has dado la mayor felicidad posible. Has sido en todo momento todo lo que uno puede ser. No creo que dos personas hayan sido más felices hasta el momento en que sobrevino esta terrible enfermedad. No puedo luchar por más tiempo. Sé que estoy destrozando tu vida, que sin mí podrías trabajar. Y lo harás, lo sé. Te das cuenta, ni siquiera puedo escribir esto correctamente. No puedo leer. Cuanto quiero decir es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirte... que todo el mundo lo sabe. Si alguien podía salvarme, hubieras sido tú. No queda nada en mí más que la incertidumbre de tu bondad. No puedo seguir destrozando tu vida por más tiempo.

No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que nosotros hemos sido.

V.

Después de leer esta carta, Leonard, desesperado, fue a buscarla al río. Halló su bastón. Sólo días más tarde apareció el cadáver con los bolsillos de la ropa llenos de piedras. Las aguas del Ouse la habían cubierto de silencio.—*FLORA GUZMAN. Gorriti, 58. Jujuy. Argentina.*

CARRERA ANDRADE: POETICA Y DIALECTICA DE LA SOLEDAD

La soledad, como «topos» literario, ha seguido un radical proceso de evolución que, por lo menos en el panorama cultural de Occidente, la ha convertido de ideal en anomalía. El proceso a que aludimos nos lleva desde *Las Geórgicas,* de Virgilio; el *Beatus ille,* de Horacio; el *O funde noster,* de Cátulo, a través del *Qué descansada vida,* de Fray Luis de León, hasta la *Soledad de las ciudades,* 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» (1), de Jorge Carrera Andrade.

Si en tiempos clásicos la búsqueda de la soledad obedecía a un impulso intelectual que quería hallar la sabiduría en el aislamiento rústico, en los nuestros ha dejado de ser un placer para convertirse en la diaria experiencia del abismo interior, y provocar la inquietud, la alienación y, en muchos casos, el total desarraigo de la conciencia. No obstante, la soledad ha sido siempre un punto de partida y un

(1) *El tiempo manual* (Madrid, Ediciones Literatura, 1935), p. 13.

estímulo a la creación. Para James Weldon Johnson, Dios creó el mundo movido por el sentimiento de la soledad («And God stepped uot on space, / and He looked around and said, "I'm lonely / I"ll make me a world"») (2). Y para Wordsworth, la mejor poesía era el fluir espontáneo de fuertes sentimientos, cuyo origen es la emoción evocada en soledad («Good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility») (3). Por su parte, Octavio Paz dice que «el poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión» (4).

La soledad, como experiencia personal o fenómeno social, es algo que sigue eludiendo una definición exacta. Misteriosa, enigmática, atractiva y execrable, los poetas la han perseguido, la han combatido y se le han sometido. En términos muy generales creemos que la actitud del poeta moderno hacia la soledad sigue dos rumbos: 1) o la cultiva hasta convertirla en lujo exquisito, delirio y tortura casi masoquista, privilegio exclusivo del artista; 2) o, considerándola producto de una ruptura, quiere anularla en un acto de comunión con el otro. Es lo segundo lo que Carrera Andrade persigue en su poesía. Sobreponiéndose a la pasividad y el ensimismamiento de «Los párpados entornados», el poeta ecuatoriano emprende su labor poética como un acto de apertura al mundo y a las cosas; entre ellas halla su ubicación, su consuelo y la sabiduría de que «todo el universo es presencia». Pero su apetito de maravilla lo impele al viaje de exploración: su mayor descubrimiento, el hombre. Su verso ingresa a la historia y descubre que la ciencia y la tecnología no han cumplido sus promesas. El poeta se integra a las masas obreras y aspira a formular el mensaje de su dolor y anhelo. Lejos de *El estanque inefable,* de la «Provincia» / «donde halla el solitario su estrella más florida / y el triste siente oler a flor toda su vida», el poeta se encuentra de nuevo ante el espectro de la soledad (5).

Tema de este capítulo es la poesía que registra este reencuentro de la soledad. Lo dividiremos en tres partes: 1) «La soledad de las ciudades», como la anomalía del hombre en sociedad; 2) «La alquimia vital», o sea, la soledad como la condición propia del hombre en cuanto ente de conciencia; 3) «Las armas de la luz», donde veremos la resolución de la dialéctica de la soledad.

---

(2) *The Poetry of Black America. Anthology of the 20th Century.* Ed. Arnold Adoff. (New York, Harper & Row, Publishers, 1973), p. 3.

(3) Preface to *Lyrical Ballads. Selected Poems and Prefaces.* Ed. Jack Stillinger (Boston, Houghton Mifflin Company, 1965), p. 460.

(4) «Poesía de soledad y poesía de comunión», *El hijo pródigo,* I, núm. 5. Citado por Ramón Xirau en *Tres poetas de la soledad* (México, Antigua Librería Robredo, 1955), p. 23.

(5) Lo presente es parte de un estudio mayor sobre toda la obra poética de Carrera Andrade.

LA SOLEDAD DE LAS CIUDADES

Cuando Carrera Andrade habla de la *Soledad de las ciudades* se refiere a un fenómeno propio de la era posindustrial, a una anomalía que corresponde a la alienación del hombre moderno. Lo que aquí nos interesa es la importancia de la soledad como tema literario y como impulso a la creación artística. Nos interesa el poema como búsqueda de comunión con lo otro, y como búsqueda de una resolución a la dialéctica de la soledad humana.

La poesía de la soledad de las ciudades integra el sentimiento de desarraigo del hombre moderno, su anonimato y su falta de filiación en la inmensa muchedumbre. Si el viaje implica una apertura y una inmersión, el poeta no podía menos que adherirse y solidarizar con esas masas enfermas de soledad, y concretar en sus poemas la angustia y desconsuelo general. Pero el poema no es sólo descripción objetiva; es también expresión subjetiva de la intimidad autorial. Cuando el poeta dice:

Sin conocer mi número.
Cercado de murallas y de límites.
Con una luna de forzado,
y atada a mi tobillo una sombra perpetua.

Fronteras vivas se levantan
a un paso de mis pasos (6).

lo que hace es precisar la perspectiva o el punto de vista desde el cual se desarrollará el poema. Desde su propio abandono, el poeta encarnará al hombre-guarismo, al hombre numerado de la ciudad, y en su discurso expresará la propia y la ajena tribulación, como si fueran una y la misma vivencia. La autoexplicitación del sujeto (a través de los posesivos «mi» y «mis») es importante porque, al atraer nuestra atención, nos fuerza a diferenciarlo, en tanto conciencia perceptora, de lo otro, del objeto de su percepción que carece de voz propia. Lo que esto implica es una autoconciencia y, por ende, una lucidez que impedirá que el poema caiga en las incoherencias con que, a menudo, se trata de reflejar el caos de la vida.

Dice Jung que el secreto de la creación artística y la efectividad del arte se encuentran en un retorno a la «mística de la participación» —a ese nivel de la experiencia en el que es el hombre el que vive y no el individuo y en el que la felicidad o el infortunio del ser

(6) *El tiempo manual*, p. 11. Citas posteriores de libros ya anotados serán incluidas en el texto entre paréntesis.

humano individual no cuenta, sino sólo la existencia humana (7). Y esto es cierto en poetas que, como Carrera Andrade, postergan su propia voz para comprometerse a expresar aspiraciones, ideales, angustias y terrores colectivos. De ahí que el verso no se resienta de su instrumentalidad, sino que más bien se preste a ser correlato de la realidad extralingüística, donde «no hay norte ni sur, este ni oeste / sólo existe la soledad multiplicada, / la soledad dividida para una cifra de hombres» *(El tiempo manual*, p. 11), y trate de desenterrar esa estructura de sentido que subyace a la vida.

