder de expresión es la realización de los *Microgramas* que están formados por un espacio lleno de magia y poesía basados en diversas situaciones cotidianas que se identifican con cualquier persona, son un mensaje sutil y coherente del autor. Con un lenguaje simple pero atractivo, son una señal en medio del caos, que nos permite abrir los ojos siendo al mismo tiempo versos *pervertores* de un orden social e ideológico: «Tu resoplar acompasa el mundo / alto buey de las ciudades / Abrigado por tu vaho / el Dios de este siglo nace». ³ En pocas palabras, los *Microgramas* son una reflexión profunda comprimida en un lenguaje simbólico y metafórico.

En sus versos se desbordan el color y los símbolos, se convierten en música para los sentidos: «(...)Y donde el aguacate de verde piel pulida (...) / (...) eucalipto de ramas como sargas de peces (...)». ⁴ Los poemas de Carrera Andrade hacen que nuestros sentidos vibren con cada metáfora y que nos identifiquemos con cada cosa, así facilitan la comprensión y asimilación: «la poesía es uno de los instrumentos mayores de aproximación a la verdad del universo; el opuesto a la ciencia La poesía es intuición». ⁵ Además esto lo reafirma en los siguientes versos: «Limpiad el mundo —esta es la clave— / de fantasmas del pensamiento». ⁶

En este deseo de hacer visible la sencillez, su ser encuentra sistemáticamente al hombre, jugando con cada palabra entre su lugar de origen y los objetos cotidianos, consiguiendo hallar al ser humano que quema al hombre. En su poema «Juan sin Cielo» no solo revela su preocupación por lo que la falta de valores humanos y el materialismo han llegado a mortificarnos, causando las injusticias sociales, sino también trata de combatirlos al identificarse con sus efectos en los seres: « (...) Los verdugos de cisnes, monederos falsos de las palabras (...) / (...) —Juan es mi nombre, Juan Desposeído / En lugar de rocío hallé el gusano (...)». ⁷ En su poesía encontramos una actitud crítica

2. Jorge Carrera Andrade, «La fresa», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 88.

3. *Op. cit.*, «Chimenea», p. 90.

4. *Op. cit.*, «Lugar de origen», p. 309.

5. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

6. Jorge Carrera Andrade, «El objeto y su sombra», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 179.

7. *Op. cit.*, «Juan sin Cielo», p. 330.

de la realidad nacional, que a la vez podría ser más objetiva al mirar los eventos desde afuera como un testigo sigiloso de los acontecimientos del mundo.

En su mensaje clama por un hombre más humano. Al mostrarnos los objetos cotidianos, que no por ser simples son menos importantes, nos hace reencontrarnos con aquello que nos libera de lo complejo, lo tecnológico... lo material y nos hace retornar a nuestras raíces para perdernos con la naturaleza en un espacio donde ya no caben las miradas a lo cotidiano, donde pasa desapercibido todo lo que nos rodea. Es una voz de esperanza mezclada con la descripción de un hombre auténtico que sabe observar. Para él, la poesía es una manera de liberar al hombre de sus propios vicios y limitaciones, le demuestra que no ha tenido tiempo de vivir por ser títere de sus propios deseos: «(...) solo nutridos de oro (...) / (...) todo ponen en venta, hasta el claro de luna(...) / (...) El reino de los cielos con máquinas volantes, el reino de las músicas mecánicas / y las Casas Idénticas».⁸

Por medio de la poesía, él quiere hacer sentir al hombre otras necesidades que, aunque más esenciales, han sido las más olvidadas: como disfrutar de cada animal, deleitarse con cada mirada, jugar con la luz y el polvo, extasiarse con el aire que se respira, entretenerse con una puesta de sol, complacerse con las formas y las texturas hasta la eternidad: «El pájaro y el fruto: forma pura / cárcel uno de miel y flor del vuelo»⁹ y «(...) Árbol de luz tu cuerpo, ave y campana / tu dulce voz rompió su fruta hermosa».¹⁰ Los humanos no tenemos por qué buscar lo extraordinario del mundo que nos rodea si nosotros somos la suma de las cosas ordinarias y cotidianas; el mérito está en encontrarnos en la belleza y sencillez de lo diario.

Carrera Andrade descubre los objetos cotidianos para la poesía y así lo afirma «únicamente en la época moderna —para ser más precisos, después de la Segunda Guerra Mundial— se han llevado a cabo tentativas más o menos felices para dar a las cosas el sitio que les corresponde en el mundo de la poesía, (...) es el intento de regreso a la infancia del mundo»¹¹ para nombrar y describir las cosas como en «Entre la arena es la concha / lápida recordativa / de una difunta gaviota».¹²

Es un poeta que ama los elementos que lo rodean, los objetos cotidianos que conviven con la humanidad y la mantienen viva. Él nos enseña que estos objetos son bellos sin transformaciones, son preciosos en sí mismos. Como di-

8. *Op cit.*, «Los Terrícolas», p. 386.

9. *Op. cit.*, «Formas de la delicia pasajera», p. 334.

10. *Op. cit.*, «Árbol de luz tu cuerpo», p. 335.

11. Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí*, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr. S.A., 1970, cap. III.

12. Jorge Carrera Andrade, «Concha marina», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 89.

ce Carrera Andrade: «Mi mundo giraba alrededor de un eje: el amor a las cosas por sí mismas, no por sus reflejos o ecos que despertaba en nuestro intelecto». ¹³ Escoge los medios perfectos, la metáfora y los objetos comunes, los combina para reflejar la belleza de la naturaleza y nos la ofrece como un regalo, donde el misterio ha sido descubierto: «Es América entera / inmensurable pajarera / En el amanecer sonoro / cada árbol es un coro / Hay tantas alas en vuelo que alzan América al cielo» ¹⁴ o «Los ríos se buscan por el mundo / y alargan en la tierra sus trompetas de vidrio (...) / (...) Garabato infantil del puente / por donde pasa todas las mañanas / una india con un cántaro de leche (...)». ¹⁵ Rescata la cotidianidad en un salto a los seres humildes que pareciendo menos importantes son lo medular de todo lo que somos y nos rodea. Se reta a sí mismo a conquistar y crear en la poesía ese medio que nos muestre distintas facetas, pero termina siendo conquistado por cada cuerpo, cada ente: los árboles, el caracol, la nuez, la ventana, como por ejemplo en el caso del polvo: «Tu roce de ceniza va gastando las formas, / hermano de la noche y la marea (...)». ¹⁶ Él los atrapa en una metáfora, en una imagen y estos le secuestran en su sencillez, para luego escaparse por las ventanas de sus poemas con el deseo de llegar a descubrir a un hombre más humano.

Según él, «la actitud del hombre interpreta los mensajes de las cosas y establece un pacto de alianza con el universo». En tal medida, Carrera Andrade es un poeta realista cuando capta en imágenes las cosas en sí mismas, y un autor mágico cuando mira los objetos del mundo viajando con la imaginación para reafirmarse en la eternidad, según él, nos dice que las cosas quieran ser vistas. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Carrera Andrade, Jorge. *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
 — *El volcán y el colibrí (autobiografía)*, Puebla, Editorial José M. Cajica Jr., S.A., 1970.
 — *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

13. Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967, s.n.
 14. Jorge Carrera Andrade, «Tierra de pájaros», en *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 90.
 15. *Op. cit.*, «Poema hidrográfico», p. 162.
 16. *Op. cit.*, «Tres estrofas al polvo», p. 324.

LA POESÍA DE LOS SERES Y OBJETOS COTIDIANOS

Diana Lazo García¹

El artista es el confidente de la naturaleza. Las flores conversan con él mediante la graciosa curvatura de sus tallos y los armoniosos colores de sus pétalos.

Auguste Rodin

Hay diversidad cambiante en nuestro universo compuesto de pequeños seres que podemos mover a voluntad para colocarlos en un orden más o menos armónico. Este universo cotidiano rodeó más de cerca la vida de Carrera Andrade, pues en su morada rural entabla amistad con las cosas humildes, los seres más pequeños. Su infancia señala sus compañías preferidas y su «juego cósmico e intrascendental, aunque significativo», pues personifica los sentimientos humanos en animales llenos de humanidad «que representan lo mejor o lo peor del corazón de hombres y mujeres». Contempla y define a los pequeños seres tan humildes en el universo «tras su morada, tras su mundo» en sus actividades diarias y nos recuerda que convivimos con ellos que también los pertenecemos. Encuentra los elementos de la belleza.

Ahora tratemos de rehacer el paisaje de su infancia. Jorge Carrera Andrade, el pequeño que sigue con la mirada a la mariposa que revolotea, que observa con simpatía la paciencia del asno y la vida humilde de los insectos, hizo de su juventud una búsqueda permanente de rumbos y formas de expresión que reflejaban muy prematuramente todo el potencial de su interior. Así lo afirma Jorge Aravena: «Tiene el tinte de sensibilidad formada por las ten-

1. Estudiante del Colegio Nacional «Simón Bolívar» de Quito. Mención de Honor.

dencias del simplismo, de la vida sencilla» y hasta él mismo se ha definido como un poeta que desdeña lo abstracto y busca el soporte de lo telúrico.

Carrera Andrade interpreta al mundo metafóricamente, acercándolo a los ojos de los demás; escribe la biografía de los objetos y los pequeños seres, como «La vida perfecta» logrando la unidad entre la vida humana y la naturaleza, entre cada elemento que lo conforma. O la «Vida del grillo» y otras vidas que representan las cosas comunes ennoblecidas con la idea de un mundo ideal lleno de fantasía. Pero la posición de Carrera Andrade no es simplemente la de un ser contemplativo, ni la transparencia de sus versos se limita a reflejar sus objetos preferidos. «Él busca entregarnos más bien una metafísica de las cosas físicas» y para esto utiliza las metáforas de modo que el mundo no pierde su pureza y exactitud. Al respecto Galo René Pérez opina: «Parece el poeta ecuatoriano, un Góngora que de pronto se hubiera despertado en la floresta pluricolor de su país, entre frutas, resinas fragantes, colibríes y guacamayos». Pocos como Jorge Carrera captan el aura de las cosas y su encanto entre los elementos de la belleza.

DESGLOSEMOS LOS ELEMENTOS DE LA BELLEZA QUE JORGE CARRERA EMPLEA

Las formas y los motivos: en su mundo lleno de formas encontramos algunas lineales como «la mínima cinta métrica» del caracol, otras geométricas como el «ostión de dos tapas» como un cofre de calcio o el «estuche amarillo» de la tortuga, también las hay que no son definidas como el «jeroglífico del cielo» que forma la gaviota y otras formas atractivas como las espirales de una «concha marina» o la «nuez: [...] cerebro de duende». A pesar de que dichas formas se repitan obtenemos un motivo que crean un agradable arreglo.

La luz: La distribución de la luz confiere una cualidad especial a las formas que se las encuentra atractivas. Realza los detalles, la textura, toma color y se crea un ambiente. «Las estrellas de luz sobre las playas del infinito». La luz es el personaje principal que se mueve a través de la conciencia. Pero todavía falta un elemento importante.

El color: Da vida a los diferentes objetos que pinta en su poesía. Aunque la forma los distingue, su color realza su singularidad, como en este verso: «Colibríespuntes de luz rosada en el tallo temblón».

La composición: Está en los tres elementos básicos —la forma, la luz y el color. Es aquí donde Jorge Carrera como observador desempeñó un papel importante, pues nos entregó un sin fin de cuadros muy grandes o más peque-

ños, sumamente bellos, he aquí una composición: «palmera, arquitectura a pulso de sol y viento»

Así, al colibrí lo coloca como un prisma volador, como un bello retazo de arco iris junto a la araña obrera paciente y moderadora, y al ostión que es la inmovilidad misma de la indiferencia al lado del caracol, lección tímida del esfuerzo y de la marcha. Al guacamayo amazónico lo representa como la esperanza combinada con la paciencia de la tortuga. Junta a los seres según su aroma tanto la que expide la bondad como la ligereza. Debajo de la palmera sólida coloca a los grillos con sus máquinas constructoras que observan disciplina monótona. Descubre que los seres feos cumplen tareas bellas, el sapo, el moscardón, el gusano son la clave secreta. El «juego cósmico» que Jorge Carrera halla en algunos seres le ayudan a descifrar el «alfabeto de los pájaros» y otros signos de orden espiritual, es decir que, palpa dónde se esconde el amor y aprende a reconocer «sus delicias, fatigas, sus ansiedades y desvelos».

Muchas veces se dice que «la belleza es subjetiva, está en los ojos de quien la contempla». Lo que sucede es que, aunque la belleza esté ahí, no todo el mundo repara en ella. Quizás nos haga falta un cuadro o una fotografía para percatarnos de que algo es bello. El libro *El ojo del pintor* de Maurice Grosser, dice que «el pintor dibuja con sus ojos, no con sus manos. Cualquier cosa que vea, si la ve, puede reproducirla. [...] Ver *claro* es lo importante». Seamos artistas o no, podemos aprender a ver con mayor claridad, a percibir la belleza que nos rodea. En otras palabras, tenemos que salir y mirar las cosas con otros ojos. Con respecto a esto, John Barrett, escritor de obras de Historia Natural, enfatiza el valor de sumergirse en lo que se contempla: «No hay nada que reemplace el ver algo por uno mismo, tocar, oler y escuchar a los animales y las plantas en plena naturaleza —dice—. Imbúyase de la belleza [...] Donde quiera que esté, mire, goce y vuelva a mirar».

Hemos llegado a asimilar mucho de estos distintos manojos de ingenio y energía representados en la poesía de objetos y seres de Jorge Carrera Andrade, ahora aprendemos a centrar nuestra atención a la belleza que se encuentra en todas partes y lo que es más importante aún aprendemos a buscarla como lo hizo el poeta. Estas líneas son mi mejor homenaje a él:

Pequeño buscador de la sabiduría,
que desde el valle pintas un panorama gris,
ordenando el Universo de una tarde de abril. ■

AUTOBIOGRAFÍA DE UN POETA¹

Jorge Carrera Andrade

NOTICIA

Nací en Quito, el 18 de septiembre de 1903. Familia numerosa: 8 hermanas, 2 hermanos. Mi padre, ministro de la Corte de Justicia durante un cuarto de siglo. Me casé en Francia con Paulette Colin de Lebas. Tenemos un hijo, a quien le dimos el nombre de Romain Rolland: Juan Cristóbal.

RUTA DEL ESCRITOR

Principié a escribir siendo aún muy joven, casi un niño. Tengo una numerosa producción que no ha sido recogida en libro y que anda en las revistas y periódicos de mi país. Mi primer libro fue una colección de poemas, editado en la Universidad Central, en 1922, mientras yo seguía estudios de Derecho. Poemas de desaliento prematuro y de resignación ante la vida. He aquí un cuarteto que caracteriza mi actitud poética de ese tiempo:

Los pájaros de lluvia, eternos bebedores,
hacen rueda a la cuba llena de agua verdosa.
Inclina nuestros párpados los fracasos mayores.
Deja caer, ya útil, la juventud su rosa.

1. Publicado en *Letras del Ecuador*, año III, Nos. 26-27, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto-septiembre 1947, pp. 4-19-22. Es interesante anotar que Carrera Andrade consigna en este texto como fecha de su nacimiento el año de 1903. (N. del E.)

De este libro —cuyo nombre es *Estanque inefable*— solo he salvado 6 poemas, en ediciones posteriores de mi obra poética total.

Luego, durante cuatro años me entregué al periodismo político. Solo en 1926 publiqué un segundo cuaderno de poemas *Guirnalda del silencio*, del cual no he entresacado sino 9 poemas para mi colección definitiva. Esos poemas eran una exaltación de la tierra, de los pequeños seres y de la vida doméstica. A este cuaderno pertenece mi poema «Vida perfecta» que ha sido reproducido tantas veces en antologías y revistas.

Dos años después salí para Europa. Allá me empezaron a llegar las cartas de los escritores hispanoamericanos Carlos Sabat Ercasty, Juana de Ibarbouro, Fernando Llés, Alberto Guillén, elogiando mi «pequeño libro grande», como decía este último. Viajé por Alemania, Rusia, Francia, sin apoyo económico de nadie, trabajando para vivir. En Berlín, conocí a Haya de la Torre. En París Gabriela Mistral me animó por el camino poético. De esa época datan mis *Boletines de mar y tierra* que aparecieron en Barcelona, en 1930, con prólogo de la escritora chilena en la Editorial Cervantes. En esa misma Editorial se publicó mi traducción de la novela de Boris Lavrenev *El séptimo camarada*. De eso viví en España, de traducciones y colaboraciones a revistas y diccionarios enciclopédicos, mientras estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras. Los *Boletines* fueron recibidos en triunfo por la crítica española, según se puede ver por los artículos de *El Sol*, de Madrid, *La Vanguardia* de Barcelona, *Mirador* de la misma ciudad, *La Gaceta Literaria*, etc. José Díaz Fernández dijo en *El Sol*: «Carrera Andrade es un poeta joven del Ecuador. Ya bien conocido entre los líricos de habla castellana por sus dos libros *Estanque inefable* y *Guirnalda del Silencio*, la obra que ahora acaba de aparecer en España representa una aportación importante para la nueva poesía. No es extraño, pues, que Gabriela Mistral, la gran poetisa, salude en el prólogo a una voz nueva en la literatura hispanoamericana».