En un mundo en el que lo cualitativo ha cedido a lo cuantitativo, en el que el hombre mismo se ha convertido en cifra computable y anónima, el poema no tiene que extremar lo ilógico y lo absurdo para representar algo que ya de por sí exhibe tales características; le basta transponer las cosas como se le manifiestan:

Imagen de la soledad:
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.

(*El tiempo manual*, p. 12.)

Esta realidad, que en sí nada tiene de poético, ingresa al poema con toda su carga de patetismo y se llena de expresividad. Estos cuadros de la cotidiana soledad se revisten de un carácter especial: el albañil, el viajero y el camarero son cifras que adquieren dimensión universal, y ponen de relieve la ubicuidad del abandono humano en la ciudad.

El carácter inhumano de la urbe se acentúa cuando se considera la morfología de su aspecto material y la naturaleza de las relaciones sociales. A la fluidez y falta de aglutinación de estas últimas corresponde la solidez y frialdad de las edificaciones urbanas:

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.

(*El tiempo manual*, p. 12.)

(7) *Modern Man in Search of a Soul* (New York, Harcourt, Brace and World, Inc., No date), p. 172.

Esta añoranza de una forma más elemental representa la nostalgia de un pasado irrecuperable y alude a la ruptura del hombre consigo mismo. No deja, pues, de ser evidente el progreso del sensualismo dionisíaco del joven al decoro funcional y formalismo apolíneo del adulto. Más aún, a la nostalgia del tiempo pasado corresponde la nostalgia del espacio natural donde el hombre y la tierra armonizaban. Comparado con el hombre urbano, «los campesinos están menos solos / porque forman una misma cosa con la tierra» *(El tiempo manual,* página 12). El hombre moderno y el poeta pagan en soledad el precio de su ruptura con la tierra. La ciudad no puede asegurarles la consistencia ontológica que el contacto con la tierra y formas de asociación más simples les garantizaban.

En esta poesía de la soledad, el poema se estructura a base del contraste que desde un punto de vista presente se establece con relación al pasado contraste que se agudiza con la enumeración de las irregularidades que rompen el buen orden establecido por calendarios y relojes para el hombre moderno. Cuando el poeta dice que «hay días que aparecen muy temprano / con sus ojos de buey y su frente nublada, / sin recordar su nombre / acaso equivocados de semana. / ... Días en que no hallamos las calles y las fechas, / ... olvidamos las rosas y los números, ...» (8) no hace más que expresar: 1) su enajenación de todo aquello que la rosa simboliza (naturaleza, amor), y 2) su falta de acomodo y adaptación al nuevo medio ambiente. Los lexemas «rosa» y «números» reiteran las diferencias cualitativas de esos dos espacios y tiempos ya antes aludidos. Cifra de un conglomerado humano que no logra aglutinarlo, dueño de un idioma en bancarrota, el hombre no puede dejar de sentirse forastero. Así lo expresa el poema *El extranjero:*

Un territorio helado me rodea,
una zona impermeable y silenciosa
donde se apagan los ardientes signos
y su sentido pierden los terrestres idiomas (9).

El poeta, sin embargo, se resiste a aceptar la soledad. En vez de evadirse y refugiarse en ámbitos de su propia invención, busca restablecer en y con sus poemas la conexión con lo otro. Esta búsqueda de la comunión no es otra cosa que un querer encontrar un asidero para librarse de ser arrastrado por la corriente derrotista.

---

(8) Carrera Andrade: *Lugar de origen* (Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951), p. 31.

(9) Carrera Andrade: *Biografía para uso de los pájaros* (París, Cuadernos del Hombre Nuevo, 1932), p. 35.

«Entre rostros cambiantes y edificios que crecen / busco la salvadora compañía» *(Biografía,* p. 35). El poeta encauza su mensaje hacia el otro, quiere abolir la distancia que media entre el yo y el tú, y lo que encuentra es su propia soledad: «Tú, soledad perdida y recobrada, / entregas a los pájaros tu dominio sin límites, / y me interno en tus íntimas provincias / custodiado de fuerzas invisibles» *(Biografía,* p. 36). Al desplazamiento temporal corresponde un desplazamiento espacial; a la soledad-punto-de-partida, esta soledad-punto-de-llegada. La única manera de anular la soledad es haciendo poesía. En efecto, al nivel semántico, el poema afirma y niega su existencia a través del apóstrofe citado. El «tú» implica necesariamente la existencia del «yo» apostrofante, y la conjugación de estos dos pronombres resuelve su singularidad en la pluralidad del «nosotros». Esto, sin embargo, pone aún más de manifiesto el total abandono del poeta: el apóstrofe a la soledad misma sólo hace resaltar la ausencia de la compañía humana.

Un breve análisis del título *Biografía para uso de los pájaros* y de los primeros tres versos del poema del mismo nombre es suficiente para darnos cuenta del contexto espacial y temporal que inspira toda esta poesía de la soledad, y también la perspectiva desde la cual el poeta nos habla. En primer lugar, la palabra «biografía» no sólo alude a la historia de la vida del protagonista poemático, sino también a la de un tiempo y un espacio concretos. La prueba la tenemos en los versos «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» *(Biografía,* p. 7). 1) que ubican al poeta en ese «siglo de manos» de que hablaba Rimbaud —siglo que ha visto el gradual amustiamiento de la rosa (léase: belleza natural y/o amor) y la fuga de los ángeles (símbolos de la fe, de lo trascendental, del mito, elemento básico en toda sociedad como medio de autoidentificación) ante el avance incontenible de la tecnología—, y 2) nos precisan claramente su *Lugar de origen:* Quito, que a principios del siglo se hallaba a punto de subtituir sus diligencias con medios más modernos de transporte. Así pues, la palabra «biografía» nos ha remitido al contexto o referente extralingüístico del discurso poético, en términos del cual hay que entender a este último. Por su parte, el sintagma «para uso» nos orienta hacia la funcionalidad de la «biografía», cosa que deja en claro que al poema no le basta su autosuficiencia, ni el ser considerado «arte por el arte». Finalmente, «los pájaros» representan aquí los destinatarios del discurso poético. El hecho de que el poeta escriba para los pájaros y no para los hombres representa un fracaso del anhelo de comunión. Como tradicio-

nalmente se ha venido practicando, ante la indiferencia de sus semejantes, el poeta se ha visto forzado a inventar su propia sociedad, su mundo aparte. Antes que revertir al silencio, el poeta convoca un auditorio de pájaros o plantas. En otras palabras, se refugia en la naturaleza.

Quizá mejor que ningún otro, el poema «Transformaciones» logra representar la condición impar, la desilusión y el abandono del poeta en un mundo de multitudes desorientadas, de gentes enfermas de soledad que laboran seis días por semana para poder comprar el hebdomadario placer del sol dominical:

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 metros
de mi alquilada tumba con ventanas.

El mundo abandoné por una silla
eterna donde cumplo
mi trabajo de abeja y de fantasma
que cambia los suspiros en monedas

para comprar el sol cada domingo
y guardar mi país en un armario,
encontrar el amor en la escalera,
oponer un paraguas al relámpago.

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 noche (10).

El discurso poético en primera persona no sólo expresa la particular experiencia del poeta, sino que también tiende a ser síntesis de la experiencia colectiva. Esto crea las bases de un posible entendimiento y comunión. En otras palabras, la soledad que aflige al poe-

(10) Carrera Andrade: *Familia de la noche* (París, Colección Hispanoamericana, 1954).

ta difiere poco de la que aflige al jornalero, particularmente en épocas, como la nuestra, en las que la soledad es un fenómeno social. («La solitude est toujours, en un certain sens, un phénomène social: elle suppose toujours la conscience d'une connexion avec l'autre», ha dicho Berdyaev (11). Frente al hombre moderno que «desposeído y errante en muchos países, había perdido el pasado y el porvenir, había sido desterrado de la eternidad y era tan sólo un ser del presente, afanado y fugaz» (12), Carrera Andrade necesita encontrar un símbolo que fusione toda esta problemática existencial. Y cuando lo encuentra nos lo ofrece en su poema «Juan sin cielo».

A «Juan sin cielo» (13) hay que entenderlo en tres niveles. Primero, como representación del progreso humano hacia su soledad personal y colectiva. En este caso el poema esboza en trazos generales el trayecto de historia recorrido por el hombre desde el momento en que deshizo el nudo que lo ataba a la tierra hasta encontrarse desposeído de todo en su propio paraíso de «pasajes manufacturados». Por otro lado, podemos decir que el poema se estructura como una serie de despojos. «Mi hacienda era el espacio sin linderos», dice el protagonista, para luego enumerar sus pérdidas: «Perdí mi granja azul, perdí la altura», «Del oro del poniente perdí el plano», «¡un tesoro de siglos he perdido!» Esta interpretación difiere de la anterior en tanto que aquélla se refiere al proceso de la civilización humana; mientras que ésta se ocupa de la explotación humana, de la imposición del fuerte sobre el débil en la era moderna. A este respecto son expresivos los versos siguientes:

Mercaderes de espejos, cazadores
de ángeles llegaron con su espada
y, a cambio de mi hacienda —mar de flores—
me dieron abalorios, humo, nada...

Los verdugos de cisnes; monederos
falsos de las palabras, enlutados,
saquearon mis trojes de luceros,
escombros hoy de luna congelados.

La tercera interpretación toma en cuenta el elemento autobiográfico. El poeta que ha perdido su provincia estanque-de-oro y el mundo «con su envoltura de maravilla» se encuentra errante en la «Soledad de las ciudades» y vagabundo en los dominios del *País secreto.*

(11) *Cinq méditations sur l'existence* (París, F. Aubier, 1936), p. 100.
(12) Carta de Carrera Andrade a Roy Temple House, editor de *Books Abroad,* fechada el 4 de noviembre de 1940.
(13) *El visitante de niebla y otros poemas* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947), páginas 15-17.

Pero lo que más importa en «Juan sin cielo» es la universalidad del símbolo, el carácter sintético del poema y la sincronización de todas las soledades en el protagonista poemático:

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

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.

Esta integración de soledades apunta ya hacia un concepto trascendente de la soledad humana. El Hombre es todos los hombres; la soledad, todas las soledades. Prisionero de la sucesión, sin pasado y sin futuro, el hombre sospecha su insignificancia y superfluidad, sentimientos que se exacerban con las inminencias y presagios de una muerte repentina. La expresión congruente de esta precariedad del hombre (individual y colectivo) la encontramos en el poema «Morada terrestre»:

Habito un edificio de naipes,
una casa de arena, un castillo en el aire,
y paso los minutos esperando
el derrumbe del muro, la llegada del rayo,
el correo celeste con la final noticia,
la sentencia que vuela en una avispa,
la orden como un látigo de sangre
dispersando en el viento una ceniza de ángeles.

Entonces perderé mi morada terrestre
y me hallaré desnudo nuevamente.
Los peces, los luceros
remontarán el curso de sus inversos cielos.
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.

(*Biografía*, p. 41.)

La experiencia del desengaño no es nueva, ni tampoco el temor de que las cosas o el mundo todo puedan acabarse de repente. Lo nuevo es la certidumbre de que el hombre mismo puede provocar la ruina

planetaria. Con estas expectativas apocalípticas, la soledad humana se convierte en angustia metafísica; la problemática social, en cuestión existencial.

LA ALQUIMIA VITAL

En tiempos antiguos, la alquimia era un «arte» o filosofía especulativa que intentaba descubrir las relaciones del hombre con el cosmos. Se diferenciaba de la astrología en que a ésta sólo le interesaba la influencia de las estrellas sobre el destino del hombre. Ambas se preocupaban de la influencia de los astros en el acontecer terreno y creían que lo que sucedía en los cielos y en la tierra manifestaba la voluntad del creador. Por ello, si se los entendía bien, esos sucesos podían dar la clave del mensaje cósmico. La alquimia implicaba el cambio y la transmutación: cambios químicos, fisiológicos, ontológicos, y aspiraba a la consecución de bienes humanos, tales como la riqueza, la longevidad, la inmortalidad. Como arte química, buscaba la piedra filosofal y la panacea universal.

Este entendimiento del término «alquimia» nos orienta ya hacia una poesía que será búsqueda de relaciones y correspondencias, examen de la posición del hombre en el cosmos, inquisición de su procedencia y su destino, sondeo de su interioridad, determinación de su contextura ontológica. Todas estas perquisiciones serán transpuestas al poema en versos que no sólo se valdrán de nuevas imágenes, sino también de una simbología que, en muchos caso, se opondrá a la de la poesía anterior.

«La vida es soledad», dice uno de los sonetos unamunianos (14), y en ello hay razón en tanto que la existencia humana puede verse como una concatenación de rupturas: desde la del nacimiento hasta la de la muerte. Conocerse es saberse biológicamente singular y cambiante en un universo de objetividades cuya existencia es sólo uno de los parámetros que determinan nuestro ser. Para Carrera Andrade, la soledad es el elemento primario de la alquimia vital porque viene desde más allá de la vida misma. «Inmigrante llegado de la nada / con tus manos vacías y tu dolor de siglos.» *(Biografía,* p. 25). En estos versos de su «Biografía secreta del hijo», el poeta alude al único patrimonio, al fardo «de la soledad salida de madre» (15) con que el hombre ingresa a un mundo que lo aloja sin mayores distinciones, entre una multitud de cosas y de seres.

---

(14) «Soledad», LXXXII, *Rosario de sonetos líricos* (Madrid, Imprenta Española, 1911), p. 173.
(15) Carrera Andrade: *Aquí yace la espuma* (París, Presencias Americanas, 1950), p. 33.