En España fui uno de los fundadores de la revista *Hoja Literaria*, en compañía de Enrique Azcoaga, Antonio Sánchez-Barbudo, Serrano Plaja y otros. Es la época en la que escribí crónicas, ensayos, críticas, relatos de viaje. La mayor parte de ese material lo reuní en *Latitudes* (1939), libro del que dice Armando Solano: «Estas impresiones de viaje a través del mundo, de los hombres y de los libros, están escritas en estilo sobrio, apretado y cortante. Su autor posee ya estilo peculiarísimo, atrayendo, y no va desorientado ni desprevenido por entre la confusión ideológica y literaria de nuestra época. Su curiosidad inquieta e insaciable se revela en cada una de sus frases, precipitadas, nerviosas, chispeantes, y en esos cuadros sumarísimos en que resume todo un complicado proceso mental». Y Eduardo Avilés Ramírez afirma: «En Carrera Andrade, personalidad polifacética y dinámica se reúnen el cronista exquisito, el periodista ágil, el ensayista fácilmente profundo, el crítico de ojos radiográ-

ficos». De *Latitudes* se hizo una segunda edición en Buenos Aires, en 1940. En ese libro, escrito hace doce años, predecía la caída de Mussolini y de Hitler, el viraje de Europa hacia el socialismo y la ascensión de dos grandes potencias modernas: Rusia y los Estados Unidos.

En mi temporada de Cataluña escribí una serie de cartas políticas sobre la reforma agraria y la situación de las masas campesinas en mi país. Esa serie epistolar la publiqué luego, en Quito, a mi regreso de Europa, con el título de *Cartas de un emigrado*. Al final de ese volumen, publicado en 1934, ensayé un capítulo de novela indígena: *Cordillera, novela de la vida rural ecuatoriana*.

En 1935 me hallaba de nuevo en Francia. En ese año se publicaron en Madrid dos libros míos de poesía. *Rol de la manzana* (Editorial Espasa-Calpe), introducción de Benjamín Jarnés y *El tiempo manual* (Editorial Literatura), PEN Colección. Este último libro trata de interpretar el sentido de la época, sacudida por la lucha social.

El escritor Adolphe de Falgairolle, traductor de Gómez de la Serna, vertió al francés mis poemas, en un volumen editado por René Debresse, en la colección «Les Cahiers du Caroubier». Este «comienzo de mi viaje entre los poetas franceses» fue coronado de éxito, como lo prueban los conceptos encomiásticos emitidos por Jules Supervielle, Michel Manoll, Georges Linze, Maurice Careme, Georges Pillement, Emile Noulet, Renaud de Jouvenel, Pierre Reverdy, Manoel Gahisto y otros. Linze dice: «Jorge Carrera Andrade ha resumido el mundo en imágenes sorprendentes». Y Suzanne Sourieux Picard: «Carrera Andrade canta el tiempo que nos es dado, el tiempo que se escapa entre nuestras manos cada día, cada segundo, el tiempo manual. Poseído por el deseo del viaje, C.A. ha dejado su aire de altura, ha deletreado en todas las latitudes el alfabeto ardiente de las constelaciones. Pero el poeta, al que su generosidad induce a visitar la humanidad en peligro, experimenta después del anhelo soberano del viaje, la patética nostalgia del país natal, de ese país que es el punto de la tierra más cercano al cielo, donde el trópico se aproxima lo más posible al sol».

La recitadora francesa Odette Brianne, del Odeón, leyó mi poema «Discurso Anónimo» en la velada literaria de «La Proue», en París. Luego, las traducciones de mis poemas aparecieron en la *Antología de poetas libres*, en el *Florelegio de poetas de tierras latinas*. Mis poemas sintéticos o microgramas —como yo los llamo para no darles el antipático nombre japonés de haikais— fueron traducidos por Lucien-Paul Thomas, Miembro de la Real Academia de Literatura Francesa de Bélgica. Comencé a colaborar en las revistas francesas.

En 1936, durante los días trágicos de la España convulsa, formé parte de la «Asociación para la Defensa de la Cultura Española» y escribí varios artículos polémicos en defensa de la República. A esa época pertenece mi poema

«Carta al General Miaja, Defensor de Madrid», que apareció luego en la *Antología España Heroica*, publicada en Buenos Aires. En esos días, igualmente, conocí en París a Neruda, a Bergamín, a Luis Aragón, a Benjamín Peret, a Pita Rodríguez, a Alex Carpentier, el cubano universal.

Un año después, di a la publicidad mi libro *Biografía para uso de los pájaros*, que fue traducido al francés por Edmond Vendercammen en *Les Cahiers du Journal des Poetes*. Numerosísimos comentarios aparecieron en las publicaciones literarias de Francia, España y América. Una de las glosas más acertadas fue la del escritor José Luis Sánchez-Trincado, en el periódico *Avance*: «Carrera Andrade ha tocado un tema clásico en la literatura castellana, el tema de la agonía... Su *Biografía para uso de los pájaros* es una maravilla de emoción y de gracia. Largo sería el inventario de las cosas animadas en la poesía de este gran poeta humano, contemporáneo del cinema y del paraíso».

Luego, partí para Asia. Escribí mi *País secreto*, carta marítima de un país sumergido donde imperan la angustia, la soledad, la certeza de la inanidad de todas las cosas, el deseo y la muerte. «Una voz que impresiona por lo que tiene de visceral, por lo que acopla a una memoria que chorrea signos, es la que sale a encontrarnos en *París secreto*, dice González Contreras en su estudio “El mundo mágico de Carrera Andrade”. Viajé por el Japón y por China y recogí material para futuros escritos. Al mismo tiempo trabajé en estudios literarios sobre el micrograma, sobre la poesía ecuatoriana, sobre la poesía de Reverdy. Publiqué una pequeña antología de poemas de este gran poeta francés.

En 1940, regresé a América, presintiendo la inminencia de la guerra entre el Japón y los Estados Unidos. En California, conocí a Pedro Salinas, a Américo Castro —que tan generosas frases me dedica en su libro *Iberoamérica*—, a Erico Verissimo, a Julián Green, a André Maurois, al Conde Sforza. No cesé en mi labor literaria. Escribí un *Canto al puente de Oakland*, que fue traducido al inglés por Eleanor Turnbull y publicado por la Universidad de Stanford, en 1941. Ingresé al «Club de Escritores de California». Colaboré en la revista *Poetry*, de Chicago, la publicación más autorizada en el campo de la poesía en los Estados Unidos, y en las revistas *Fantasy*, *Tre Tanager*, *American Prefaces*, *Tomorrow*, *View*, *Old Line*, y *Literary Quarterly*. La Editorial Swallow & Critchow publicó una antología *Tres poetas hispanoamericanos: Pellicer, Neruda, Carrera Andrade*, traducidos al inglés por Lloyd Mallan, Wicker y Grucci. También aparecieron poemas míos en la *Antología de la poesía latinoamericana (An Anthology of American Poetry)* por Dudley Fitts y en la Colección «Twelve Spanish American Poets» de H. R. Hays.

En 1944 di un curso sobre poesía hispanoamericana en el «Mills College» de Oakland. Actualmente se halla en preparación una compilación de toda mi obra poética, traducida al inglés por Muna Lee, bajo el título de *Secret*

Country, y que será editada por la conocida Editorial «MacMillan and Company», de Nueva York.

Mis poemas han sido traducidos al ruso por David Vigodsky, al portugués por Faria y Beja. Los mejores estudios sobre mi obra son los de Pedro Salinas y Antonio de Undurraga.

RUTA DEL DIPLOMÁTICO

Me inicié en el Servicio Consular del Ecuador en 1934, a mi regreso de Europa, después de mi primer viaje. Esa iniciación fue como Cónsul en Paita, Perú. La desértica costa del Departamento de Piura no era como para alegrar el espíritu: pero ese retiro me sirvió para corregir las pruebas de mi libro *Latitudes* que se hallaba en prensa en Quito, y también para recordar las materias que había aprendido en España para presentarme a un Concurso Consular que se hallaba en vías de organización en el Ecuador. En efecto, en mayo de ese año me trasladé a la capital ecuatoriana y me presenté al Concurso, obteniendo el primer lugar entre los triunfadores. Debía yo escoger uno de los Consulados vacantes y escogí el del Havre, en Francia. Desde allí me puse en contacto con los intelectuales franceses; pero no descuidé el aspecto de la misión comercial que se me había confiado. Hice un trabajo intenso por el café ecuatoriano y obtuve que se nos acordara una cuota más amplia. El Ministerio me propuso cablegráficamente un ascenso a Cónsul General en el Japón «en atención a la magnífica labor» que yo había desarrollado. En febrero de 1938 me embarqué en el famoso «Normandie» con rumbo a Nueva York. Permanecí allí algunos días y luego me trasladé a Washington, invitado por el Encargado de Negocios de Colombia. De Washington crucé en ferrocarril los Estados Unidos hasta San Francisco, donde tomé un barco japonés que me condujo a Yokohama. En el Japón, el comercio con mi país era activo, aunque no tan importante como el de otros países. Los principales centros distribuidores de mercaderías japonesas en la América Latina eran Perú, Panamá y México. El Japón quería inundar nuestro Continente con sus artículos baratísimos y bien trabajados, pero poco durables.

El Cuerpo Diplomático y Consular residente en el Japón sabía ya que la guerra se aproximaba. Visité China y vi las humillaciones a que se sometía a los americanos en Shangai. Comprendiendo la gravedad de la situación, decidí partir, y así lo hice en agosto de 1940. Llegado a Quito, fui nombrado interinamente Director General de la Sección Consular del Ministerio de Relaciones Exteriores, hasta diciembre del mismo año, en que se me designó como Cónsul General del Ecuador en San Francisco, con jurisdicción en California, Utah, Arizona, Nevada, Nuevo México y Washington. La actividad

consular en California se puede decir que es, más bien, diplomática, pues comprende la representación social y cultural en grado intenso. El Cónsul interviene en los programas de radio, en las lecturas y conferencias universitarias, en todos los actos significativos de la política exterior o de la cultura. Todo ello fue realizado por mí cumplidamente, y además publiqué dos opúsculos de carácter consular: uno en inglés, *Ecuador Sheds Its Blood For Democracy*, y otro en español *Mirador terrestre: La República del Ecuador*, editado en Nueva York por The Americas Publishing Company, en 1943.

El gobierno del presidente Velasco Ibarra, a raíz de la transformación política del 28 de Mayo de 1944, me designó para el cargo diplomático de Encargado de Negocios del Ecuador en Venezuela, puesto que me hallo sirviendo con entusiasmo desde el mes de noviembre del año pasado.

¿CÓMO VE USTED ESTA HORA AMERICANA EN SUS DIMENSIONES CULTURALES, ECONÓMICAS Y POLÍTICAS?

América se levanta intacta, en esta hora de sobresalto, en medio de un mundo en ruinas. No solo ruinas de ciudades, sino también de ideas y concepciones artísticas, políticas y filosóficas. La densa noche humana que envolvió a Europa y Asia, no llegó hasta nuestro Continente. Todas nuestras reservas de vigor, de esperanza y de fe en el hombre, se hallan íntegras. Y se hallan también, la fábrica y el granero americanos, abarrotados para nutrir a los pueblos que han menester. De este modo, América tiene a su cargo la rehabilitación material y moral del mundo.

La deshumanizada cultura europea que condujo al fascismo y al horno crematorio, ha sido derrotada por las dos grandes culturas humanas de Rusia y América que conducen a la democracia social y a la despensa colmada.

No hay duda que, por algún tiempo por lo menos, la organización mundial quedará, en sus grandes líneas, subordinada económicamente a América.

¿HABRÁ UN DESPLAZAMIENTO DE LA CIVILIZACIÓN EUROPEA?

No creo que se pueda hablar del desplazamiento de algo que ya no existe específicamente como tal. En Europa dejó de haber civilización cuando las legiones de autómatas de hierro ocuparon Francia, Grecia y las naciones peque-

ñas. Se retornó a la Edad feudal, a la requisita de siervos y a la quema de judíos y herejes, en una especie de Inquisición corregida y aumentada.

En Europa va a iniciarse una nueva Era, la de la americanización. Los créditos, los empresarios, los constructores, los transportes van a llevar el tipo de vida americana, fácil y confortable, a los países macilentos, escépticos y cansados de un lustro de pesadilla. Y con las comodidades, las manufacturas y los alimentos de América, irán también los libros y toda clase de publicaciones que revelarán a los hombres la existencia de unas tierras promisorias donde se bendice el esfuerzo humano y donde hay espacio para todo.

¿HABRÁ UN DESPLAZAMIENTO HACIA AMÉRICA O HACIA EL ASIA?

Es indudable que, por razones de afinidad cultural y aún idiomática, el desplazamiento de grandes contingentes humanos europeos se hará especialmente hacia América. En cambio, hay muchas razones para creer que los americanos del Norte y los rusos escogerán el Asia como centro de sus inversiones y que el proceso de americanización de los países asiáticos será inmediato y gigantesco.

¿QUÉ DEBE HACER LA AMÉRICA LATINA?

La América Latina debe asociarse al esfuerzo de los Estados Unidos y compartir su destino y su misión rehabilitadora; pero no renunciando a sus características esenciales, sino, por el contrario, cooperando con la integridad de su fuerza espiritual, a fin de dar un sentido profundo a la nueva Era.

PROYECTOS LITERARIOS

Me propongo a editar muy pronto un libro en el que he trabajado varios años: *Poetas contemporáneos de lengua francesa*. Se trata de una verdadera antología, donde figuran unos trescientos poemas, más o menos, de diversos autores, desde Saint-Pol Roux y Paul Valery, que acaban de morir, hasta los poetas jóvenes como Alan Bosquet o Jean Rousselot, que apenas llegaron a los treinta años. Sobre esas páginas he pasado muchas noches de mi vida tratando de apresar el verdadero sentido de los poemas franceses y puliendo hasta lo

increíble nuestra lengua, a fin de dar el matiz exacto de cada poeta, sin que se evapore la más ínfima partícula de perfume original.

También voy a reunir en libro mis crónicas sobre el Japón y otros artículos de crítica y viajes.

¿EL POETA ES UN COMBATIENTE?

En realidad, creo que el poeta es un combatiente máximo. Su combate es por el hombre. Cada día libra una batalla en el segundo frente de la sociedad, la angustia y la tortura estética.

Combate el poeta con el ángel ceñudo de la forma, que se resiste a entregarle el vaso verbal perfecto. Pero, también, combate por el mejoramiento del hombre, lo que es forzosamente una lucha política. Como vive dentro de un determinado grupo humano, sintiendo a cada paso su miseria y su esperanza, y como tiene que expresar lo que siente, naturalmente su obra o debe contener un mensaje de salvación o ser, por lo menos, un grito de la niebla. El poeta es un soldado de la humanidad. ■

DESTINO DE LA POESÍA ECUATORIANA DE NUESTRO TIEMPO*

Hablando en términos de afinidad de sentimiento y vida cronológica, está bien poner los nombres de Arturo Borja y de Noboa Caamaño¹ al lado de los de Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva. Pero en el mapa —bastante reducido por cierto— de la poesía ecuatoriana, cada uno de ellos se halla situado en diferente latitud espiritual y a distinta altura. Borja está en el río de la emoción fácil y transparente. Noboa Caamaño se resiste a entrar en la selva dantesca, donde guiña sus ojos la locura. Fierro y Silva siguen caminos más altos: el uno a su cita con la muerte y el otro a su desposorio con la soledad.