Congruente con el tipo de experiencia que inspira esta poesía, el lenguaje adopta el tono serio de la inquisición metafísica y se llena de nuevos contenidos semánticos. El poema ya no representa una realidad plena de luz, sino más bien un mundo invadido por la sombra, en el que las cosas pierden sus contornos y se desustancializan. El poeta ya no delata la euforia que experimentaba en esas diarias fiestas del color y de la forma porque, ahora, «la noche escamotea el paisaje» (16). Esta nueva etapa en la poesía de Carrera Andrade significaba, para Pedro Salinas, una negación de ese universo-todo-presencia, refutación del objeto como «realidad más cabal que el sueño», triunfo de esos «fantasmas del pensamiento» que el poeta ecuatoriano quería suprimir. Salinas tiene razón en tanto que se trata evidentemente de un mundo y una conciencia diferentes que desplazan a un mundo anterior y a la manera en que entonces se lo aprehendía. Carrera Andrade, sin embargo, no cae en las mixtificaciones de la realidad, que es a lo que se refería cuando hablaba de «fantasmas del pensamiento» (17).

La poesía que ahora nos ocupa es el resultado de una pérdida (el mundo con su envoltura de maravilla) y un reencuentro (la soledad), y ha de verse como un proceso dialéctico que busca resolverse en el autodescubrimiento y en la comunión con los demás. Lo negativo de la soledad tiene, sin embargo, su contrapunto positivo: porque llegar a saberse solo es adquirir una nueva lucidez y, paradójicamente, reiterar la existencia del otro. Esto es lógico porque la soledad es una condición relativa. El hombre se siente solo no porque no exista nada o nadie, sino precisamente porque al existir lo otro, se siente separado de éste. La soledad es un estar o un sentirse lejos, y un querer anular esa distancia que nos separa de los demás.

La soledad puede ser espacial, temporal e intelectual. La primera se manifiesta como una nostalgia de espacio; por ejemplo, cuando el poeta, lejos de su tierra, la evoca y anhela retornar a ella. La soledad temporal resulta de la conciencia del estar atrapado en la sucesión heracliteana y de no poder recuperar el tiempo ya pasado: por ejemplo, las añoranzas de la época dorada o el recuerdo de la juventud perdida. Por su parte, la soledad intelectual abarca aquí a todos esos estados de incomunicación, voluntarios o involuntarios, que resultan de la incomprensión de los demás o del deficiente conocimiento de nosotros mismos.

Estas tres soledades convergen para instaurar la nueva circunstancia que el poeta llama *País secreto,* país de «islas donde el silen-

(16) Carrera Andrade: *País secreto* (Tokio, Edición del Autor, 1940), p. 45.

(17) Pedro Salinas, «Registro de Jorge Carrera Andrade», *Revista Iberoamericana,* 5 (1942), pp. 285-294.

cio / es la más alta dádiva / ... / islas sordas de viento / habitadas de sombras / como un país perdido / en la comarca gris de la memoria» *(País secreto,* p. 7). La biografía del diplomático Carrera Andrade haría coincidir estas islas con las del imperio japonés; en su mundo poético, sin embargo, corresponden a esas zonas íntimas de la conciencia, asediadas por la duda, el silencio y la angustia. El poeta, solo y desorientado, confronta ahora su propio dilema ontológico. Si ser sujeto es autoafirmarse sobre la circunstancia o imponerse como conciencia perceptora de lo otro, la nueva realidad requiere una nueva aserción del yo. En un mundo que se desmorona o desaparece carcomido por la sombra y en el que el sujeto ha sido desplazado espacial y temporalmente, éste tiene que autodefinirse nuevamente y encontrar su ubicación en el nuevo estado de cosas:

Aquí, en el centro, vivo
con las aves marinas,
de mí mismo cautivo,
compañero de ruinas

y mirando y oyendo
sólo la lluvia armada
la soledad batiendo
con su líquida espada.
(País secreto, p. 16.)

El «yo» se localiza nuevamente al centro de todo y, desde allí, aprehende esa totalidad que, si en otro tiempo era plenitud de luz, color y forma, ahora es soledad. Asimismo, el sujeto —conciencia reflexiva— al contemplarse y objetivarse descubre su propia escisión y discordia: vese cautivo y carcelero de sí mismo. La autoconciencia del yo-sujeto implica la toma de una postura o punto de vista desde el cual relacionarse con lo otro. El protagonista, como ya hemos visto, mantiene su posición central, aunque el espacio ya no sea el mismo. Por otra parte, su desplazamiento temporal lo vuelve más consciente aún de su compromiso con el presente de la escritura del poema. En efecto, sus evocaciones del pasado no hacen otra cosa que poner de relieve el contraste de éste con aquél:

Todo ha pasado ya, en sucesivo oleaje
como las vanas cofras de la espuma.
Los años van sin prisa enredando sus líquenes
y el recuerdo es apenas un nenúfar
que asoma entre dos aguas
su rostro de ahogado.
(Biografía, p. 9.)

A la variación de los puntos de vista temporal y espacial corresponde la del punto de vista ideológico. En otras palabras, a la nueva circunstancia espacio-temporal corresponde una nueva manera conceptual de aprehenderla. Las imágenes marítimas (oleaje, espuma) incorporan perfectamente el carácter dinámico y cambiante de la vida, a la vez que refuerzan la idea del inevitable flujo temporal y de la fragilidad de las cosas. El epíteto «vanas» delata el punto de vista ideológico o evaluativo del protagonista poemático, quien se ha detenido a contemplar el trayecto recorrido y se ha percatado del efecto degenerativo del tiempo. Las metáforas vegetales (líquenes, nenúfar) aluden al espacio natural del otro tiempo (el de *El estanque inefable,* por ejemplo), que sirve de contraste implícito a la nueva realidad.

Esta poesía de la soledad se estructura a base de un nuevo modelo de la realidad. A «La vida perfecta» de un mundo con su envoltura de maravilla, de un universo todo presencia, de una época anterior, la sustituye, ahora, la soledad de un mundo en el que «todo es apariencia, signo, tránsito» *(El tiempo manual,* p. 19), y en el que las cosas se fugan, se deslizan, ceden al arrastre del tiempo y perecen, prisioneras en los moldes de su forma.

No es el nido, es la abeja.
No es la abeja, es el agua
siempre lista a partir
desatando sus lágrimas.
No es el agua, es la noche o el lucero,
los exilados pájaros
vencidos aborígenes del cielo,
o la espiga, el insecto o la campana;
pero no es nada de eso: es la gaviota
de plata y de ceniza, que pinta mi deseo
y que luego disuélvese en la sombra
¡Fugaz amor y forma pasajera!
Miseria de las cosas, pronto usadas,
sin color enseguida
muertas ya, apenas vistas o evocadas.

(Aquí yace la espuma, p. 44.)

El poema enfrenta contrapuntísticamente una serie de afirmaciones y negaciones que reproducen la dinámica vital como un avance del ser al no ser. Este desbocamiento de seres y cosas a su disolución en la sombra parece contenerse con la conjunción adversativa del octavo verso, que aísla a la gaviota (en otro poema, gaviota = hermana de la soledad) para asimilarla al anhelo del protagonista poe-

mático. Pero tampoco está exenta del destino transitorio de lo demás. La explosión emotiva del duodécimo verso delata la actitud del sujeto hablante, quien se descubre al centro de la dispersión fenoménica como un deseo de aprehender que se transforma en poema. Esto último es más evidente aún en el soneto «Formas de la delicia pasajera»:

El pájaro y el fruto: forma pura,
cárcel uno de miel y flor del vuelo
el otro, en una altísima aventura
como un cáliz de plumas por el cielo.

Prisioneros los dos de su hermosura
que acaba nada más en sombra y hielo
ya gustado el tesoro de dulzura,
ya el puñado de plumas en el suelo.

Fruto cogido, inerte ave viajera,
canto y color del mundo mutilados,
formas de la delicia pasajera.

En un destino idéntico apresados,
escapar en su aroma el fruto espera
y el pájaro en sus vuelos deslumbrados.

(*Aquí yace la espuma*, p. 14.)

El poema establece claramente la diferencia entre el ser pájaro o fruto y la belleza que los aprisiona. El pájaro es canto; el fruto, color. Los dos son formas que llevan en sí su propia subversión: la delicia pasajera. Esta que en el uno se manifiesta como aroma y color, y en el otro como vuelo y canto, es un querer trascenderse o escapar a la forma que aprisiona. ¿No puede decirse lo mismo del poema que se resiste a ser pura forma y se abre a lo otro, pleno de significaciones? No es, pues, casual que el poeta escribiera un clásico soneto: con versos precisamente endecasílabos, distribuidos en serventesios y tercetos de rima común, pero en los que no se puede dejar de notar un afán de libertad. Nótese no más, en el primer cuarteto, el encabalgamiento que interrumpe la secuencia sintagmática para lograr la rima del segundo verso, suspendiendo el sentido hasta el siguiente verso. Esta afirmación del poeta frente al soneto, en cuanto combinación métrica, redunda también en el afán de lograr que el pensamiento que se encierra en el poema se escape, como el aroma del fruto, a los demás, haciéndoles llegar en él el mensaje de un solitario que busca la comunión.

Cuando el poema anterior habla del fruto y del ave sólo ha escogido dos del infinito número de seres y cosas condenadas a caducar en su prisión formal. La percepción de la forma misma como cárcel, sin embargo, no es más que el primer paso de un proceso que descubre muchos otros tipos de aislamiento. El hombre, sobre todo, no puede dejar de sentirse prisionero. Su vida es un paréntesis de tiempo, y éste un paréntesis de eternidad. Vivir es transcurrir, más bien andar la distancia que nos separa de la muerte, con un séquito molesto de seres y de cosas:

Viajo a través del tiempo
en la compañía incómoda de las cacerolas,
de esos muebles inválidos que se caen de sueño
y esos rostros, extraños inquilinos,
que habitan desde hace años mi memoria.

Solicitan mi mano a cada instante
monedas, estilógrafos, cucharas,
los objetos más varios y dispares,
... ...

Viaje sin estaciones es el mío
por un desconocido itinerario
en un vagón inmóvil donde cambian sus signos
las cacerolas limpias y el espejo,
diáfano historiador de la vida del cuarto.

(*Biografía*, pp. 17-18.)

1. Por un lado tenemos aquí la representación del tiempo como espacio: lo cual es una manera de decir que es el hombre, y no el tiempo, quien transcurre; de ahí que el pasado sólo exista como memoria humana.

2. El protagonista poemático, que otrora hallara consuelo proyectándose a la exterioridad, al mundo de las cosas, ahora, y no sin ironía, encuentra su compañía un tanto incómoda.

3. Las cosas solicitan la mano del hombre porque su existencia se justifica según su funcionalidad utensiliaria.

4. El hombre, creador de sentido y de significación, aun cuando los signos se trastruecan, carece de dirección y no sabe justificarse. Todo esto indica la imposibilidad del hombre a sustraerse del tiempo o del vecindario de las cosas. En efecto, cada amanecer le recuerda su condena a vivirse entre y a través de ellas: «Y entro al día a cambiar las cosas de su sitio / ordenando en silencio mi provisión oscura» (*Biografía*, p. 39).

El poema que hemos visto («Viajo a través del tiempo», etc.) se intitula «Costumbre». Los versos citados al fin del párrafo anterior son del poema «Maravillosa, acostumbrada vida». Y las estrofas que vamos a citar son tomadas de otro poema llamado «Costumbre», del mismo libro que los otros. La ironía de estos títulos es evidente y no requiere comentario. Los poemas, por su parte, aluden a una suerte de rutina cósmica en la que todo, incluso el hombre, se encuentra involucrado:

Galería de los años:
Entre altas noches iguales
los días emparedados.

El árbol vuelve a vestirse.
La luz se marcha y retorna.
Cada cielo se repite.

Todo gesto humano, el tiempo
lo va copiando sin fin
en su avenida de espejos.

Hasta el pájaro es el mismo
que dejó caer su estiércol
sobre Tobías dormido.

(*Biografía*, pp. 27-28.)

Con esta visión iterativa del mundo, el poema niega la linearidad de la historia y el sentido de la vida como proyecto hacia el futuro; en otras palabras, subvierte el orden establecido por anteriores poemas, y postula la repetición como la verdadera realidad. No ya verificadora del ser, la luz se marcha y retorna. «Y los días, entre escoltas de sombra, prisioneros» (p. 40) reiteran la imagen de la cárcel cósmica.

Grande es el cambio que se ha operado en la cosmovisión poética de Carrera Andrade; así lo evidencia el giro metafórico de esta poesía de la soledad que hace que el viento, la lluvia, el polvo y la sombra se confabulen y conspiren contra el orden, la forma y el color del mundo. Si en *La guirnalda del silencio* se hablaba del viento con un cierto afecto ingenuo,

Tengo ahora un maestro de alta literatura
que me ha enseñado a odiar todo lo escrito:
Es el viento del campo, un dulce viejecito
a quien los campesinos le llaman don Ventura.

El sabe muy bien cuándo va a llover, y procura
avisar en el pueblo llamando a cada puerta.

(pp. 27-28)

ahora se lo increpa y se denuncian sus planes de desorden terrestre. El viento se ha convertido en un corcel indómito que, atrapado en su prisión planetaria, se esfuerza por escapar «alarmando a los árboles, / las velas y los peces» y «pisoteando las cosas con invisibles cascos» siembra la desolación a su paso *(País secreto,* pp. 11 y 12). Como puede verse en *La guirnalda del silencio,* el tono es narrativo-descriptivo. En *País secreto* se impone la vehemencia del discurso directo y la urgencia del apóstrofe: «¡Corre, corre sin fin, oh vagabundo cósmico / por campos y ciudades buscando una salida! / Tu forcejeo inmenso / rompe, agrieta y derrumba: arquitecto de ruinas» (p. 12). A la natural energía de la exclamación la refuerza la vibración consonántica de la «r» y «rr» que se repiten, sobre todo, en aquellas palabras que denotan destrucción.

Más sutil, pero no menos devastador, es el avance del polvo. Si el viento contraviene el orden objetivo de las cosas, rompe su equilibrio y perturba su reposo, el polvo, traicionero, se aloja en ellas y pacientemente mina su cohesión sustancial. El polvo como símbolo del retorno de las cosas y los seres a su disolución es tradicional. Carrera Andrade, sin embargo, lo personifica y lo integra a su universo poético como una de aquellas fuerzas agresivas que persiguen anular o negar la realidad. El polvo es el residuo del ser, es lo que queda cuando las cosas han cumplido su plazo existencial; pero también, como el viento, es «arquitecto de ruinas» y abriga sus propios designios de conquista. Por ello el poeta lo apostrofa e increpa:

Espíritu de la tierra eres: polvo impalpable.
Omnipresente, ingrávido, 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.

(*País secreto*, pp. 25-26.)