Estos cuatro poetas ecuatorianos, rezagados de las filas románticas, buscaron los maravillosos específicos del Modernismo para prolongar su vida; pero su esfuerzo fue inútil. Murieron de sus heridas ya viejas, causadas en las profundas batallas del Romanticismo. Medardo Ángel Silva fue quien más resistió al asalto tremendo, valiéndose de las armas musicales que Darío había forjado en Francia. Como éstas no detuvieran al mortal enemigo, el poeta recu-

- Este ensayo se publicó originalmente como separata de la *Revista Iberoamericana*, Madrid, octubre de 1942. Posteriormente, rearmado y con algunas variantes y supresiones, Carrera Andrade lo incluyó como capítulo XIII (pp. 173-178) de su libro *Galería de místicos e insurgentes: la vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1959. Las notas y la bibliografía son del autor. (N. del E.)
- 1. Arturo Borja, muerto a los veintinueve años, no publicó ningún libro. Un lustro después de su muerte, sus amigos editaron *La flauta de ónix*, entre cuyos poemas insertaron, por error, uno de Luis Rosado Vega, el poeta mexicano de *Vaso espiritual*. Ernesto Noboa Caamaño murió en 1928, a los 36 años de edad, dejando un solo libro de poemas: *La romanza de las horas*, editado por la Biblioteca Nacional de Quito. Antes que la influencia baudelairiana señalada por Benjamín Carrión en su *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, se pueden notar en su poesía las inconfundibles huellas de Verlaine y de Samain.

rrió a los bálsamos frescos y olorosos de Juan Ramón Jiménez, el de la época de los jardines. Todo fue en vano. En el primer descuido, la herida romántica se le agravó, llevándole al suicidio.²

¿Por qué cuando soñaba mis sueños infantiles,
 en la cuna, a la sombra de las gasas sutiles,
 de un ángulo del cuarto no salió una serpiente
 que, al ceñir sus anillos a mi cuello inocente
 con la flexible gracia de una mujer querida,
 me hubiera libertado del horror de la vida?
 ¡Más valiera no ser a este vivir de llanto,
 al lento laborar del dolor exquisito
 del alma ebria de luz y enferma de infinito!
 (Silva: «Suspiria de profundis»)

Humberto Fierro había leído muchos libros. Se deleitaba con el vocablo, era un fino cazador del matiz, conocía la entrada secreta de la cueva mitológica. Oscilaba entre el candor y la sabiduría. Mas, aunque llevaba siempre consigo el antídoto de la cultura, el veneno romántico de la soledad irremediable terminó con su vida.³

La nueva generación poética del Ecuador no olvidó la lección de sus precursores. Trató de fabricar, desde el primer momento, la coraza indispensable para resistir a la acometida romántica. «El que de acero su alma no reviste — nunca está bien en medio de los vivos», había dicho Noboa Caamaño. Era necesario, de este modo, buscar los hondos metales. Formar un equipo de resistencia y abandonar los caminos descubiertos. Así fue apareciendo un nuevo territorio espiritual y se sintió, por primera vez, la solidaridad, el espíritu de grupo, la belleza de la tierra, la magia de las cosas que habían sido antes menospreciadas.

El equipo rehabilitador del valor humano de la poesía en el Ecuador se presentó hace una veintena de años; mas, no ha cesado de tener significación actual, debido a que nuevos elementos han engrosado sus filas en los últimos tiempos. Los poetas más representativos de esa reacción contra la derrota ro-

2. Medardo Ángel Silva es todo el Modernismo en el Ecuador. A pesar de su corta vida, escribió muchísimos poemas que no se han coleccionado después. En 1926, Gonzalo Zalumbide hizo una edición de los mejores poemas de Silva, precedidos de un interesante estudio crítico.
3. Humberto Fierro publicó en 1920 su libro poético *El laúd en el valle*, con dibujos de su propia mano. Un nuevo manuscrito de poemas, *Velada palatina*, entregó para su publicación a la Editorial Artes Gráficas de Quito, hacia el año de 1928. No se sabe la razón por la que esa Editorial no lo ha publicado todavía. Dejó también inéditos, al morir, otro libro de poesía, *Áncora*, y un libro de prosas sin título.

mántica y vital son, indudablemente, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel León, Jorge Reyes, Abel Romeo Castillo, Alejandro Carrión y G. Humberto Mata.⁴

Escudero comenzó por cantar a la piedra, al cataclismo, a las fuerzas cósmicas. Llevado un poco por la embriaguez verbal, se perdió entre los dólmenes, las vorágines, los huracanes. Pero con esos inmensos materiales, iba reconstruyendo el paisaje americano, desordenado y ciclópeo. Su evocación de la fuerza natural es positiva y su vigoroso lenguaje hace entrever una futura derivación hacia la poesía épica.

Miguel Ángel León, quien acaba de morir lamentablemente en el umbral de la madurez, sumó su voz de metal y de altura a la de los poetas nuevos, con su «Canto al Chimborazo» y sus poemas elementales sobre el fuego, el agua, el viento, la tierra. El Chimborazo se presenta a los ojos del poeta como «la carpa más alta del vivac de los Andes, —donde acampó la raza del indio». León, maestro de provincia y amigo de los trabajadores manuales, mantuvo hasta el instante postrero el fulgor de su optimismo, un poco sepultado bajo la volcánica ceniza andina.

El posmodernismo ecuatoriano constituye el mayor intento de realización de una poesía propia en el asunto y en el espíritu. Aparecieron los «poemas indios», «los poemas de la tierra» y se trató de exaltar al «hombre del Ecuador». Alguien hizo desfilar, en una serie de cuadros poéticos, la feria o mercado popular, la cosecha de cebada, el levantamiento indígena. Era una poesía de insurgencia y de vigor, después de la interminable y refinada agonía modernista. La poesía se adelantaba, así, a la novela de protesta social y preparaba el terreno para su advenimiento.

«Hay tardes en las que uno desearía —embarcarse y partir sin rumbo cierto», suspiraba Noboa Caamaño en su tiempo. Muchos años después, se oye la voz de Jorge Reyes: «Frente a la vida guardo la actitud del chalán frente a los potros chúcaros; —he roto ese retrato de fraile que es mi infancia— y soy como deben ser los hombres». Todo el proceso espiritual de un país, se halla entre estas dos actitudes. En 1910, las continuas incursiones de los peruanos en los territorios del Ecuador, obligaron al gobierno del general Alfaro a preparar militarmente a todos los ciudadanos y a organizar la resistencia contra el infatigable invasor. Arturo Borja aprovechaba los momentos que le dejaba libre la instrucción en los cuarteles para escribir su «Epístola a don Ernesto de Noboa y Caamaño», en que se lamentaba de la vida militar de Quito. Fierro, Noboa y Borja desertaron frecuentemente del servicio, refugiándose en haciendas o pueblecitos de los alrededores para cambiar impresiones sobre sus lecturas o para leer sus propios poemas. Noboa Caamaño sabía de memoria

4. Todos ellos nacieron en los primeros años de este siglo, exceptuando Carrión, que es el más joven del grupo.

«Les Complaintes» de Laforgue. Fierro aparecía con lujosas ediciones de libros raros y repetía frecuentemente *par delicatessen — j'ai perdue ma vie*.⁵

El anhelo de los poetas de esa época era la evasión de la realidad, hostil y mezquina. La amenaza de guerra exterior, las contiendas civiles, los prejuicios sociales y religiosos, la limitación económica, hacían más agudo su pesimismo para el que no encontraban otra solución que la escapada a países extranjeros, o la muerte, que es también una especie de fuga clandestina. «Muda nodriza, llave de nuestros cautiverios —oh Tú, que a nuestro lado vas con paso de sombra!», le imploraba Silva a la muerte. Toda esa generación desventurada capituló ante el dolor y cayó vencida. Fue la patrulla de descubierta en las avanzadas de la cultura. La generación que vino después miró con amor la realidad circundante y encontró la belleza del paisaje ecuatoriano. Consideró a Quito como un «arrabal del cielo» —ciudad construida en el «tejado del mundo»—, e inició el «nuevo descubrimiento de Guayaquil». Se dio cuenta de que el pesimismo de la generación romántico-modernista amenazaba invadir íntegramente el espíritu nacional y comprendió su misión y su destino: restaurar la confianza en el hombre ecuatoriano, hallar el significado de la tierra, difundir su mensaje de rebeldía y de esperanza.

Indiscutiblemente, Jorge Reyes es uno de los iniciadores de esta nueva actitud poética. En sus dos libros de poemas publicados hasta hoy, se manifiesta un criollismo auténtico. La vida de los zaguanes, las charlas callejeras, las tempestades ecuatoriales, las leyendas que corren de boca en boca, las costumbres, el Quito «de sayal y guitarra» le deben felices interpretaciones. La pipa de madera que Jorge Reyes ha mordido durante tantos años con frío coraje, debe ser venerada por los nuevos poetas, pues en ella se han vuelto humo todos los sollozos, dejando solamente visible la persistente y encendida brasa.

Buena parte de su juventud vivió Abel Romeo Castillo en Madrid. En la biblioteca, en los pasos de sombra y de sol o en el Parque del Retiro, fue madurando su amor por la tierra ecuatoriana. Sacudió el polvo de los Archivos de Indias para componer un nutrido libro de investigaciones históricas acerca de Guayaquil, su ciudad de origen.⁶ Ese libro es un homenaje monumental al puerto ilustre y activo que ha dado al Ecuador gobernantes y poetas y que fue en siglos pasados el astillero mayor del Océano que recorrían los galeones españoles. Mas, no se contentó Abel Romeo Castillo con ofrecer al puerto natal su paciente trabajo de historia, sino que quiso darle también su contribución poética. Penetró, con ese objeto, en el folklore y recorrió todas sus calles

5. Estos versos pertenecen a la «Chanson de la Tour plus Haute» de Rimbaud.

6. El título es *Gobernadores de Guayaquil en los siglos XVII y XVIII*, prólogo de Rafael Altamira. Se publicó en 1931, en Madrid, ciudad donde Castillo vivía en esa época, participando activamente en los movimientos de la Federación de Estudiantes de la Universidad de San Carlos, en los bravos días en que ésta se proclamó «cantón republicano».

y meditó bajo sus palmeras. El mismo amor que García Lorca tenía por su Granada, tiene Abel Romeo Castillo por su Guayaquil. Escribió el romance del incendio de las casas de madera del arrabal, el romance de los viejos tranvías tirados por caballos —o, en frase costeña, de «las góndolas de mulas del malecón»—, el romance del conspirador enamorado: todo en lenguaje directo de giro popular, hecho para fijarse sin dificultad en la memoria. Su poesía cumple de esta manera una función exaltadora del espíritu ecuatoriano.

Alejandro Carrión, nacido en Loja en 1915, llamó a su primer libro de poesía *Luz del nuevo paisaje*. Después de las derrotas pasadas, venían por fin hombres jóvenes con ojos limpios, dispuestos a la reconstrucción de la alegría. Carrión canta al buen año, al trabajo agrícola y envía su mensaje de esperanza a los hombres sencillos que caen en España defendiendo su tierra y su libertad.

Sobre la angustia de los hombres fue madurando el trigo.
 Debió haber nacido la alegría
 Debió haber nacido la sonrisa sobre el campo dorado.
 (Carrión: «Canción de la cosecha»)

Esta es la misma actitud espiritual de G. Humberto Mata, Llerena, Sacotto Arias y todos los poetas de la nueva generación. Mas, la poesía de Mata tiene una virtud de indignación contagiosa. Tal vez no sea del gusto de todos su elocuencia torrencial. Es posible también que se escape a algunos su original vocabulario. No es menos eficaz, por eso, su grito atropellado y numeroso. La amenaza precisa que se transparenta en la voz de G. Humberto Mata, se vuelve canto esperanzado en José Alfredo Llerena, Augusto Sacotto Arias, Ignacio Lasso:

El río se apagó, pero en cambio se oían los pasos de los soldados,
 los pasos no querían apagarse con las tempestades,
 los llanos no querían agotarse con los pasos,
 los pasos no querían apagarse con los llanos...
 Dios sigue detrás de los pasos.
 Dios va siguiendo a los soldados.
 (Llerena: «Agonía y paisaje del caballo»)

Vamos a ser nuevos como esta aurora que empieza,
 sencillos e ingenuos tal este clarín que malogra
 un delicado y magnífico tisú
 en la primera tienda del silencio.
 (Lasso: «Escafandra»)

Un día
 no seremos
 ni este silencio en marcha ni este pulso aún dócil
 sino una campanada de veinte años.
 Nuestra canción
 ha de desentornar sus párpados de pólvora.
 Se ha de crispar el aire.
 Que lo sepan desde hoy las vidrieras urbanas!
 (Sacotto Arias: «El porvenir del bum»)

En su último cuaderno poético, *Sismo*, Sacotto Arias incluye una «exhortación a la muerte»; pero ésta no es una muerte sin combate. Bien al contrario... No se crea, sin embargo, que esta actitud afirmativa y esforzada perjudica a la calidad del trabajo poético que viene realizando la nueva generación. Nunca el material idiomático había llegado en la poesía ecuatoriana a la transparencia expresiva, a la vibración espiritual, al puro matiz y al candor de imágenes que alcanza en ciertos poemas de Lasso o de Sacotto Arias. Habla este último con frecuencia de las «magnolias enfermeras», del «atlas sencillo de la alondra», del «epitafio del jacinto», o también:

de la gran revista azul del alba
 que desde el primer día se ha coleccionado
 en la biblioteca de los ángeles.
 (Sacotto Arias: «Encuesta de los puntos cardinales»)

Al libro *Escafandra* de Ignacio Lasso pertenecen estas imágenes sutiles y acertadas, de factura perfecta, que, cuando fueron traducidas al francés para una revista de Bruselas, quedaron como dentro de su verdadero clima:

Trepaban por la sombra surtidores de música,
 yedras de una sustancia más feliz que el silencio.
 Una luz tamizada por membranas de agua,
 erigía delgadas columnas inefables.
 Arrugados heliotropos de aire
 devengaban menudo polen de ausencias.
 Y de no poder regresar la mirada
 se endurecía el tiempo,
 fosilizando
 domesticadas faunas de recuerdos.

Salí en tu busca por todos los colores
 y por todas las latitudes del perfume;
 hacia el fondo,
 en la marea de esas músicas húmedas
 donde las valvas nacaradas de las lunas
 ofrecen alegres debiscencias de besos.

(Lasso: «Mireille»)

Una moza que pasa, un instante reclina
 su mirada más dulce encima de mi canto,
 y se va presurosa sintiendo que la noche
 desciende paso a paso
 la grada en caracol del huracán,
 hacia el río, que de flaco y enfermo, el pobre
 ya no puede levantar ni una piedra.

De una simple migaja de tristeza,
 le ha nacido al crepúsculo tanta golondrina,
 que no sabe cómo educar el vuelo del ángelus,
 ni distribuir la luz de las estrellas.

(Lasso: «Agro»)

La orientación espiritual de un país sigue su movimiento semejante al de las mareas. La cultura avanza en sucesivos oleajes encontrados, en flujo y reflujo incesantes. Pero cada ola, al retirarse, deja su escritura en la arena, sus despojos de peces, sus plumas de gaviota y sus misteriosos restos submarinos. La generación romántico-modernista dejó en la playa ecuatoriana algo más: una huella de sangre y un jeroglífico de muerte. La nueva ola —o mejor, la generación última— quiere borrar esas siniestras señales. De todas partes del horizonte acuden frescos refuerzos para la tarea. Se puede afirmar que la poesía en el Ecuador de nuestro tiempo es un fenómeno unánime, nacido de un estado de espíritu nacional. Mientras la novela se ha circunscrito a cada región —hasta el punto de que hay una «novela de la Costa» y una «novela de la Sierra», un «grupo de Guayaquil» y un «grupo de Quito»— la poesía se ha vuelto un lazo común, un esfuerzo integrador del país y de toda una juventud, que tiene representantes en la capital, en Guayaquil, en Loja, en Cuenca, en Ibarra.⁷

7. En efecto, G. Humberto Mata es de Cuenca, Alejandro Carrión y Manuel Agustín Aguirre son de Loja, Abel Romeo Castillo y Pedro Jorge Vera, de Guayaquil. Miguel Ángel León y Jorge I. Guerrero nacieron en Riobamba. Escudero, Lasso, Gangotena y otros más son quiteños. Augusto Sacotto Arias tiene como tierra natal la provincia del Cañar. Humberto Vacas, el autor de «Canto a lo obscuro», nació en Ibarra. Hay también poetas de otras varias localidades geográficas.

Hay, así, una definida poesía ecuatoriana, caracterizada por su identidad de destinos. Es cierto que, a veces, se encuentran supervivencias de la actitud espiritual pasada; pero esas no son sino las islas que hay en todo mar, y no llegan a constituir un archipiélago. Alfredo Gangotena es la mayor de esas islas. Nadie ha explorado todavía su territorio de sombra, sus profundidades abisales, su fauna y su flora de misterio. Gangotena ha llamado acertadamente a su último libro *Tempestad secreta*. En efecto, su poesía se oscurece de pronto, se ilumina de relámpagos internos, castiga con sus azotes líquidos, sacude y destruye los terrenos deleznable, dejando en pie solamente el acantilado ceñudo y sin edad.

«Hemos vivido en familia con las tormentas, —algo más, las hemos domesticado», dijo cierta vez Ignacio Lasso. Gangotena no conoció esa prueba tormentosa, pues estuvo ausente o retirado del afán colectivo. Vivió muchos años en París y escribió sus primeros libros en francés, entre los cuales está esa *Orografía* deliciosa e inolvidable. Su catolicismo y su natural refinamiento, le han impedido la actitud de protesta. *Le cher Gangó* —como le llama Supervielle— está a merced de la tempestad y sus fantasmas. Esperamos que las bellas construcciones de su isla no sean destruidas por alguna próxima acumulación de nubes.