Frente al polvo —negación de la exterioridad— la conciencia humana se constata solitaria y sin otra posesión que su recuerdo. Cuando el poeta insiste en que «Nada nos pertenece» (*País secreto*, p. 37), que la soledad es la «única patria humana» (*Edades poéticas*, p. 191) y que a todos nos está reservada una muerte privada, nos orienta hacia su propio dilema ontológico. Así, pues, vueltos sus ojos hacia el fondo de sí mismo constata que el derrumbe no es solamente externo, sino también interno y personal:

Un viejo vive en mí fabricando mi muerte.
A su soplo se tornan en ceniza los años,
los frutos descomponen sus azúcares
y la escarcha visita mi laberinto orgánico.

Viento, agujas y pálidas sustancias
manipula este huésped emboscado.
A veces, mientras duermo, se escucha un dulce líquido,
que se vierte en su cántaro.

Ha bañado mi piel con su amarilla química.
Ha moderado el clima de mi mano.
En lugar de mi rostro, el suyo con arrugas
en los espejos hallo.

Conspira en lo más hondo
donde la entraña tiembla —animal fatigado—
y entre verdes sustancias y retortas de hielo
fabricando mi muerte deja pasar los años.

(*Biografía*, pp. 31-32.)

Con imágenes un tanto científicas, el poema reproduce aquí la dinámica de «La alquimia vital», alquimia que no sólo implica transmutaciones químicas y fisiológicas, sino también ontológicas. Esa descomposición de azúcares y sustancias (cambios químicos) que afecta el clima de la mano y el rostro (cambios fisiológicos-vejez) conduce,

en última instancia, si no a la desintegración, sí a la escisión de la conciencia: al reconocimiento de que uno es otro de lo que se creía.

Esta intuición de la vida como un proceso, como un devenir y un hacerse, expone el carácter huidizo que posee el ser en su entraña: la vida es una fuga y un empuje interno hacia la muerte. Es, pues, una conciencia madura la que llega al reconocimiento de que la temporalidad es el elemento primario de la alquimia vital. Aceptada la nueva identidad de viejo, el tiempo, en lo que tiene de duración transcurrida, se convierte en memoria y objeto de contemplación: «Sepultura del tiempo: /dejé en ti mi cadáver de veinte años». (18). Lo que fue es un recuerdo, un fantasma; es «El visitante de niebla» que comparece al presente «por un signo, una voz o una forma llamado» *(El visitante de niebla,* p. 6).

Cuando Baudelaire nos habla de «La vie antérieure», nos transporta a parajes exóticos y fantasiosos en los que dice haber habitado bajo pórticos altos y luminosos que se fingían cavernas de basalto, y en donde una calma voluptuosa y esclavos impregnados de olores le aliviaban sus secretos dolores. Por su parte, Carrera Andrade, cuando evoca su vida anterior, crea la sensación de algo real e inmediato que acaba de perderse tras una cortina de años.

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.

(Familia de la noche, p. 9.)

Tiempo y espacio irrecuperables: tumbas los dos de los seres más queridos. Evocarlos es evocar la «Familia de la noche» y agudizar la conciencia de la soledad presente. El mundo es otro; el poeta es otro; su poesía es otra. Con tono grave, múltiples variaciones metafóricas, repeticiones de imágenes y de palabras, los poemas reiteran, ahora, un mismo contenido espiritual: la abrumadora experiencia de la soledad. En un mundo asediado por la sombra, donde las cosas sólidas se desustancializan, nos encontramos con la «soledad convertida en elemento» *(Familia,* p. 31). El agua, símbolo de la transparencia y de la vida, es ahora «agua de soledades celestiales» (p. 32); la blanca magnolia es «soledad congelada» en el jardín terrestre, don-

(18) *El visitante de niebla,* p. 5. Otras citas serán incluidas en el texto.

de, en realidad, son «lenguas de soledad todas las flores» y el espacio aéreo, «prisión de transparencia» (pp. 34, 35, 36).

El tiempo de soledad no sólo ha subvertido el mundo, sino también la poesía: la ha desprovisto de su antiguo cromatismo y le ha dejado sus tonos grises y oscuros o la frialdad de la blancura; a las imágenes, antes fluidas y plásticas, les ha dado consistencia pétrea, y al protagonista poemático lo hace aparecer sumido en el más hondo pesimismo. En efecto, desde su «Prisión humana», desde su «Mundo con llave», el poeta se enfrenta a la «muda vegetación / de oro del firmamento» (*Lugar de origen*, p. 25) que en silencio lo mira, sin explicitar su mensaje luminoso. A la deriva en el borrascoso mar de sus dudas, el poeta pierde la esperanza y concluye que ya «De nada sirve la isla», porque, como dice,

¿De qué sirve embarcarnos en una guitarra
canoa de soledad,
—de la soledad salida de madre—
... ...
huyendo de ese saurio que nos sigue
por la corriente turbia de los días
y que acecha el minuto del naufragio?

la enumeración de cosas que de nada sirven confirma la pérdida definitiva de esa antigua confianza en el mundo material, acrecienta el sentimiento de vulnerabilidad e insignificancia del hombre y su certidumbre de la catástrofe final. A la pregunta anterior, el mismo poema se responde:

De nada sirve la isla coronada de hojas y de plumas
en cuya arena el agua toma el molde de las pisadas
porque encontraremos la moneda de plomo o el día acuñado
en donde la muerte ha puesto su efigie.

De nada sirves, rosa
que en tu eje estás torneando una llama sin prisa,
de nada tú, diamante o mineral araña de fulgores,
de nada, frescas burlas o alfileteros del sicomoro
con los que se sujeta la pesada y dulce tapicería de la tarde.

De nada sirven, tierra, tus piedrecillas de colores
porque el cielo guarda un obstinado silencio
y el río repite sin cesar
con paladar de líquido y de sombra
una idéntica sílaba mojada.

De nada sirve el caballo para huir del fuego fatuo
que cabalga a la grupa con el viento,
de nada la coraza de las campanas
contra los mandobles del cielo.
Inútil el farol que la tormenta estrangula sobre el acantilado,
inútil el día festivo en el orfanato de los hombres grises
uniformados de soledad,
o la escalera a la que la sombra sustrae dos o tres peldaños.
De nada sirves, guitarra, de nada
porque te hundirás en el oleaje de la música
y nuestro día estará esperándonos de pie en el arrecife.

(*Aquí yace la espuma*, pp. 33-34.)

El poema se despliega como una serie de respuestas negativas a la pregunta inicial que se postula. Claramente el poeta se abre a la realidad humana y cósmica y reconoce su impotencia ante los mandobles del cielo. No sin un cierto tono de sublevación y autolástima, que más acrecienta el patetismo del poema, niega a toda esa realidad referencial que otros poemas, en otra época, habían afirmado. Ante el final cataclismo que el poeta augura, toda cosa y todo acto delata una intrínseca superfluidad. Sin embargo, el protagonista poemático, en cuanto conciencia perceptora, deja entrever su deseo de librarse de la general disolución. Su búsqueda de una autodefinición queda concretada en la paradoja de los versos,

Soy a la vez cautivo y carcelero
de esta celda de cal que anda conmigo,
de la que, oh muerte, guardas el llavero.

(*Familia de la noche*, p. 36.)