La poesía ecuatoriana de nuestro tiempo tiene, así, como misión esencial *domesticar la tempestad*. Cuando se clausure la época tenebrosa en que vivimos, será posible establecer un balance justo de su significación y sus resultados. Por el momento, el trabajo poético crece sin cesar: Jorge I. Guerrero, Pedro Jorge Vera, Manuel Agustín Aguirre, Atanasio Viteri y otros más, suman su esfuerzo y su voz a la construcción futura.⁸ Hasta los novelistas como Enrique Gil Gilbert y Gallegos Lara, en pausa de dos relatos de vital colorido, escriben poemas de alto e inconfundible clima humano. Porque la poesía ecuatoriana cumple a toda costa con su destino, que es parte del destino universal en estos turbios años: exaltar la rebeldía y la esperanza de los hombres. ■

8. No han publicado libros todavía, pero revelan un seguro temperamento poético: José Joaquín Silva, actualmente en Chile, Carlos M. Espinosa, Pincay Coronel y Hugo Alemán, en constante evolución espiritual. Antonio Montalvo merece sitio aparte por la exquisitez de su lirismo, y a pesar de que últimamente se ha dedicado al comentario crítico, se puede decir que se halla realizando una especie de «poesía de la crítica».

BIBLIOGRAFÍA POÉTICA

- Aguirre, Manuel Agustín. *Poemas automáticos*, Guayaquil, 1931.
 — *Llamada de los proletarios*, Guayaquil, 1935.
- Carrión, Alejandro. *Corazones atravesados de un latido*, Cuenca, 1934.
 — *Luz del nuevo paisaje*, Quito, 1935.
- Castillo, Abel Romeo. *Nuevo descubrimiento de Guayaquil*, Guayaquil, 1935.
- Escudero, Gonzalo. *Hélices de huracán y de sol*, Madrid, 1934.
- Gangotena, Alfredo. *Tempestad secreta*, Quito, 1940.
- Lasso, Ignacio. *Escafandra*, Quito, 1934.
- León, Miguel Ángel. *Labios sonámbulos*, Riobamba, 1921.
- Llerena, José Alfredo. *Agonía y paisaje del caballo*, Quito, 1934.
- Reyes, Jorge. *Treinta poemas de mi tierra*, Quito, 1930,
 — *Quito, arrabal del cielo*, Quito, 1930.
- Sacotto Arias, Augusto. *Velorio del albañil*, Quito, 1939.
 — *Sismo*, Tokio, 1940.
- Vera, Pedro Jorge. *Romances madrugadores*, Guayaquil, 1931.
 — *Nuevo itinerario*, Quito, 1935.
- Viteri, Atanasio. *Marino azar*, Quito, 1940.

Susana Zanetti,
LA DORADA GARRA DE LA LECTURA.
LECTORAS Y LECTORES DE NOVELA EN AMÉRICA LATINA,
Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, 448 pp.

Este libro se inscribe en el marco de una historia social de la literatura latinoamericana; ofrece un panorama de la historia de la lectura en el continente, centrado en las diversas ficcionalizaciones de las escenas de lectura, desde la entrada en la modernidad y su fe en la función del libro hasta la actualidad. El propósito es relevar las diferentes maneras en que una sociedad, en tanto comunidad imaginada, se piensa como lectora, lo que implica reponer el nexo entre literatura y público en la conformación de lectores y campos de lectura, así como su incidencia en la producción de los textos, en las concepciones estéticas y en el diseño de políticas culturales.

Su autora es reconocida en Argentina por su labor en la industria editorial, pues trabajó en Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires) y en el Centro Editor de América Latina, donde dirigió colecciones populares de literatura argentina e hispanoamericana. Sus trabajos críticos, que a menudo han enfocado el tema, y ahora este libro, vienen a ofrecer algunas respuestas a la agenda crítica latinoamericanista, demandadas desde los años ochenta; incorpora para ello un conjunto de nociones provenientes del campo de la historia cultural de lo social (Roger Chartier, etc.), así como de la crítica literaria, puesto que el proyecto contempla los momentos de lectura y de relectura, las reediciones, prólogos y notas que acompañan la presencia de la escena de lectura, atendándose de esta manera a la historicidad de los protocolos de lectura. En efecto, como bien expresa este libro, la lectura no constituye una invariante histórica, ya que está incluida en una red de prácticas sociales y culturales que le dan sentido y que transforman a los libros y a los lectores, dependiendo de las representaciones del saber, del ocio y de la subjetividad que cada horizonte histórico propone. Las *escenas de lectura* no solamente hablan de la confianza en el libro, también convocan la fantasmática figura del lector que, desde el «curioso» del siglo XVII irá conformándose como «público» a partir del XVIII, estrechando lazos con el periodismo y las muy divulgadas colecciones de viajes. La función social que paulatinamente adquiere la lectura, que Zanetti confronta con un registro minucioso de datos sobre alfabetización, tiradas editoriales e información paratextual, se proyecta en temas que se desprenden de su ficcionalización, induciendo comportamientos genéricos, familiares y sociales. El proyecto de una historia de la lectura sin embargo, como acota la autora, no carece de dificultades, pues implica la restauración de públicos, mediatizada por nuestras ideas actuales

sobre la estética, cristalizaciones en el imaginario social y modos diferentes de percibir la lectura de parte de editores, críticos y lectores.

El capítulo 1 aborda la trama de lectura y escritura en *El lazavillo de ciegos caminantes* (c. 1776) de Alonso Carrió de la Vandera; ambas se conforman a través de un pacto entre los dueños del saber (el Visitador) y sus discípulos obedientes (Concolorcorvo), que emblematiza el pacto colonial. La alianza aparente se realiza en esa ficción de diálogo que recorre los tramos más densamente políticos del texto (la anatematización del indio, la búsqueda de la homogeneidad lingüística como pauta aculturadora, la defensa del colonialismo hispánico frente al británico, la exaltación de los «ingenios» criollos frente a las versiones de su inferioridad sustentadas por pensadores europeos), señalando a la vez la posición diferenciada de los sujetos hablantes respecto del lugar de América en el horizonte de reorganización del Estado borbónico. Se advierte así una tensión, derivada de la posición de subalternidad de uno frente a otro sujeto, cuya «escritura» se halla siempre supeditada al control de la «lectura» del otro. Ese control se ejercita también en la «biblioteca imaginaria» que, por contraste con aquella que se encuentra en la casa del caballero tucumano, diseña Carrió de la Vandera. El letrado reformista está interesado en la constitución de un *lectorado americano moderno*, de allí la importancia otorgada a la utilidad y amenidad del texto tanto como al *lector*, que ya dejará de pertenecer al estrecho círculo de lectores institucionales —los funcionarios del Consejo de Indias, por ejemplo, u otras autoridades— para abarcar, tal como se convoca en el prólogo, a diversos tipos, lo que denota la ampliación del lectorado a través de la «lectura diversificada» que propone un texto que rebasa los límites genéricos (itinerario, informe a las autoridades coloniales, relato de viaje, propuesta de reformas). Es esta una época de transformaciones en los hábitos de lectura, en la que a los modos de comunicación tradicionales —el pregón, los pasquines, los sueltos— se suman las reuniones de «amigos literatos» y la fundación de asociaciones, que muestran «los alcances de la circulación de lo impreso por encima de la posesión del libro»; pero, además, se asiste a la emergencia de un fenómeno moderno: el surgimiento de la prensa americana y la fluida recepción de la extranjera, que revelan el interés por los avatares de la Revolución Francesa y la independencia de Norteamérica, que ayudarán a madurar el reclamo por la emancipación del poder colonial.

El capítulo 2 se centra en la correspondencia de la chilena Carmen Arriagada (1807-1900) con el pintor Rugendas. Son 235 cartas escritas entre 1835 y 1851, que éste conservó hasta su muerte. Carmen, en cambio, quemó la mayoría de las que estaban en su poder, por temor al marido. A pesar de ello, no se advierten diferencias entre lecturas «masculinas» o «femeninas», sino un mismo espacio de lecturas compartidas entre dos personas de diferente cultura y proveniencia. El tema de la lectura se engarza aquí con el contrato amoroso epistolar, que circula por el comentario de los libros; éstos, como objetos, testimonian el recuerdo del contacto físico. Carmen es una *lectora romántica*, en quien la emoción constituye el baremo de la lectura «correcta»; los autores leídos y comentados —Chateaubriand, Byron, Michelet, Dickens, Víctor Hugo, Saint-Beuve, además de escritores chilenos jóvenes, como Jotabeche y Lastarria, y los exiliados argentinos— señalan la impronta del Romanticismo en la década del cuarenta», en la instancia inicial de conformación de las literaturas nacionales. Los comentarios de folletines, cuentos, poemas, artículos de costumbre aparecidos en la pren-

sa, hablan de la efectiva ampliación de los lectores, cuyo crecimiento promoverá un *primer momento de la revolución del lectorado*, de *enciclopedización de la cultura*; en efecto, los comentarios de Carmen sobre los avances en las ciencias, en las humanidades y en la tecnología, así como la circunstancia de que conociera otros idiomas, lo que la liberaba de la dependencia de las escasas traducciones al español, nos hablan de la formación cultural de un estrecho sector social. De otro lado, las cartas privadas, al publicarse, son un caso de lectura primera y lectura ampliada: transformado el material epistolar en libro, la lectora se convierte en autora.

El capítulo 3 ofrece un panorama de la lectura a lo largo del siglo XIX, período en que la novela adquiere una fuerte incidencia en América Latina, convirtiéndose en un modelo de la sociabilidad y la familia requerido por el Estado. Este capítulo, como el siguiente, constituyen una puesta en práctica de la teoría del materialismo cultural de Williams, pues muestra hasta qué punto literatura e instituciones se hallan imbricadas en la conformación de lectores pensados como *ciudadanos* de los nuevos estados. Aquí Zanetti acude a una interesante documentación como testimonio de las transformaciones socioculturales operadas en las primeras décadas del XIX; se trata del testamento de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicado en 1827, quien apuesta a la función docente de la palabra escrita, destinada a un público heterogéneo, con el que habrá de buscar una alianza para derrotar el peso del latín en la ciudad letrada. Lizardi es un ejemplo del escritor que intenta vivir de su profesión, ferviente defensor de la circulación de impresos —fábulas, diálogos, artículos breves, novela— como fundamento de una *opinión pública* esencial para la existencia de una ciudad moderna, guiada por la razón. Pero, además, insiste en el valor de mercancía de los libros y de los periódicos y aduce que los verdaderos mecenas de los escritores son los lectores que compran libros. En un momento de fuerte presencia inquisitorial y de restauración absolutista en México, la publicación de *El periquillo sarniento* (1816) y *La Quijotita y su prima* (1818) le ganan la atención femenina, público que le interesaba por su incidencia en el rol de la familia en la nación. La autora señala que recién a mediados del siglo comienza a surgir un cuerpo de novelas en las que se ficcionaliza la *lectura intensiva* y, por ello, preñada de didactismo, en oposición a la *extensiva*, cuya diversidad amenazaría los valores cívicos al alentar un conocimiento superficial e incoherente. En esta época, caracterizada por los enfrentamientos armados y los desacuerdos ideológicos, no hay todavía criterios claros que definan las ventajas de una educación pública; en una América en la que pesa la censura eclesiástica, los folletines y las novelas son juzgados moralmente nocivos. La falta de comunicaciones y de profesionales preparados, la escasa circulación de libros hace que los autores sean poco conocidos fuera de los límites de la nación, tal como lo señala Juan Valera en 1886. Fenómenos de distinto alcance, sin embargo, nos alertan acerca de la inconveniencia de considerar en bloque el período. En efecto, en Chile, durante la renovación cultural acaecida en la década del veinte, las dificultades para acceder a las obras producen un efecto de *lectura intensiva* de parte de los jóvenes liberales —así Rousseau y su *Contrato social*, erigido en catecismo—, en su mayoría universitarios que habrán de intervenir en las discusiones sobre los modos de organización republicana. Las librerías comienzan lentamente a aparecer, buscando ampliar el público mediante la creación de gabinetes de lectura. En Buenos Aires, en 1830 había cinco librerías; en esos años, por influjo de la Generación del 37,

crecerá el número de ediciones nacionales; ejemplo de ello es el surgimiento en 1835 de la Imprenta del Estado, que dirigida por Pedro de Angelis comienza a editar su insoslayable colección de obras y documentos. Contemporáneamente, se asiste a un momento de *secularización de la cultura*, que busca atenuar los efectos de la censura, la que no obstante habrá de incidir todavía (así, la quema en la plaza de los ejemplares de *Aves sin nido* (1889) y la excomunión de su autora).

El capítulo 4 está dedicado a los modelos extranjeros y la literatura nacional, centrado en la incidencia de la cultura liberal en la formación de una sociedad lectora. Lastarria, los Bilbao, Barros Arana, Sarmiento, Vicente F. López, Alberdi, Mitre son quienes, con notable eficacia, influyeron en la definición del libro como bien cultural y en el diseño de políticas culturales, en un período de lucha por las representaciones sociales, en el que la oligarquía debía compartir su prelación con nuevos actores emergentes de las capas medias. Su apertura hacia los estudios históricos, filosóficos y sociales, su atención dirigida al medio, promovieron una literatura propia original, en condiciones de plantearse una identidad diferenciada de la colonial. En esa presencia fuerte del drama, el cuadro de costumbres, el folletín y la novela por entregas, ésta última será defendida por Sarmiento como una incitadora de la «lectura seria». Es sintomático el caso de Alberto Blest Gana quien, en su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile en 1861, y con un haber de siete novelas publicadas, aboga por la novela de costumbres y por el uso de una lengua común; el hecho de que su discurso fuese pronunciado en esta institución indica de qué manera la existencia de una literatura nacional era evaluada como un bien simbólico fundamental, en una etapa en la que la cultura letrada se hallaba todavía ligada a la traducción. Se trata de un aspecto a considerar, puesto que —como señala la autora remitiendo a Molloy y Piglia— una literatura nacional siempre regula y organiza la entrada de libros extranjeros; de allí que sea errado atenerse a encuadres estéticos europeos rígidos, porque no solo homogeneiza la variedad, sino que también desatiende la reformulación a que ellos son sometidos en cada contexto cultural.

El capítulo 5 aborda la lectura en *María* de Isaacs, novela que se mueve entre lo arcaico y lo emergente, entre lo prerromántico y lo romántico. Si el texto repone ese placer del llanto por identificación surgido en la Europa del XVIII, por otro lado promueve un deslizamiento desde la lectura edificante a la flexión autobiográfica, instalada en la vida cotidiana cargada de simplicidad de la hacienda y en la primera experiencia amorosa. Si aún se escucha la lectura en voz alta, en un ámbito patriarcal, han cambiado los libros, el lector y la audiencia: pasamos de la voz del padre y el estatuto de autoridad que ella impone, a la lectura entre adolescentes. La impronta de lo autobiográfico a través del diario instala una dimensión novedosa en un panorama en el que prevalecía el memorialismo de personajes importantes; así, *Recuerdos de provincia* (1851) podría ser la contracara de *María*. En cuanto a la lectura de *Atala*, su presencia revela el procesamiento de los modelos prestigiosos y su función estimulante en la producción de una literatura propia. La novela de Isaacs es tomada en el capítulo 6 como emblema de la constitución de un clásico hispanoamericano; Susana Zanetti aborda así la cuestión del texto clásico y del canon, recorriendo autores y libros en que la mención a *María* cumple diferentes funciones y se expande hacia diversos sectores del lectorado, hasta hace unas pocas décadas.

El capítulo 7 nos ofrece otro panorama, esta vez de las primeras décadas del siglo XX y la modernización que ellas entrañan en orden a la creación de las bibliotecas nacionales y a su saber institucionalizado, a las políticas culturales y de mercado y a la tematización de la *biblioteca imaginaria* por parte de escritores y críticos. En uno de los tramos más ricos de este libro, la autora se ocupa de *El triste fin de Policarpo Quaresma* de Afonso Henriques de Lima Barreto, para relevar la puesta en cuestionamiento de ese saber que entraña la biblioteca. *Lectura autorizada* y *lectura legítima* son tematizadas en esa engañosa disyuntiva entre la fe del carbonero en el saber de los libros y el saber de la experiencia. La novela expresa el conflicto entre las ciencias modernas, en las cuales los positivistas fincaban el desarrollo del Brasil y los sectores arcaicos, improductivos para la concepción hegemónica de entresiglos. Como se observa, difícilmente encontremos en la narrativa de estos años una mirada tan crítica acerca de las creencias que fundamentan una nación. Publicada en 1911 como folletín en el *Jornal do Comércio*, en 1915 aparece como libro, pero la obra de Lima Barreto tardará en acceder al canon, soslayada durante mucho tiempo precisamente por poner en riesgo la continuidad de una literatura construida sobre *una* representación. La recuperación de todos los discursos nacionales que promueven la rápida modernización de la nación a partir de 1891, permite su parodización a través del protagonista, fidelísimo seguidor de ellos, cuya biblioteca está dedicada, como único tema, al Brasil. Paradójicamente, esa *lectura útil* que apuesta a los «valores auténticos» que Policarpo cree encontrar en el idioma tupí, en la modinha, en el violón, en los libros de geografía, recibe como respuesta las máximas sanciones sociales: será acusado de loco y de traidor a la patria. Policarpo Quaresma es ese héroe moderno degradado que, como el Silvio Astier de *El juguete rabioso* (1926), socava el control del Estado mediante una *lectura fuera de control*. La *traición* en sus múltiples formas es el resultado y la fábula impugnadora de una sociedad que rechaza y margina a todo el que no se ciñe a lo prescripto.