Poesía con resonancias quevedescas donde la muerte aparece como la liberadora del flujo universal, y donde lo contingente perece para que perdure lo absoluto. Sin embargo, la suprema interrogante «¿La muerte es la pobreza suma / o el reino original reconquistado»? (*País secreto*, pág. 41) no tiene respuesta, porque aquí las palabras mismas delatan sus insuficiencias. El poeta, podemos decir, ha tocado el fondo mismo de su abismo interior. Tras el viento y el polvo vienen las sombras y la noche: el desdibujamiento y la negación total del mundo y de las cosas:

Niegas, oh testaruda, lo que el día ha afirmado
y, después de su muerte, de las cosas te adueñas.
Tus sacos de carbón abarrotan sin término
la universal bodega.

Tu gran cuerpo de sombra en el mundo no cabe,
nebuloso animal nutrido de guitarras
y distraes el tiempo de tu prisión terrestre
borrando los caminos y devorando lámparas.

Entras a todas partes, habitante del cielo,
y te instalas sin ruido entre nosotros
o te quedas mirándonos detrás de las ventanas
con tus tiernos ojillos eternos y remotos.

Caminante puntual, nodriza de campanas,
vas metiendo en tu fardo los seres y las cosas.
Hago de ti mi morada y me reclino
en tu almohada de sombra.

(*Lugar de origen,* pp. 35-36.)

La postura del poeta ante la noche es ambivalente: por un lado, la increpa por su asalto a las cosas; por otro, la considera, como él, prisionera planetaria y le muestra simpatía. Su acomodo a la nueva circunstancia, sin embargo, no es más que la explicitación de una actitud resignada ante el inevitable desplazamiento de una plenitud de luz por otra de sombra. Esta dialéctica luz-sombra, día-noche, afirmación-negación queda aquí postulada como una disyuntiva a resolverse en la creación poética.

LAS ARMAS DE LA LUZ

Dice Henri Bergson, en *La evolución creadora,* que «para un espíritu que siguiese pura y simplemente el hilo de la experiencia, no habría vacío, nada, incluso relativa o parcial, ni negación posible» (19). Y si a este espíritu le dotamos de memoria y, sobre todo, del deseo de hacer hincapié sobre el pasado, entonces no sólo observará el «estado actual de la realidad que pasa», sino «se representará el paso como un cambio, por consiguiente, como un contraste entre lo que ha sido y lo que es» (20). Esta conciencia del cambio es importante porque confirma una dinámica histórica y, por ende, la posibilidad de la aserción del sujeto frente a su circunstancia.

Aunque sólo le es posible volver al pasado a través de su memoria, no lo es tan difícil al hombre desandar la distancia espacial que lo separa de su *Lugar de origen.* Y cuando Carrera Andrade dice: «Mi vida fue una geografía / que repasé una y otra vez» (*Lugar de origen,* pág. 115), no hace otra cosa que aludir a la serie de navega-

(19) *Obras escogidas* (Madrid, Aguilar, 1963) pp. 690-691.
(20) *Ibíd.*

ciones y regresos que constituyen su vida y, a la vez, configuran la trayectoria de su poesía. Este «Viaje de regreso» que reincorpora al poeta a la tierra de la chirimoya y del aguacate, a esa «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» (pág. 11), es también el comienzo de una nueva travesía poética. Desde esta perspectiva, el poeta puede pararse a reconsiderar sus increíbles andanzas:

¿Soñé acaso pueblos y ríos?
¿No era verdad tanto país?
¿Hay tres escalas en mi viaje:
soñar, despertar y morir?

(p. 115)

y hacer un nuevo contraste de experiencias y de mundos:

En los más distintos idiomas
sólo aprendí la soledad
y me gradué doctor en sueños.
Vine a América a despertar.

(p. 118)

La trayectoria poética de Carrera Andrade ha descrito un círculo perfecto: desde la soledad de «Los párpados entornados» hasta la soledad convertida en elemento del poema «Dictado por el agua». Tras largo período por el mundo, el poeta regresa a la tierra natal donde cree despertar de un mal sueño. El nuevo contacto con la tierra y el restablecimiento de los nexos antropocósmicos instauran una nueva confianza y un nuevo apetito de vida:

Mas, de nuevo arde en mi garganta
sed de vivir, sed de morir
y, humilde, doblo la rodilla
sobre esta tierra del maíz.

Tierra de frutas y de tumbas.
propiedad única del sol:
Vengo del mundo —¡oh largo sueño!—
y un mapa se enrolla en mi voz.

(pp. 118-119)

Adicto a la experiencia, Ulises pronto pierde el alborozo de su retorno al hogar y de nuevo empieza a soñar en la partida, porque, como le hace decir Lord Tennyson, «'Tis not too late to seek a newer

world» (21). Igual ambición impele al poeta ecuatoriano; pero su nueva búsqueda no se limitará al mundo con su envoltura de maravilla, sino que aspirará a una totalidad significante, orientada al infinito. Porque, poseedor de un nueva sabiduría y de una nueva iluminación intuitiva, reconoce que «todos los seres viajan / de distinta manera hacia su Dios» y, sobre todo, que «el hombre sólo tiene la palabra / para buscar la luz / o viajar al país sin ecos de la nada» *(Lugar de origen,* pp. 57-58). Reiterada la disyuntiva: todo o nada, luz o sombra, día o noche, el poeta no hesita en su elección. Su retorno a la tierra juega un papel muy importante porque, como ya se ha dicho, su contacto le devuelve esa antigua confianza en el mundo, y éste no tarda en poblarse de seres y de cosas significantes, portadores de mensajes en un lenguaje elemental. De ahí que, con resignación epicúrea, el poeta diga:

La clave de la vida está en tu mano:
Goza, aprende el lenguaje que te ofrece
el mundo elemental, después perece.

(Aquí yace la espuma, p. 16.)

El mundo, nuevamente, es un gran texto: toda cosa y todo ser es un signo en trance de palabra. Al hombre le toca descifrar «¿qué escribe sobre el polvo ese gusano? / ¿Qué trata de advertirnos ese grito / de pájaro que cruza el infinito?» *(ibíd).*

A propósito de Novalis, dice Julio Cortázar que «como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno sólo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado» (22). Que Carrera Andrade ha pasado por esa oscura noche del alma para despertar a esa original visión del cosmos, como la unidad y el todo, es evidente. ¿Qué más puede significar la transición poética de *País secreto y Familia de la noche* a «Las armas de la luz»? ¿O el cambio de la desesperanza de «Prisión humana» y «Mundo con llave» a la esperanza que el encuentro de «La llave del fuego» significa?

Yo soy el poseedor de la llave del fuego
del fuego natural llave pacífica
que abre las invisibles cerraduras del mundo,

---

(21) *The Major Victorian Poets.* Ed. William H. Marshall (New York, Washington Square Press, 1967), p. 53.

(22) *La vuelta al día en ochenta mundos,* t. II (México, Siglo XXI de Editores, S. A., 1972), página 181.

la llave del amor y la amapola,
del rubí primordial y la granada,
del cósmico pimiento y de la rosa.
Dulce llave solar que calienta mi mano
extendida a los hombres, sin fronteras:
al de la espada pronta y el guijarro,
al que pesa en balanza la moneda y la flor,
al que tiende un mantel a mi llegada
y al cazador de nubes, maestro de palomas.

(*Aquí yace la espuma*, pp. 49-50.)