El capítulo 9, centrado en la obra de Teresa de la Parra, aborda el tema de la *regulación de la lectura femenina*. Por primera vez, la mujer deja de ser objeto de la escritura para convertirse en sujeto, un sujeto que en *Ifigenia* liga estrechamente el acto de leer con el cuerpo, su gestualidad y su sensualidad. El goce de leer, aquí, no circula por la alta literatura, la que por el contrario es corroída por la ironía y la tendencia al melodrama, sino por los géneros menores como la carta y el diario que escribe su protagonista, condenada a retornar a «la escuela de las esposas», al disciplinamiento que impone su círculo de mantuanos caídos en desgracia. En *Las memorias de Mamá Blanca* se revierte esta frustración en el libre juego de la fantasía y la naturaleza, en discrepancia con las demandas de la modernización (que, en el caso venezolano representaría la narrativa de Rómulo Gallegos). En *Las memorias...* el arte de escuchar —más que el de leer— y el arte de decir diluyen las diferencias entre «lo popular» y «lo culto» por medio de la *reinvenición* constante de unos pocos textos, a los que la oralidad transforma.

El capítulo 10 gira en torno a las lecciones de lectura en *El siglo de las luces*, novela en la que se ficcionaliza la lectura, en consonancia con el momento revolucionario, como motor del devenir histórico colectivo. La lección que las múltiples lecturas dejan a algunos personajes es la convicción de que se debe leer para descubrir los sentidos de la historia, siempre que se acuerde que la competencia no termina en los libros, sino

que desemboca en la acción. El capítulo 11 trabaja el tema de la lectura y la reescritura en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, autor a quien Zanetti ha dedicado varios estudios. El texto es un ejemplo de cómo la narrativa actual otorga especial relevancia a la figura del lector y a la productividad de la lectura. El poder del narrador omnisciente decrece y se resignifican las nociones de «autor» y de propiedad de la palabra. Si *Morirás lejos* se interroga sobre la potencia y los alcances del mal, lo hace poniendo al desnudo el arte de narrar, consciente de que el interrogante inicial debe referir a los lazos entre lo real y su relato. Es ante la presencia de lo destructor que surge el sentido de la ética de la escritura; ésta consiste en la resistencia sistemática de la memoria —hilada en las operaciones de lectura, escritura y relectura— y en la posibilidad de reversión de la historia humana. Frente a la proclamada neutralidad de la ciencia, la polisemia del lenguaje constituye la apuesta a la literatura; la novela es también una red de citas, entre una de cuyas funciones se destaca la parodia de la retórica realista y de la manipulación de la historiografía. De otro lado, frente a «la cárcel del lenguaje» y a la imposibilidad de decir lo indecible, *Morirás lejos* —título proveniente de Quevedo, traduciendo a Séneca— habla de un legado en el que lectura y escritura sustentan una tradición que no siempre reenvía a la muerte: lugar de encuentro y pasaje de textos, afirma una cadena de solidaridades, una multiplicidad de versiones que apuestan a la reinvención, pues el texto cambia con cada nueva experiencia lectora.

El capítulo final propone un cierre y, a la vez, una apertura, en este recorrido por los avatares de la lectura en América Latina, que ofrece una nueva perspectiva a la cuestión de la periodización. Ante ese panorama desalentador del horizonte contemporáneo, aparentemente cerrado a políticas que enfrenen con firmeza la fragmentación impuesta por las reglas del mercado, no por acaso la autora se ocupa de *Basura* (2000) del colombiano Héctor Abad Faciolince y de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1975) de Armonía Somers. La primera, en la que el narrador se entrega a la tarea de rescatar del tacho de basura los manuscritos de un escritor fracasado de los sesenta, es un emblema de «una cadena inesperada y marginal de comunicación y diálogo». La segunda propone todas las posibilidades de la lectura, reivindicando la vilipendiada *lectura identificatoria* de los folletines. Reaparece la lectura colectiva, se lee o se cuenta lo que se lee ante los lectores más disímiles, se afirma el goce que produce la *lectura como evasión*, se rechaza el experimentalismo y se incorpora como homenaje la literatura menor; con nostalgia y humor, en el horizonte precario de las ilusiones perdidas de las últimas décadas, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* vuelve al refugio de los libros, al abandonado lugar donde todavía las novelas siguen descubriéndose.

La dorada garra de la lectura constituye una magistral lección de lectura y de escritura; como en esa fina ficcionalización del archivo de Gutiérrez con que abre el capítulo 7, Susana Zanetti ha logrado historizar, acudiendo a un gran número de textos de diferente procedencia, las transformaciones de la lectura en América Latina; nos lega un profundo conocimiento de los textos y, fundamentalmente, una experiencia marcada en el interés por la cultura del continente y en el placer de la lectura.

Elena Altuna,
Universidad Nacional de Salta

Orlando Pérez,
LA CELEBRACIÓN DE LA LIBERTAD,
Quito: Libresa, Colección Crónica de sueños, 2002

Una entrevista se celebra por un encuentro fortuito, una cita convenida o por la atrevida intromisión de quien espera respuestas, luces quizás, con o sin preguntas preconcebidas. Orlando Pérez en *La celebración de la libertad* ha hecho todo eso y más al entrevistar a dos poetas y a siete, generalizando, narradores iberoamericanos. El entrevistador se muestra inteligente, espontáneo y honesto a pesar de que, sin desmerecer su trabajo, estos tres elementos hayan sido corregidos y aumentados por razones de edición, por el tiempo transcurrido entre las fechas de las entrevistas y su publicación.

El periodista indaga acerca de la creación literaria, acecha sobre el hombre y el escritor y permite al lector entrever, tras la celosía de las respuestas, los territorios a veces imposibles que transitan los escribas. Orlando parece buscar, entre conjeturas y certezas, por los senderos de los otros, su propia ruta literaria. Con curiosidad ingenua, a ratos, reflexiva casi siempre, quiere saber y conocer a riesgo de «morir» en la osadía del intento. Pérez ante todo y por todo celebra su oficio de periodista que se encamina hacia el otro: el del escritor; aunque, más allá de los conceptos, la distancia que media entre esos oficios sea el punto de vista de quienes ejercen el uno, el otro o los dos. Búsquedas, encuentros, aciertos, verdades, mitos y pasiones a los cuales accedemos entre sugerentes retratos de los entrevistados. Algunos inclinan más la balanza del buen dibujo por la intimidad que permite el tiempo concedido, la cita repetida o simplemente la admiración personal del entrevistador.

El habanero Eliseo Diego, poeta honesto aunque tenga el corazón impuro, para quien «la poesía tiene más de una oportunidad y siempre causa una primera impresión». Hombre alegre y vital; un deísta católico que asume el socialismo que le tocó vivir, esperanzado en la epifanía del verdadero socialismo de Dios. Diego no deja de poetizar mientras disfruta de la belleza «infernial» de las muchachas, como una infusión de té.

Una revelación personal: Dulce María Loynaz (La Habana 1902-1997), dama elegante, austera y franca. Murió vieja, quizás «para el beneficio de los hombres» que desconocemos su obra. Poeta apasionada, sencilla e ingenua; alejada de la política de su país y que niega la existencia de una poesía comprometida porque la única es un acto de procreación.

El uruguayo / cubano Daniel Chavarría, aventurero, excesivo, lingüista y lengua-raz. Narrador de género policíaco por un reto al principio y por comodidad después. Escritor por culpa de su «suerte» ante la imposibilidad de una libertad individual; socialista con aspiraciones de capital para ejercer su oficio literario. Comprometido como escritor, infiel como ciudadano.

Paco Ignacio Taibo II, novelista de «corte neopolicial». Este mexicano / español es un escritor prolífico y múltiple semejante a su personal desglose de los representantes de la corrupción mexicana —su cantera de historias y anécdotas—; fenómeno que le exige contar lo evidente ante la indiferencia general. Busca el profesionalismo litera-

rio del escritor de folletín del siglo XIX para apropiarse del lector-sociedad. Trivial como escritor, comprometido como individuo.

Antonio Gala supersticioso y versátil escritor andaluz. Ha seguido su destino y escribe en el género que le dicta el duermevera. Fiel a sí mismo, trata de desaparecer como narrador en sus novelas. Su sino personal es semejante, en la tristeza, a la vida de Boabdil porque su premeditada asepsia no puede impedir la liberalidad de su instinto.

Otro narrador policíaco, el catalán Manuel Vázquez Montalbán. Descriptor y cronista que utiliza la etapa franquista para analizar a la sociedad española. Observador que se viste del mirón que hace una encuesta de los hechos para testimoniar su época a través de la ficción. Grave y político en su posición literaria ante el mundo. Ejerce el periodismo de opinión como una compensación narcisista por su existencia como escritor.

Juan José Millás, madrileño de Valencia. Novelista que no ha escrito su libro de navegación —cómo escribió cada novela— porque habría naufragado en su búsqueda de la ruptura que tiene cada hombre en el pasado y es la causa primigenia del «pecado». Millás tiene respuestas para cada acto creador, es capaz, sin decirlo, de explicar cada uno de los instrumentos que utiliza para conformar sus obras.

José Saramago, Premio Nobel ahora. Escritor parabólico para quien la obra es lo que importa, no los premios. Viajero empedernido que se detiene en los andenes de la historia de la condición humana para descobijar y descobijarse con la re-creación, en sus novelas y cuentos, de los eternos mitos del hombre.

El ecuatoriano Javier Vásconez, novelista y «fabulador» que busca otro universo más allá de sí y más acá de los otros. Escritor que no anuncia ni promete; trata de sorprender, sorprendiéndose con la observación casi entomológica del bajo mundo, el crimen y la corrupción, como sus causas «literarias» de aproximación a los personajes desuncidos que las proveen.

Orlando Pérez nos ofrece su particular celebración del periodismo, del escritor y su acto creador a través de nueve diálogos —cada uno verdadero y coherente— que a veces se entrelazan y participan entre ellos; llevados, con acierto, por sus apetencias literarias, por su amistad, admiración y camaradería profesional por el hombre o el autor. Nueve planteamientos que nos muestran que no existen las verdades absolutas, solo acomodamientos verbales.

Celebración de una libertad en un país que pareciera no tenerla. Celebración de una ciudad caribeña donde suceden la mayoría de las entrevistas. Hace falta una introducción del autor acerca del por qué, cuándo, cómo del libro. Un retrato de La Habana, de ese mar que aún busca nuevas costas. Más allá de los planteamientos «serios y profundos» que se encuentran a lo largo de todo el volumen, el tratamiento logrado por Pérez es de una alegre posibilidad; paradójicamente nos presenta a la literatura como una hembra feliz, entonces «cuando el abad está contento, lo está todo el convento».

Efraín Villacís

Martha Rodríguez,
PERO ES DESPUÉS, BAJO EL SOL,
Quito: Libresa, Colección Crónica de sueños, 2002, 95 pp.

Voy a empezarlo diciendo de una vez: hace aproximadamente un año, cuando pude leer *Nada más el futuro*, el primer libro de relatos de Martha Rodríguez, tuve la convicción de que estaba ante una de las mejores escritoras ecuatorianas vivas, y al margen de los compartimentos sexuales —que en un país de proliferantes y desprevenidas narratrices puede llamar a engaño— ante una de las narradoras más importantes de su generación. A su lado ubicaría los nombres de Lucrecia Maldonado, Raúl Serrano Sánchez, y más adelante y más arriba el de Leonardo Valencia. Todos ellos son dueños de dos títulos, han merecido significativos reconocimientos, y aunque aún no gocen del favor ni del fervor de los lectores —con excepción quizá de la colección de cuentos *La luna nómada* de Valencia, hasta el momento la ópera magna de la novísima narrativa nacional— tienen ya un respaldo crítico que los acredita en la escena local. Y lo más importante de todo: hay en ellos una voluntad de contar, una persistencia, una necesidad —casi necesidad— de continuar su proyecto narrativo.

Pero, ¿dónde estriba la importancia de la obra de Martha Rodríguez? Cuando la descubrí, dos razones bastaron para dejarme llevar por su causa y su cauce: una escritura limpia, diáfana sin ser siempre transparente —curiosamente tanto en su primer y segundo libro, es en sus prosas breves, esa suerte de viñetas narrativas, donde puede aparecer más ambigua y oscura, como si la compacidad de lo relatado importara su opacidad—, y antes que su laconismo expresivo —a veces excesivo como si se hubiera propuesto dosificar las imágenes y suministrar las emociones con una prolijidad clínica, extremando precauciones— me llamó la atención su sobriedad, el tono a veces melancólico, otras veces nostálgico, siempre escéptico desde el que asumía el relato: digamos su impronta onettiana —muy audible en varios pasajes de sus dos libros. Y además de su textura, de un cierto oficio en la confección y composición, sentí que Rodríguez era depositaria de algo que aparece como la mayor carencia de casi todos sus compañeros y compañeras de ruta: un mundo propio, una geografía y una historia personales, que estaba ante una mujer que contaba aquello que le ha sido dado contar sin prejuicios ni pruritos feministas, que detrás de ella no habla un programa de redención de género —que por principio empobrece, cuando no invalida toda empresa creativa, sino un proyecto definitivamente literario, artístico.

Ante todo Guayaquil, la ciudad adoptiva de la autora, algunos de cuyos parajes, calles, y plazas alude perifrásticamente, cuando no esos recintos remotos de El Oro y Loja —los dominios de su infancia y su memoria—, en donde transcurren dos estupendos relatos de su primer libro son los territorios que atraviesa su relatiística. En estos últimos, en Puerto Bolívar y Piedras —paisajes que la poesía y las crónicas periodísticas de Roy Sigüenza ha catastrado entrañablemente— ocurren «El ferrocarril del sur» y «El silencio», cuya lectura recomiendo para entrar en la órbita de Rodríguez. En cuanto a sus temas creo que por ahora hay tres grandes cauces: la memoria del pueblo y los ancestros —al que remiten los dos cuentos nombrados—, una materia contable que seguramente tienen una procedencia oral; las fricciones y oscilaciones afectivas —que

suelen ser el objeto de sus viñetas, un espacio de sensaciones, forcejos, gestos que recuerdan, incluso por su tono introspectivo y su ascética formulación, los «tropismos» de Nathalie Sarraute—. Y el tema este recurrente en sus dos libros, y el que constituye el eje de la *nouvelle* «Es después, bajo el sol», que da nombre a libro que ahora presentamos y que habla ya aparecido en el cuento «Nada más el futuro», del libro homónimo: el dolor, la agonía y la muerte.

Si parafraseáramos a Horacio Quiroga tendríamos que todo lo que Martha Rodríguez ha escrito, y a lo mejor está escribiendo y quiere escribir, es una colección de «Cuentos de dolor, agonía y muerte». No es casual que en sus dos libros, sean estos cuentos los que nombren al conjunto. Ya *Nada más el futuro*, abre con un epígrafe de Joyce que perfectamente puede haber presidido «Es después, bajo el sol»:

¿Qué eran pues el miedo en que caminaba noche y día, la incertidumbre que lo cercaba, la vergüenza que lo había humillado en cuerpo y espíritu; qué eran sino sudarios arrancados del cuerpo de la muerte, lienzos de sepultura?

En *Pero es después, bajo el sol* Martha Rodríguez, la médica especializada en tratamiento del dolor, echa mano de su experiencia vivida como profesional, para ofrecernos un tratado del dolor ya no como falla o disfunción fisiológica, sino como una lenta, minuciosa crónica del destierro del mundo, de la agonía y el deceso final de su protagonista, o mejor agonista. A partir de una estructura episódica, que redunda en la morosidad del relato, reconstruye los últimos días de Alberto, enfermo terminal, interno en una casa de salud, asistido por su hermana Lucía, la luz postrera de Alberto, la testiga tan lúcida como entrañable e impotente de su final. No obstante el tono introspectivo del recuento, y el carácter autorreflexivo de los diálogos entre los hermanos, la narradora consigue localizarse a prudente distancia de un drama para testimoniar el dolor y la agonía de Alberto desde una mirada más bien oblicua, desde una mirada que anticipa la muerte antes que en la descomposición del cuerpo en su memoria de lo vivido, en su atormentado recuerdo de lo perdido. Fuera de cualquier patetismo, Rodríguez nos ofrece un relato sin duda conmovedor en su sobriedad, cuya tensión e intensidad interior a veces parece duplicarse en un lenguaje demasiado seco, conciso, apagado, digamos funerario. Esa contención luctuosa, ese privilegio de un registro realista, amenaza a veces el interés del relato, su posibilidad de atracción, de conexión con el lector. Siempre fragmentado y disperso —como corresponde a la visión del cuerpo en la posmodernidad—, tengo la sospecha de que el cuerpo, o sus partes, en los relatos de Rodríguez aparece más bien como el síntoma de un malestar o disputa interior, como si la costumbre y el hábito de la autora le impidiera reencontrar su carnalidad, su plenitud corporal, su autonomía erótica, motriz.

De Lucía, quien escribe, y mientras visita a su hermano lleva en su bolso un libro de John Donne —en cuyos bordes hace apuntes de ocasión—, la narradora dice: «Ama la lectura, en sus escritos cuida la propiedad de las palabras como se cuida un instrumento de trabajo». Extrapolo esta frase para aventurar una penúltima reflexión sobre la autora. Creo que a veces falta en Rodríguez un pensar y usar las palabras también como instrumento de placer —no me refiero claro está a su orbe temático—, quiero decir replantear su relación con el lenguaje, concebirla menos operacional, más amorosa, más sensual, más holgada, menos apagada. No se le ocurra pensar a nadie que es-

toy reclamándole una adscripción o praxis barroca, sino volver a mirar esa cuidada ex-troversión, esa apertura poética de sus mejores cuentos. Y la última reflexión, es más bien una apuesta por esta trayectoria que ahora da un segundo paso importante. Tras su primer libro, me parece que este es un rito de pasaje, de tránsito, deja constancias de su competencia narrativa, algunas ganancias en sus mejores pasajes y algunas deudas que su tercer libro seguramente saldrá.

Cristóbal Zapata

Tomás Eloy Martínez,
EL VUELO DE LA REINA,
Madrid: Alfaguara, 2002, 295 pp.

El vuelo de la reina, premio de novela Alfaguara 2002, tematiza una vez más las desmesuras del poder y su proverbial descomposición, y sin embargo es un relato que golpea y sacude, tal vez por su actualidad, por lo descarnado de su personaje principal.

Esta novela nos cuenta la historia de Gregorio Magno Camargo, director de un importante diario de Buenos Aires, cuya infancia desgraciada debido al abandono de su madre, parece anunciar sus obsesiones futuras: se enamora de Reina Remis, una joven reportera de su diario; la seduce, pero al cabo de un tiempo proyecta sobre ella los temores y deformaciones que residen en su mente desde que su madre se fue con otro hombre. Reina se convierte en la depositaria de su violencia y de su desmedido y enfermizo abuso de poder. Apenas sospecha que quiere dejarlo o, peor aún, que la inteligente redactora se ha enamorado de otro, diseña un malévolo plan para destruirla y lo consigue. Es, pues, el amor de Camargo por Reina, un amor obsesivo, tormentoso, pero sobre todo, es un amor atravesado por la corrupción y la traición.

La obra es un tejido de repeticiones, paralelismos y metáforas que nos llevan a dos debilidades humanas: el poder y la pasión que lo rodea. Por ambos se repite el abandono, el crimen, la mentira; triunfan la obsesión y el egoísmo; ausente está cualquier atisbo de sentido común, de respeto por el otro. La vida y la organización del diario dirigido por Camargo no es otra que la organización del gobierno y la política; la perversidad institucional queda al desnudo; el acoso machista acaba con el vuelo de una mujer despierta.

En este complejo tejido narrativo, de estructura circular, el elemento sorpresa ha sido hábilmente introducido. Al principio acompañamos con cierta ingenuidad al *voyeur* que espía a una sensual mujer a través de un telescopio Bushnell. Es, efectivamente, como ver a través del lente. Los lectores somos espías junto a Camargo. Esto está bien logrado, tal vez por la experiencia de Tomás Eloy Martínez como autor de varios guiones para películas. El erotismo se siente en cada una de estas escenas: es el hombre que observa a una mujer de identidad inicialmente desconocida para los lectores. Es una mujer cuya intimidad es flagrantemente invadida: cada uno de sus movimien-

tos, su goce sensual frente al espejo, su desnudez, su modo de vestirse y desvestirse son una provocación.

Desde ya se siente la pasión en las observaciones del *voyeur*, a quien se le podría apelar de *cazador*. Y así, en un audaz juego temporal que combina muy bien un dramático futuro con el pasado y el presente de los personajes, vamos descubriendo quién es verdaderamente G. M. Camargo. Mientras aparece la vida de este director, sus aficiones y sus fobias, vemos el descalabro de los últimos gobiernos de la Argentina, los turbios manejos de los políticos y de los medios de comunicación que los combaten o sostienen; la podredumbre de los inmigrantes, exiliados políticos muchos de ellos, que se refugian miserablemente al pie de los edificios de las céntricas calles bonaerenses.

A ratos parecería una crónica en la que la Argentina de hoy, plagada de fraudes, opaca, decadente, polvorienta y oscura, es el centro al que retornan siempre Camargo y Reina de sus desplazamientos por el mundo: París, Estados Unidos, Canadá, entre tantos sitios más. La actualidad del relato se percibe no solo con relación a la realidad argentina: se habla de la guerrilla colombiana, de las citas en San Vicente del Caguán con la presencia de periodistas de varias latitudes; está Viña del Mar y una ironía profunda con respecto a Menem y su esposa, «actriz de telenovelas»; Carlos Salinas de Gortari, Bill Clinton, Mónica Lewinsky forman parte de este nutrido relato que por momentos no deja de tener tintes documentales.

Pero hay más en esta novela de Tomás E. Martínez: es un vuelo hacia el cine, la literatura, la música, que quizás a ratos revela la huella demasiado visible del autor, de su afán por impregnar el relato de una suerte de erudición intelectual, que acoja la tradición cultural de Occidente, y con ella, una visión cosmopolita que sin duda contrasta con el derrumbe de la otrora —en apariencia— solvente sociedad argentina.

La noche del cazador no solo es el título de una película que gusta a Camargo y a Reina: condensa muchos sentidos de la novela, incluso el de la incursión por los senderos del mal, ya tan trabajado en la literatura argentina. Solo que aquí el mal sabe a miel amarga, la que produce una abeja reina de vuelo impredecible, inalcanzable; una abeja que atrae, ordena, organiza y somete, pero culmina rodeada de soledad, a pesar de su pretendida omnipotencia. Camargo se maravilla del vuelo intelectual de Reina Remis, de su discreta belleza, de su lucidez para desentrañar los misterios teológicos, de su perspicacia y habilidad en la comprensión de la política. Pero, así mismo, nosotros, los lectores, nos admiramos del perverso vuelo del poderoso director, de su laborioso e inclemente proyecto de anular a la mujer que lo abandonó por su soberbia y su desdén.

Siguiendo la lógica de uno de los epígrafes de la obra, los lectores culminamos con la certeza de que el poder es una parodia de la soledad.

María Isabel Hayek

Gabriela Alemán,
FUGA PERMANENTE,
Quito: Eskeletra, 2a. ed., 2002, 113 pp.

Siempre resultará tortuoso y riesgoso para un narrador hurgar-para-comentar-en-alta-voz la obra de otro narrador (o narradora en este caso), porque bien sabemos los lectores de Pennac que lo más saludable y productivo en situaciones como éstas es permanecer más bien quietos, silenciosos y asombrados en el fondo de las palabras ajenas (que con esa lectura silente) se vuelven de golpe también nuestras. Pero si pronunciamos en alta voz aquellas palabras descubiertas (o esos pensamientos vertebrados), hay el riesgo de que se desvanezcan, se vuelen con el viento, se hagan otra vez ajenas. Las palabras de Gabriela Alemán después de su (nuestra) lectura, se irán tal vez en fuga, en *Fuga permanente*, como el mismo título de esta colección de diez cuentos publicados originalmente el 2001 en Asunción, Paraguay, por Euterpe Editores y cuya segunda edición presenta editorial Eskeletra en un volumen primorosamente elaborado (casi como si fuera un regalo navideño) con las palabras de la escritora y las ilustraciones de Geracho Arias.

La apreciación que haga del libro de Gabriela no será la de un crítico —me perdonarán por ello los exigentes representantes de la Academia—, sino la de un simple lector también en fuga permanente (que va de libro en libro y, en general, de impreso en impreso con una especie de voracidad y vicio).

La primera virtud que encuentro en el libro (que es la más importante en estas épocas de proliferación y multiplicación desmedida de textos de toda índole) es su capacidad para mantenernos atentos —y despiertos— a quienes nos acerquemos a él. Atentos, despiertos y deslumbrados —agregaría— de principio a fin, conociendo y disfrutando esas historias tan extrañas (por extraordinarias) pero al mismo tiempo tan simples (por la atmósfera de cotidianidad que crea la autora, con una habilidad que solo la tienen los diestros narradores) de mujeres y hombres que se mueven en escenarios diversos en la geografía y el tiempo parecidos a los de las sombras chinescas, a las sombras del teatro negro de Praga.

Sombras que representan, por ejemplo, a un descendiente del filósofo alemán Federico Nietzsche (o a él mismo, ¿por qué no?), quien se encuentra en un bar de Santiago de Chile balbuceando historias en las que evoca a una mujer (la hermana Elizabeth) perdida en el Chaco paraguayo (entre campamentos nazis y selvas) con un manuscrito inédito del filósofo.

O ese diálogo quebrado de destiempos entre la anciana que riega su jardín en el barrio quiteño de La Mariscal con aquella joven cantante de fados quien arrastra a sus dos pequeños hijos como una carga del desamor. Parábola hermosa de la ternura, pero también de la desazón, del desarraigo.

O aquellos ingeniosos glosarios de las crisis en los cuales adolescentes mordidos de desesperación (y con las monedas contadas) buscan en el Quito viejo espacios para iniciar o reiniciarse en el amor, con la complicidad o el asombro de taxistas y pensionistas.

O esas crónicas de la traición (cha-cha-cha) contadas por una ocasional traductora argentina en las que aparecen —siempre como sombras chinescas— enanos de un

circo de Atacames, hombres que protegen sus cuerpos de las marcas delatoras del adulterio (la traductora se ha vuelto experta en estas lides), mujeres desgarradas que definen al amor como «esa gota de rocío, esa circunferencia de absoluta y cristalina perfección, amenazada en su caída libre a desaparecer. A perder su forma. Inevitablemente».

O esos directores, tramoyistas, actores que se mueven sobre escenarios violentos en «Las fuerzas del mal», con fondo de noticieros tragicómicos (los que diariamente tenemos en nuestro país pre o poselectoral, pre o posafectado por una erupción volcánica, en permanente renegociación de deudas, en permanente persecución de bandidos que se refugian en playas de Miami, en permanente búsqueda del ovillo de Ariadna en un intento desesperado por salir del laberinto. Equipo de cineastas en embrión que terminan, contagiados por las fuerzas del mal, salpicados de corrupción o amarres familiares, porque como dice la protagonista (o la narradora) «nadie sabe para quien trabaja» en esa otra tragicomedia llamada: «Amor tropical» que no es sino el retrato descarnado de esa realidad cotidiana, espesa, maldita que nos agobia y nos envuelve.

O de aquel policía costeño —el único detective privado graduado en la provincia de El Oro—, quien refugiado en un hotel de Asunción (Paraguay) trata de establecer los móviles de un crimen (el de Narcisa, cuyo cuerpo desnudo —evoca nostálgico— el momento en que lo encuentra cubierto de collares de esmeraldas).

«Murder at Midnight» es quizás el cuento más bello y logrado del libro. Por la atmósfera de sordidez, ambigüedad y poesía que crea de principio a fin, en la cual flota —como parte de la tramoya— un tren que nunca llega, un filtro de amor y el misterio de una mujer extraña, vagabunda (y en fuga) que encuentra la muerte en un paraje paraguayo después de establecer un periplo desde Bilbao, en el país vasco español, pasando por tierras colombianas y ecuatorianas.

O esa sátira titulada: «Todos dudamos al amanecer» sobre los ismos y las modas intelectuales narrada con sutil ironía a través del personaje Benjamín Andant (quien funda sus argumentaciones teóricas en los cuyes del Cuzco y los últimos suspiros del filósofo francés Foucault).

Homenaje a la poesía de Prevert, a los atrevimientos surrealistas, existencialistas, estructuralistas y a los cafés literarios (donde se mueven y se fabrican tantas cosas e ideas): «El nuevo ismo —gestado pues con suprema originalidad en tierras que el Pichincha decora— sería una herida sobre la piel desnuda de la sociedad, un permanente hormigueo de inseguridad ligado a la buena fortuna...el fornismo habría nacido...»

Ese fornismo que pretendía revolucionar el mundo de las ideas y de las letras y que, de pronto, se da de bruces contra la realidad al comprender el subdesarrollo, la mediocridad, la ignorancia y que, sin embargo, el azar deja flotando en el aire como una broma sucia.

Pero el meollo del libro está en el cuento titulado: «Hablar, escribir, recordar» que es tal vez una verdadera confesión de la autora. Aquí dice: «Vivo en esa fuga permanente. Para retener la vida, para mantener la memoria de las cosas, las escribo. Quedan así registradas sin yo tener que vivir en un estado de alerta continuo frente al mundo. Olvido las ofensas, las traiciones, los errores cometidos aunque también a aquellos que amé y el tiempo en que fui feliz. Pero, lo ya dicho, esas cosas quedan en el papel antes de emprender el vuelo...».

Mientras leía el libro, y más aun cuando he visto los originales de las ilustraciones de Geracho Arias inspiradas en los cuentos de Gabriela, me he convencido que adentrarse en el mundo narrativo de esta autora es tan patético y arriesgado como devorar un animal crudo en cuyo sangrante corazón está escondida la sabiduría (y quizás la felicidad).

Invito pues a leer o releer estas historias de Gabriela en fuga con el riesgo de que puedan unirse a ellas para siempre, como las colas de los cometas errantes, y quedarse girando alrededor del universo de la duda (ella recoge como epígrafe del libro el verso de Yeats que dice: «Los mejores carecen de toda convicción, mientras que los peores están llenos de apasionada intensidad»), pero también de la desesperanza, de la lucidez y, sobre todo y ante todo, del amor por la vida.

Galo Galarza

Alfonso Monsalve,
CUENTOS DE PELÍCULA,
Quito: Eskeletra, 2002, 182 pp.

Narciso es una flor y un mito. El mito nos habla de un bello adolescente que se mira en el agua azul de un lago. Enmarcado por el cielo, en un lento proceso de encantamiento, aprende a reconocer su belleza y a amarla. Cuando la descubre entera, se enamora de sí mismo, en efecto nada extraño en un ser humano, al cual la belleza deslumbra y redime; guía y estimula en la conquista, atrae hasta el peligro. Narciso cree que no hay distancia entre su rostro y la faz que refleja el agua, asume la perfecta unidad de realidad e imagen y, apasionado de sí mismo, como de su propia pasión, muere a la búsqueda de su autoposesión.

De los mitos no han de extraerse lecciones. La intuición opera lejos de la razón lógica, dejando que nos invada la verdad oculta en las palabras, para manifestar una esencia tan profunda, que infinitas interpretaciones no logran asir. Quien se acerca al mito tiene el derecho de vivirlo e interpretarlo según lo asume su corazón y nadie puede pedirle más. La interpretación es otro lento proceso en el cual podemos ensimismarnos, enamorarnos, soñar, equivocarnos y morir. Es otro espejo de amor, de conquista, de peligro. Pero si no nos miramos en esa luna, el mito quedará vacío de nuestro contenido.

Vale, pues, agacharse, intentar comprender, dejarse invadir.

Y también negar.

Negar la intuición demasiado evidente y fácil del castigo: Narciso no fue castigado con la muerte por amarse en exceso. Negar la intuición paralela del peligro del egocentrismo.: «Conócete a ti mismo», decían los griegos Y quién puede negar que la voluntad de conocernos ha de ir paralela a la atracción que ejerce sobre nosotros ese ser apenas iluminado que vibra y vive más allá de nuestras evidencias; ese desconocido que es el yo para el yo... Sin esa atracción, sin el amor y la intuición de nuestro propio va-

ler, ¿por qué intentar conocernos? El egocentrismo no solamente es necesario: es nuestra manera de estar en el mundo. Aun para el ego más volcado hacia todo lo que no es él, aun para el ego más generoso, el mundo gira alrededor de sí mismo. Él es el centro. Otra cosa es locura.

Por eso, he aquí otra egocéntrica interpretación posible del mito de Narciso: quizá Narciso no buscaba la evidente belleza de su rostro, que ya poseía, sino la que intuía al fondo, más allá de su rostro. Quizá quisiera conocer. Las aguas del lago en el cual se miraba escondían, para él, el universo inagotable que buscaba e intentaba asir. Narciso sucumbió de una ambición que empezaba en sí mismo y no terminaba nunca, se extendía hasta la muerte. Quiso saber qué había tras el milagro de su propia presencia, y asir, con la conciencia, el universo del fondo que su imagen cubría. Deshecha su efigie en las aguas, intentó ir más allá, a fin de que nada le impidiera adentrarse en el prodigio del abismo, y conocer. Su ambición real fue poseerse en la más fecunda totalidad del ser, abrazarse en esa unión mortal.

No se dividió Narciso, ni se equivocó respecto de la naturaleza del efebo que latía en ese espejo.