Si el agua, como hemos visto, no era más que soledad convertida en elemento, si el aire era una prisión de transparencia, y la tierra quedaba desdibujada por las sombras, entonces sólo puede quedar el fuego como la fuerza salvadora y la energía que posibilitará la nueva alquimia del universo. El fuego o el amor reconciliará los contrarios e integrará la multitud planetaria en un todo orgánico en el que nada, mucho menos el hombre, puede ser superfluo.

La relación dicótoma luz (fuego)-sombra y el afán de resolver su eterno antagonismo es un elemento central en la estructuración de toda la poesía de Carrera Andrade. Ya el poema «Edición de la tarde» (23) delineó perfectamente esta dialéctica; su resolución la encontramos en «Las armas de la luz». El motivo bélico de este último título no sólo alude a la discordia cósmica a que ya nos hemos referido, sino también a la lucha interna que la conciencia poética sostiene consigo misma para salir de su ensimismamiento. La luz como símbolo de la conciencia y de la razón se vincula íntimamente con el proceso creador. Como en Génesis, primero es la luz y luego todo lo demás. Carrera Andrade reafirma esta prioridad en tanto que «la

---

(23) *La tarde lanza su primera edición de golondrinas*
anunciando la nueva política del tiempo,
la escasez de las espigas de la luz,
los navíos que salen a flote en el astillero del cielo,
el almacén de sombras del poniente,
los motines y desórdenes del viento,
el cambio de domicilio de los pájaros,
la hora de apertura de los luceros.

La súbita defunción de las cosas
en la marea de la noche ahogadas,
los débiles gritos de auxilio de los astros
desde su prisión de infinito y de distancia,
la marcha incesante de los ejércitos del sueño
contra la insurrección de los fantasmas
y, al filo de las bayonetas de la luz, el orden nuevo
implantado en el mundo por el alba.

(*El tiempo manual*, p. 43.)

luz hace nacer todas las formas» y también porque es la prueba ontológica más conclusiva que autentica su existencia:

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

(*Familia de la noche*, p. 39.)

El día instaura un nuevo esplendor en el que la plenitud de la luz es lo mismo que la plenitud del ser. La esfera parmenídea y la cúpula guilleneana son ahora un «cerco de oro» o «vocal redonda eternamente» que por un lado encierra un exceso de realidad y por otro alude a la naturaleza significante de todo cuanto existe. Visión mítica, pero dinámica: el yo poético no sólo hace valer sus derechos de sujeto como conciencia y pupila del universo, es también el centro al que converge toda la munificencia cósmica. Hay, en otras palabras, una mutua interacción entre el sujeto humano y su circundancia objetiva: si el mundo es generosidad, el hombre es apertura y receptividad:

Ya comprendo la lengua de lo eterno,
como de lo lejano y escondido,
porque la luz ha entrado meridiana
en mi cuerpo de sombra hasta los huesos,
tubería de cal por donde sopla
la música del mundo, el tierno cántico
de la familia universal de seres
en la unidad terrena, planetaria
de su común origen: la luz madre.

(*Familia de la noche*, p. 42.)

Reinstaurando el imperio de la luz, el poeta, hasta cierto punto, posterga su propia voz, acalla sus íntimas angustias, para abrirse a la totalidad; porque es en ésta donde se resuelven y reconcilian las dialécticas, los antagonismos y contrarios. Sus poemas siguen siendo correlatos de la realidad y, en su amplio despliegue verbal, hacen que las antinomias mismas concurran en la estructuración simétrica y armónica del mundo; el mismo poeta dice:

Soy soldado del lirio y de la avispa
y servidor simétrico del mundo;
tengo un ojo de sol y otro de sombra,
un punto cardinal en cada mano.

y ando, miro y trabajo doblemente
mientras dos veces peso en la balanza
cerebral en secreto
el vinagre y la miel de cada cosa.

(*Familia de la noche*, pp. 49-50.)

La proliferación de oraciones coordinadas copulativas (con asíndeton y polisíndeton) refuerza la intencionalidad aditiva y reconciliadora del poema. Asimismo, cuando el poeta dice que,

Sólo es luz emplumada el colibrí,
luz con alas o mínima saeta
que las flores se lanzan una a otra
al corazón de aroma y de rocío.

(p. 45)

La conjunción «o» pierde su carácter disyuntivo y funciona copulativamente como enlace de dos equivalencias. Por otra parte, al volvernos conscientes de la proporción exacta de la imagen y la simetría que esto le confiere al verso, hace que nuestra atención también recaiga sobre el poeta en cuanto conciencia creadora.

Poesía intuitiva y sabia: procede a reconstruir un universo que conjugue toda la diversidad planetaria y armonice opósitos y heterogéneos contendientes en un todo solidario. El resultado es una visión cósmica del eterno movimiento o ímpetu de la materia hacia la forma. Así, pues, todo cambio, toda disolución, toda muerte no es más que la manifestación de un infinito proceso de transubstanciación y metamorfosis. Aquí nada perece; la muerte es sólo el tránsito de una a otra forma de vida. El ir y venir del colibrí, «imagen de la prisa / entre la lentitud grave del mundo» (*Familia de la noche*, p. 45), lo lleva al fin de su estación sobre la tierra,

Mas la herencia del pájaro difunto
se reparten insectos y raíces
y el color de las alas va a los frutos,
miniaturas del sol, planetas dulces,
y de allí nuevamente en pulpa de oro
o en sangre vegetal, licor nutricio,
a la tribu del aire y de la pluma
en un ciclo infinito de animales
y semillas, de insectos y de plantas
que comanda la luz, la luz suprema.

(p. 46)

Afirmación de la materia sobre la muerte, el poema postula la perdurabilidad de la substancia y la continuidad de un maravilloso proceso natural que no conoce el desperdicio. En esta visión orgánica del uni-

verso todo está hecho de la misma materia, lo que varía es el molde o la forma que la contiene. Las diarias defunciones de cosas y de seres son meras desintegraciones químicas, dispersiones de elementos que permiten al impulso vital [el *élan vital* bergsoniano (24)] la búsqueda de alojamiento en una nueva forma. El poema coaliga cosas y seres, disuelve sus diferencias, y pone de manifiesto la mutualidad de sus dependencias y correlaciones:

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.

(*Familia de la noche*, p. 47.)

A semejanza de los procesos creadores de la naturaleza, la poesía es un impulso que busca manifestarse en una realidad fenoménica: en el orden verbal del poema. En la poesía de Carrera Andrade, sin embargo, no se da la multiplicidad de formas ni la densidad simbólica con que otros poetas modernos pretenden representar la realidad. Más que las piruetas formales, al poeta ecuatoriano le interesa encontrar una coherencia y una estructura de sentido en el mundo. Carrera Andrade posterga su voz para rendirse a la «evidencia meridiana». Por ello, aunque logra reconstruir un modelo unívoco del cosmos, no llega a resolver su dilema metafísico: a la solidez y coherencia del mundo exterior se contrapone su inseguridad ontológica; a la adhesión planetaria, la disensión interna, la escisión de la conciencia:

En mi morada oscura
vuelvo a escuchar al hombre del espejo
que habla conmigo a solas,
me mira e interroga frente a frente,
en eco me responde en mi lenguaje
y se asemeja a mí más que yo mismo.

(*Familia de la noche*, p. 52.)

JOSE HERNAN CORDOVA (Colgate University Hamilton, New York 13346).

(24