El mito de Narciso es uno con el mito del árbol del bien y del mal. Eva, al aceptar comer el fruto, vio más allá de sí misma, más allá de Adán, a quien amaba: quiso entrar en el abismo de la esencia del mundo. Quiso tomar conciencia.

Hasta aquí, el mito y el riesgo de una interpretación, para ilustrar la tarea del creador. El escritor es otro Narciso que busca en las conciencias que presenta e interpreta, su propio ser, su más íntima condición. No es la suya, pura voluntad de contar historias. Cada historia es el pedazo de un espejo en el que Narciso mira un ámbito, mínimo, de su propia condición. Múltiples historias, múltiples espejos. Eso es un libro, este libro, que, como toda forma de arte, es también una manera de rebelión.

Por mi parte, cuando debo presentar algún libro no logro definir la tarea que me corresponde; ¿como presentar este siempre incipiente espejo?

En estricta lógica, se espera de mí una tarea crítica, pero ¿qué es criticar? ¿Qué, desde el punto de vista de un texto literario, sino dejarnos invadir por él, permitir que el texto diga por nosotros lo que nosotros habríamos querido decir desde él? *Permitir decir al texto*, significa obligarle a expresar todo lo que dice, es decir, mucho más de lo escrito, porque el destino de la palabra poética es el de sugerir... y el del crítico, el de dejarse seducir y expresar el meollo de esa seducción.

Seducir viene de *ducere*, *conducir*. Conducida por la palabra de *Cuentos de película*, intento presentar mi experiencia.

Alguna vez afirmé, ante esta incertidumbre, que la verdadera tarea crítica debería llevarnos a repetir el texto que criticamos; a ser un poco los Pierre Menard borgiano, del libro que leemos. Y que para pretender válida nuestra aventura habríamos de traducir, en nuestras palabras, la emoción estética y su porqué. O nuestra carencia de emoción.

Pocas veces como hoy he querido repetir. Contar el cuento de este libro de cuentos.

El cuento de este libro no es el cuento de la vida de su autor. Situado en cada narración como cronista de un mundo que nos ha convertido en espectadores balbucientes, a ratos el escritor está demasiado ausente como para siquiera recordar que existe,

y en otros momentos demasiado presente como para poder distinguirlo del personaje o personajes que constituyen el conjunto narrativo. Alfonso Monsalve, el que conocemos o desconocemos en persona, no importa. Ni importa que importe. Prescindo de él: me atengo a su creación. Y sé que él es cómplice de esta prescindencia, tan necesaria para decir la verdad... (Esa pura verdad que es solo mía, finalmente).

Había escrito como nueve páginas de observaciones a tenor de la lectura, las cuales, a fin de volverse legibles, han de disminuir, para respiración y consuelo del lector: «Cuentos de la vida; recuerdos; estos me parecen los más lindos, los cuentos que registran la infancia. Los primeros no, la vida de hoy: todos metidos en el mismo miedo. El avión en el que el suspenso desemboca en la muerte, casi sin pistas, o tan lleno de pistas que difícilmente encontramos el porqué del estallido en el desenlace, quizá porque se mezclan en la trama tantas voluntades en torno a tantos fines diferentes y sin embargo, uno solo. ¿Las Torres Gemelas, equivocación? Nadie podrá saberlo. Aunque, como escribió un crítico europeo serísimo, la mastodóntica simplificación made in USA, apenas deja resquicios a preguntas esenciales. Esperemos que el mastodonte despierte, un día...».

Un registro del mundo y del vacío. Un registro vacío del mundo. Un registro del mundo vacío. Un vacío registro del mundo.

Había escrito también: «prometo, Alfonso, que me inventé estos juegos antes de haber leído el cuento que titulas 'Poemas'».

Claro, también resultaron del recuerdo de alguna profesora de redacción que nos obligaba a desordenar una oración escrita en orden natural: sujeto, verbo, complemento, más o menos como en tu cuento. Así: La casa está cerca del río. Cerca del río está la casa. Está, cerca del río, la casa... El ritmo cambia según el orden de las palabras. Y ese ritmo dota de poesía a la expresión más simple. La casa está cerca del río, no suena igual a «Está cerca, la casa, del río».

El libro abarca todo: la infancia feliz de tres muchachitos que reviven, a su regreso de la escuela, las aventuras de Sandokan o de Tarzán, leídas previamente en el Peneca, hasta su inevitable desenlace en la mediocridad y la falta de sueños, tanto como la descripción dotada de finísima ironía de 'Revolucionarios', en el cual la revolución, amante incomparable de la juventud, está narrada como una mujer, con una dimensión poética que devuelve su lugar a los sueños; ruta del desencanto de innumerables jóvenes de todo el mundo, pero que llenó de sentido la vida y que, como el primer amor, es inolvidable.

Hombres y mujeres de todas las clases sociales, una ciudad cosmopolita. Ámbitos descritos con asombrosa propiedad; desde el camino selvático de los niños hasta el interior del avión y el de las oficinas de lujo en edificios posmodernos; personajes reales y virtuales, de algunos de ellos podríamos decir que, siendo reales, de acuerdo con lo que nosotros llamamos realidad, son más virtuales que reales en su adecuación a la espantosa verdad de la invasión virtual.

Y sin embargo, la seducción virtual no tiene la fuerza de una sonrisa real, del abrazo de la esposa y la presencia de la niña con su muñeca vieja.

Cuando Rómulo, en «Dulce hogar» contesta a la pregunta de su esposa: —¿Cómo lo pasaste donde tu hermano?, luego de haber conocido las dulzuras y esplendides que brindan los avances técnicos contemporáneos de una edad que apenas atisba-

mos y que, sin embargo, pide a diario nuestro tributo, solo atina a contestarle: —Espantosamente bien.

Esta es la clave del mundo de hoy y de lo que este mundo nos ofrece: el universo que el hombre, cada uno de nosotros, con nuestra aquiescencia y comodidad, con nuestra falta de rebelión o con nuestra rebelión inutilizada en la lucha por sueños ajenos, hemos creado a nuestro alrededor: ese *cyberuniverso* es espantoso.

Volver a la intimidad profunda, a los sueños elementales; volver a nosotros mismos, valorar lo cotidiano, la palabra en un libro, la imagen en un daguerrotipo, por encima de todos estos logros, nos devolverán esa pequeña paz de la rutina humana, que es, finalmente toda la que podemos conseguir. La paz que no solamente abarca los hechos, sino los valores que los rigen; que comprende nuestra concepción de la existencia, la cual en los años por venir quizá exija, como nos deja entrever el escritor con su arte de dosificar principios y de lanzarnos a la suerte de la adivinación, quizá exija, decíamos, vigilar que no se nos vuelvan virtuales, aunque fuesen perfectos en su virtualidad, la justicia o el amor.

Tratando de leer lo que está dentro del libro o lo que queda en mí luego de cada cuento, ese *espíritu* que aletea al interior de párrafos banales que recrean la realidad que narran, o de aquellos de rara y preciosa dimensión poética, encontramos la presencia de este tiempo nuestro que prepara un futuro que tal vez es ya presente para tantos, en el cual el ser humano no podrá reconocerse más. ¿Es acaso, hoy, reconocible para sí mismo?

Caminos, señales, guías. Mansiones con paisajes virtuales de ilusión; servidores mecánicos —robot es ya palabra anticuada—. Avisos, puertas que se abren cuando sienten llegar el auto, sin controles inmediatos ni remotos. Músicas que brotan de las hojas. Mundo donde todo está previsto para comodidad de invitado y anfitrión.

Los cuentos seducen, por su línea, por sus argumentos, por su forma. Estupendo manejo del suspenso. Breve y profundo trazado de los personajes. Economía de palabras. Vacío vital. Plenitud de antiguos recuerdos. Vida y muerte.

Como la imaginación solo nos alcanzó para leer los cuentos en orden, del primero al último, pensamos al principio que sí, que no, que dónde estaba la poesía. Y es que cuentos como ‘Viaje final’ o ‘Negocios’ piden ese estilo de crónica periodística, en donde asombran el manejo de la acción y la precisión del lenguaje. Ya en «Vanidad de vanidades» o en «Triángulos» se nos presentan sentimientos humanos; en aquél, el culto de la apariencia y los sacrificios que exige, y un amor inesperado, robado por la injusticia de la muerte. En todos, un privilegiado arte de narrar, sereno, sin exabruptos ni calificativos.

Frases largas, párrafos que nos arrastran: una palabra llama a otra en sucesión de cosas conocidas y, sin embargo, inciertas. Lo que conocemos de la realidad es su incertidumbre. Vidas *seguras*, amenazadas por el recuerdo del pasado; otras, por el futuro que ya llegó en forma de consola con múltiples pantallas, nunca tantas para mostrarnos la tremenda ambigüedad de la vida. Pero ¿cuándo no hemos vivido en lo virtual? ¿Siempre no?, ¿siempre sí?:

Conocía buena parte de este planeta y sabía que la vida es una especie de juego de cartas monótono y excitante a la vez una interminable canasta en la que uno tiene que

pasar largos momentos esperando que la baraja le depare las cartas que le faltan para que se arme la próxima figura del destino.

La vida, finalmente, es la misma; solo ha cambiado el lugar de la tragedia. Ahora está en la computadora, en los penthouse de edificios sin fin; en el lujo, como constatación o como nostalgia. En las drogas que no se nombran, en consolas gigantes producto último de un cyberuniverso hecho para que el ser humano, en la comodidad, olvide que alguna vez quiso ser feliz.

Como escribió Margarita Yourcenar: *Nos cansamos de vivir de formas furtivas, despreciadas, de la felicidad humana.* Toda felicidad es inocente. Es preciso repetir, incluso si los escandalizo, esta palabra que parece siempre miserable: *nada prueba más nuestra miseria, que la importancia de la felicidad.*

En este mundo, cuya infelicidad radica en haber olvidado en brazos del dinero, del crimen, de un recuerdo furtivo, la necesidad de la infinita variedad de formas de la felicidad, se hallan la mujercita del café o la de la limpieza, las que pueden comparar su miseria con el esplendor. Las que, por proyección, mientras limpian y perfuman los ámbitos en que trabajan los ejecutivos del edificio, se sienten *una más* entre ellos. ¿Radica en este sentimiento, su felicidad o su infelicidad?

En rigor, en este mundo preciso y distinto en cada cuento, descrito con maestría, hay una unidad sustancial: un no sé qué crítico, irónico sobre lo real. *Cuentos de película* es el libro de un observador y previsor empedernido, que combina sus notas sobre la realidad real, el recuerdo tierno de la infancia, con la imaginación a que da lugar el cybermundo. Como observador y narrador nato, sabe que la armonía radica en *no juzgar*. Así, por momentos entrega un registro, casi una crónica de acontecimientos, de lugares comunes y estereotipos: el infeliz, el ejecutivo de éxito, la mujer y el hombre divorciados, el juego de triángulos, el crimen intelectual, el ejercicio de la palabra, el diario desaparecido de una ciega a quien encontraron muerta entre plumas de gallo.

Terrible la sencillez de lo feroz.

La experiencia de la técnica, cine, televisión, radio, ya no es nada. La computadora crea apasionantes universos virtuales, para que dejemos de ser nosotros mismos, convertidos en un *él virtual*, sumidos, absorbidos por un mundo de ilusión donde todo se vuelve fácil porque todas son recetas, dictadas con ineludibles anglicismos, *el resetear, el switch, el release, la ecualización*, violaciones virtuales, juicios virtuales. Pero también la infancia y la poesía.

Alfonso Monsalve nos entrega en este libro un conjunto de cuentos de contemporaneidad admirable por su tema y estilo; de entre sus cuentos cortos, muchos son magistrales, y pueden llamarse *posmodernos* por su sabor *profético* en relación con las consecuencias deshumanizadoras del abuso del universo virtual; curiosamente, son, al mismo tiempo, cuentos escritos en un idioma de clásico corte.

Creemos que la persistencia en su trabajo revela, una vez más, el siempre frustrado empeño de Narciso por encontrar en sí mismo los secretos de su condición humana, hasta la muerte.

Susana Cordero

Galo Mora W.
UN PÁJARO REDONDO PARA JUGAR,
Quito: Eskeletra, 2002, 289 pp.

Esto no es un libro. Es un pavo real de múltiples colores, es un collage de tiempo y de memoria, es aquella maravillosa cobija remendada que nos ponía la abuela para cuidarnos del frío, es la red multicolor que me tejía mi hermana para guardar la pelota de fútbol, para guardar ese tesoro, es la caja de pandora, es el cofre del pirata. No es un libro de fútbol, es un libro de vida. Un libro de vida y muerte. Es el dribbling metafísico, la gambeta sabia o necia, que vamos intentando desde que nacemos hasta que llegamos al otro arco, al otro arcano. Este no es un libro. Es una maldad redonda para jugar con la cabeza de nuestra melancolía, es el pase largo, la finta, el bailecito, el chiche, la cascarita, que aprendemos para ser menos desdichados.

Solo que tú lo dices más técnicamente, como el capitán de una selección de escritores. Dices, un poco asombrado de que así sea, dices: «Al abrir los bargueños memoriales encontramos añicos de palabras que se reconstruyen y vuelan con el aventador del tiempo y las serpentinatas morosas del silencio...».

Fíjate, cada palabra pasa como un pedazo de pan en la garganta:

Bargueño. Esa pobreza llena de cajones donde íbamos acumulando solamente las gratas presencias de los otros, el humo de los primeros dolores, las fotos de los amores eternos, especialmente el último, los guijarros, los botones, los tillos, los caos, los miedos, los secretos esenciales.

Añicos. Esos pedacitos de miniternura, palabras llenas de pininos, como si la frase recién estuviera aprendiendo a caminar, como si fuera papel picado para rendir un homenaje a no se sabe quién.

Aventador. Juguete de la infancia que la madre utilizaba para ahuyentar su tristeza, arma liviana para alejarnos de la «probadita», mano de paja que nos acariciaba en el castigo, extensión del viento, dios soplón de la sabiduría gastronómica, pequeñísimo huracán para levantar nuestra memoria del hogar.

Serpentina. Culebra instalada en la cabeza del autor. En otras partes se llama Saudade. Se usa para ahorcar el tiempo y para festejar con tristísima alegría los años que se nos van tras la pelota del mundo.

Este no es un libro, es varios libros. Aquí vienen a dar todos los vientos de la inteligencia universal, todos los nombres, y los rostros; todos los escritores y músicos, y hombres de pensamiento que agitaron el pasado, el presente y el porvenir de Galo, de la generación, de la provincia, de la patria. Esta es la historia de un gran rompecabezas, es el horno donde se templó el acero, es el proceso fraterno, a veces angustiado, a veces esperanzado de poner las piezas en su lugar, es el libre albedrío de un espíritu abierto a todas las manifestaciones de la vida. Es una forma de vivir, porque vivir es escribir con todo el cuerpo. Y aquí Galo escribe con todo el cuerpo, patea con ambas, es arquero para tapar las dudas y las deudas, *mediocampista* para atajar los recuerdos, delantero señalando la ruta de la reflexión. Galo es un equipo. Un dirigente más bien que ha convocado a Freud y Borges, a Rilke y Pablo Palacio, a Marx y Octavio Paz, a Cortázar (ese goleador) y al cholo Vallejo, al peluquero de la esquina y al Subcomandante

Marcos. Al Che y a Remedios la Bella, a Silvio y a Rulfo, a Nabokov y a las lolitas que patean al corazón. Y que les ha convocado para no darles respiro, para agitarles ante nuestros ojos, para compartirnos su profundidad, para dejarnos entrever ese corazón militante de la inteligencia, buscador de epifanías, sembrador de utopías, para decirnos que el olvido no existe, que todo libro, toda palabra, toda lectura, todo arte, se oponen al olvido. Y yo, haciendo una paráfrasis con alguna anécdota que nos cuenta en este cofre, le preguntaría.

¿Tienes acaso mil corazones?

Y estoy seguro que él me contestaría, diáfano y feliz.

—No, solamente dos... como todo el mundo.

Puedo decir de este libro, lo que decía alguien del *Quijote*. Me ha deparado la alegría más triste de la historia, porque a mi edad, luego de viajar en el corcel del lenguaje y memoria de Galo Mora, fervorosamente apesadumbrado por el fantasma del tiempo que no lo he sentido pasar a mi lado, puedo repetir, lo que dice Horacio Salas desde este libro:

Enarbolo la pipa sobre el labio
Vuelvo a decir que sí de mala gana
Me angustio, resoplo, dramatizo,

A veces nombro a Sartre, a Dios, a San Filippo
De vez en cuando vuelvo a leer a Borges.
Con paciencia repito al acostarme
La delantera de Boca en el cincuenta
O lo escucho a Gardel contra el silencio...

Quizá, le aumentaría un verso:

Pienso en Polo Carrera y me imagino
Jugando en el infierno con Galo,
Con Bertochi, y, por qué no, conmigo...

Aquí, en este estadio, la pelota de fútbol toca todos los temas, los más álgidos, los más crueles, los más finos, y el rompecabezas se va delineando y estructurando con el tiempo. Aquí hay una ideología. Un punto de vista sobre el mundo. Libro contestatario, multifacético, del que se desprende ese ejercicio permanente de Galo Mora de trabajar por las causas populares, por la defensa de nuestra identidad, por los principios básicos de soberanía, de igualdad, por un trabajo constante en defensa de la paz y los derechos humanos, por un canto constante, junto a sus hermanos de Pueblo Nuevo, de reivindicación social, de servicio al otro. Por ello, con muchas palabras, con muchas anécdotas, con distintos pensamientos de la gente que hace la cultura universal, Galo va ilustrando e iluminando su propio espíritu. Un ejemplo basta, cuando habla de nuestro amigo Luis Eduardo Aute, que hace poco le tuvimos en la Casa de la Cultura. Aute, desde este libro, y con respecto a la política estatal de España en relación a la migración, dice: «Con todo lo que debemos a América Latina... es una falta a la moral olvidar que fuimos pobres y desamparados y sin embargo la gente de América no nos abandonó jamás...».

Entonces, con mano sabia está tejida esta red. Todos los espacios están cubiertos. Todos los temas se convierten en un tema. Todas las jugadas van a dar al gol. Y el gol es la vida, y el gol es la libertad, y el gol es la dignidad. Y el gol es, más que todo, aquello que a Galo Mora le sobra: la alegría, ese humor corrosivo, magnífico, que parece la jugada de Maradona frente a Inglaterra, o que parece el pasatiempo favorito de los magníficos vagos del país de Loja.

Me da tanta tristeza acabar esto. Pero menos de la que tuve cuando terminé el libro, estos libros deberían ser más largos, por lo menos como aquellos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Eso mismo es este libro: en busca del tiempo perdido. Lo bueno es que Galo, una vez empezado el campeonato, ya no podrá dar marcha atrás. Ya se sabe que la literatura es un amor desdichado que fatalmente presagia otros.

Por eso, pidiendo auxilio a sus propias palabras para irme al descanso digo.

Ahora debo salir hacia el trabajo, toco mi cabeza y froto el mismo empuje que el peluquero Meza me tatuó en el cogote. Al mirar mi rostro en el espejo observo al que fui al que no pude ser. Uno de los dos se ríe. En los pliegos del agua se hicieron las primeras fotografías de la tierra. Camino y silbo preguntándome: ¿Quién enlodó el charco en el que con mi madre nos miramos por primera vez?

Mi querido Galo, recibe el pase y devuelve. Porque somos hermanos y bien podemos seguir jugando todavía con ese pájaro redondo que se ha posado tranquilo en nuestra edad.

Raúl Pérez Torres

Sonia Navarro,
SABOR A OLVIDO (BIOGRAFÍA DE LA SRA. RENÉ),
Guayaquil: Centro de Difusión y Publicaciones Espol, 165 pp.

En *Sabor a olvido*, Sonia Navarro nos entrega la biografía de la Sra. René Palacios de Calle, la historia de una vida individual. Para lograr esto, la autora, seguramente, empezó con lo que el periodismo literario llama una «etapa de inmersión», es decir, esa labor de investigación imparcial que sitúa al biógrafo muy cerca de la persona cuya vida investiga, hasta convertirse en un testigo confiable que, con responsabilidad, intenta estructurar un trabajo verídico y completo.

Una vez obtenidos los datos, el autor tiene una historia que contar y *cómo la cuenta* ya tiene que ver con el aspecto literario. ¿Qué estructura escoge?, ¿cómo utiliza el idioma?, ¿de qué artificios se vale para que no decaiga el interés del lector? En el libro, al ser entrevistada, doña René le dice a Sonia: «Yo le cuento a mi manera, pero usted lo organiza». Este organizar es la labor de un escritor.

Y es dentro de este campo, donde quiero destacar algunos aspectos:

Primero, la selección de la voz. Me refiero a lo siguiente: cuando un periodista literario o un biógrafo va a contar una historia, puede escoger tomar distancia y con-

tarla en tercera persona y él, como autor, desaparecer del relato. También puede escoger hablar en primera persona e incluirse como periodista o biógrafo. Pero en este libro, Sonia Navarro escoge incluirse en el relato fundamentalmente como «la señora Sonia», como la patrona de doña René. Esto es un ingrediente extra muy atractivo porque, finalmente, la obra no nos da solo la vida de René, si no también la historia de una relación patrona-empleada. Si se tratara de una obra de ficción y si no tuviera el título de biografía, diría que en el libro hay dos personajes centrales y muy interesantes, doña René y la señora Sonia.

Y por ahí pasamos a un segundo aspecto atractivo de la forma en que la escritora decidió estructurar su obra y es el artificio de la entrevista. Claramente está establecido que una gran parte de los datos biográficos consignados en el libro han sido obtenidos a través de entrevistas que habrán seguido un método de acuerdo a las necesidades de la autora; pero en el libro la investigación se presenta no como fría entrevista, sino como un diálogo informal y de tono coloquial cuya duración es imposible precisar. Insisto en la palabra diálogo porque las preguntas van y vienen. Así como Sonia dispara cuestionamientos muy directos como: ¿le pesa ser negra?, ¿le da vergüenza ser cocinera? o ¿le gustaría tener poder? Doña René también le hace a Sonia muchas preguntas, como ¿qué puede hacer Dios en un país corrupto?, o ¿sirve de algo que usted me lea ese libro y me lo explique? o ¿qué es el éxito? Por demás está decir que las respuestas, de ambas partes, son muy interesantes y dibujan las posiciones que ambas mujeres tienen ante sus vidas, a veces muy distantes, a veces idénticas.

Formalmente la autora desecha el uso convencional de los signos de puntuación que marcan tipográficamente un diálogo. Al darse esa licencia, Sonia Navarro rompe reglas, da mayor fluidez al relato y también provoca que, en muchos casos, se puedan confundir las voces y lograr que el lector no sepa si tal o cual cosa es dicha por Sonia o René.

Sabor a olvido también presenta un rico manejo de intertextualidad. Me refiero a que en esta obra se citan otras obras, otros libros, otros géneros. Encontramos textos de documentos históricos, de diarios, revistas, poesía, leyendas, recetas de cocina y referencias al cine y a la música. Son textos que no solo enriquecen y hacen avanzar la exposición de la historia biográfica, sino que nos permiten conocer más a los dos personajes que dialogan en la obra, esto es, a René y también a Sonia. Porque citar es escoger y quien cita algo dice algo de sí mismo.

En mi lectura encuentro una obra que es testimonio de nuevos tiempos en nuestra sociedad y específicamente del rol de las mujeres en esa sociedad. Por un lado encuentro la voz de Sonia Navarro, una mujer de estudios superiores que con libertad y decisión toma la palabra, porque, simplemente, y así lo establece en el prólogo, a ella *sí le importa* lo que tengan que decir las mujeres que trabajan en el servicio doméstico. Y la otra voz es la de doña René, que también en ejercicio de su libertad, decide ser cómplice de Sonia y contar su vida. Mujeres que conocen y ejercen su derecho de hablar y escribir, son parte de la historia de nuestro país solo en años recientes.

René dice que la suya, y cito «es solo una vida más, una vida dura como la de tantos. En realidad es más bien la vida de una mujer cobarde». Más adelante explica que es cobarde porque calla, a lo que Sonia le responde y cito: «No creo que calle tanto. A lo largo de estas líneas están todos sus pensamientos, ha tenido valentía para decirlos». Pienso que ambas han sido valientes.

Finalmente, quería compartir algo con doña René y ustedes lectores. En los últimos dos años trabajé en una de esas revistas familiares que transmiten la mayoría de los canales de televisión durante las mañanas. Al igual que las telenovelas a doña René, este tipo de programas gusta mucho a amas de casa que permanecen en sus hogares. Así como René siente cercanos a los protagonistas de las telenovelas, estas televidentes sienten cercanas a las animadoras de estos programas y se comunican con ellas y en muchos casos cuentan sus historias. De esta experiencia puedo decir, con certeza, que mujeres como René Palacios de Calle, gracias a dios, son muchísimas en nuestro país. La suya no es una lucha individual por la supervivencia, sino que luchan por la supervivencia de sus familias. En los últimos tres años, lo que estas mujeres han hecho desde sus hogares por el país, tiene ribetes de heroicidad y nada, absolutamente nada, de cobardía. Ojalá mejoremos los tiempos y esa lucha por la vida, la belleza y el bienestar deje de ser tan dura. Mi admiración hacia usted, René y hacia Sonia por dejar, en blanco y negro, su historia.

Carolina Andrade

Margarito Cuéllar,
LOS RIESGOS DEL PLACER,
Monterrey, Nuevo León: Ediciones Castillo S. A.
de C. V., 2002, 78 pp.

En los cuentos de *Los riesgos del placer*, el poeta mexicano Margarito Cuéllar, nos propone una lectura, entendiéndose desciframiento encubierto y desembozado, de los hilos invisibles, por tanto demasiado evidentes, de las formas o los acuerdos en el entendimiento humano de comienzos de siglo.

Un entendimiento que parte, o se funda, en la reivindicación del absurdo y el desconcierto, debidamente co-protagonizado por una ironía que nos acerca mucho a los mundos (el crítico Vicente Quiriarte habla de ciertos maestro de Cuéllar como Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar) del ecuatoriano Pablo Palacio. Pero esa reivindicación es un supuesto. Lo es porque cada una de estas ocho historias, salvo la última («La máscara») cuyo nivel compositivo y estructura no es la de un cuento sino la de un divertinvento, se nutren de todos los otros sentidos que el espanto, siempre fascinante y seductor de la cotidianidad, les permite construirse como parte de una geografía en la que el desplome de todo lo que pueda entenderse o sospecharse como racional o humano, simplemente queda al margen, o tiene su explicación en los márgenes que otorgan la invención de una escritura cuya plasticidad nos remite a la transición de las imágenes del video, y a la irracionalidad de un tiempo donde no hay cabida para plantearle a la vida las preguntas, que como la esfinge de la antigüedad, no tiene tiempo para responderlas.

Hablé de supuestos y de ironías, que quisiera interpretar como parte de ese juego que tiene mucho de fulminante, como en un Bukowski, o quienes continúan esa línea del hoy mal llamado «realismo sucio», porque que sepamos no hay realismos polutos

o sacrosantos. Supuestos porque en las historias de Cuéllar el narrador o los narradores, nunca están contándose una historia que pasa, están configurando, planeando, unos hechos en donde la ruptura con la noción de presente se ve alterada por la irrupción de un tiempo que transcurre en la complicidad del lector, o sea en el momento y el ámbito que el lector, empujado por las palabras y pasiones (en gran parte bajas) de los protagonistas, a veces desde el monólogo interior, otras desde una cinematográfica tercera persona, o desde una segunda que se asume primera, como sucede en el logrado cuento «En horas de oficina»; ahí Domínguez es el narrario del otro Domínguez, de su sombra, su osamenta a la que no le puede ser fiel en tanto y cuanto la lealtad de los mortales es, o implica, su derrumbe, por tanto, el otro Domínguez es el que sabe, juego de inversión de los roles domésticos, lo que el verdadero, el testigo, no quiere asumir, por lo que prefiere, como en el otro Borges, que el falso, el inventado, sea quien se convierta en su otra voz, en la parte complementaria que todos necesitamos para sostener, en medio de las verdades huecas que la vida nos plantea como argumentos centrales, para alejarnos de los riesgos de toda aventura, o invocación por el infierno.

Sin duda que en el título, variante de unas líneas de Lewis Carroll («Y muchos prefieren la seguridad al riesgo del placer») incluidas como epígrafe, subyace toda una poética a la que los protagonistas de estas historias no terminan adscribiendo. No, porque, Carroll lo sabía, el «riesgo del placer» no está en la ejecución de ese riesgo, sino en la negación, en la imposibilidad asumida a la hora de que los «placeres» de la realización de esos riesgos nos anulen o nos dejen, como a Domínguez «en el asiento trasero, más solo que un demonio en un congreso de ángeles y dioses» (p. 29). Lo mismo sufre, o en ese pantano de riesgos cae, Ferny López (protagonista de «Esta vez para siempre») quien desde la desertión, se lanza al vacío del que la amante, Adriana Moncada, no es el fondo, es la frontera donde vuelve a reconocerse extranjero. Porque si hay un indicio que junta, que enlaza a cada uno de los actantes de estas historias, es la sed, el hambre por encarnar en el otro, por hacer del amor no un punto de llegada, sino parte de ese riesgo cuyos placeres solo son sugeridos por la desazón de lo que el amor, en su dialéctica implacable, puede gestar como parte de una épica cuyas matrices provocan y motivan la contraparte de lo que en el tiempo de los otros, solo es muerte a plazo fijo.

«Con música de Bruce», es una tinta, un fagonazo de espanto. Los acuerdos de la convencionalidad, o el vivir prefijado, solo pueden dar lugar a los desenlaces, las resoluciones más obscenas, no monstruosas, que son la esclavitud, en tanto el desconcierto convierte a Joel Castaño y a su isla de promesas, Claudia Noriega, en parte, factores de una dualidad fatídica que a la hora de las liberaciones solo son la confirmación de que nada, ni siquiera las lealtades prefiguradas, forman parte de esos postulados por los que Hume o Kant quisieron conciliar como parte del entendimiento humano o de una razón que solo admite una crítica: la de esta escritura, y la de su poesía desoladora que puede sugerirnos como eco de una noche de la que quisiéramos sabernos prófugos; de pronto todos somos prófugos de esa nocturnidad, de esa pesadilla envolvente, de esa sangre, de esa persecución donde más puede el peso de reconocernos en lo que hasta antes de ser realidad, solo era parte de un transcurrir virtual, doméstico. Aquí, pretender explicar el mal y algunas de sus ramificaciones, tan arraigado en las

criaturas que se mueven en estas historias, sería como pretender creer que el alma, la de ellos y la nuestra, no es un rincón para reconocernos.

En un texto como «Eclipse de sol», participamos de los subsuelos del averno, ese que perfectamente pudieron haber suscrito Tarantino o Kusturika: infierno donde Daniel, se desvirtúa en un Dan con bastantes resonancias de extrañamiento, la realidad (la situación económica y social, en este caso de la sociedad mexicana, que bebió tragos amargos con el famoso «efecto tequila» que puso a su economía, y a los inocentes de siempre en las pailas de todos los castigos), como el duelo entre deseo y soledad, vuelven a engendrar la escritura de la maldad de la que la hermosa y provocadora Bárbara (todo en ella es bárbaro), es el referente de un paraíso, que hace del ejercicio del mal no un gozo, porque no hay conciencia sino de la displicencia ante la muerte y ante todo lo que en esa trituradora que es el alma humana, los otros, los que no nos implican, solo son «pedazo de mierda» (p. 40).

La narrativa de Cuéllar no se abisma, a diferencia de las criaturas que la pueblan, en los riesgos de rupturas experimentales que pudieran significar cambios y recambios en las estructuras del contar contemporáneo, más bien cada historia está armada dentro de lo que, desde las urgencias secretas de esas historias (la voz narrativa no disiente de la sintaxis de los personajes, sobre todo tratándose de la escritura de un poeta) exigen como modelo o esquemas escriturales. Sin duda que sorprende el que estos cuentos se muevan entre la tradición, muy bien expresada con todo lo que la literatura mexicana del siglo XX le sugiere en el texto «Un vivo muerto de miedo», que hace de la venganza la representación de la lealtad, y en donde el manejo de la oralidad reviste a la historia de unas resonancias encantatorias, de hechizo donde los rumores de los fantasmas del lugar son una presencia contundente; pasando por «Luna de piedra», que nos aboca a una noche de cautiverio y alucinaciones, que tiene mucho de delirio, con heraldos negros que hacen que los riesgos solo se queden en el deseo, el anhelo, de lo que el placer bien puede distorsionar, no en términos ejemplificadores, sino en una suerte de amenaza, advertencia que nos es otorgada, o escrita, en las sombras donde las posibles versiones de la realidad dan paso a las confesiones de quienes habitan la caverna, sin lugar a nada que no sea la ebriedad de la locura, el desafuero sin otro dios que el que Sodoma y Gomorra dejó en la memoria de los hombres para recordarles que el cielo solo es una promesa invocada, presente, en tanto es el comienzo de un infierno no temido, pero sí postergado. Y la postergación no solo da cuenta de las víctimas del «animal deseoso», también del victimario, que se añade como pieza fundamental de los rituales donde la consecución del placer, o los placeres, es el correlato de los gozos de quienes, supuestamente, llegan a probar lo que nunca tuvieron entre manos.

Esto sucede con Enrico Gómez, quien se sabe la máscara de «La máscara», quizá uno de los textos que desequilibra en este conjunto narrativo de muy buena ejecución, por su excesiva buena voluntad (ese deliberado afán del autor por hacer de la parodia un cartel de denuncia), o porque ahí no está la voz, ni la palabra de quienes, en las otras historias se saben deconstruidos por esa memoria que nunca puede, ni deja, nombrarlos en el laberinto de sus soledades, y de las nuestras.

Raúl Serrano Sánchez
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador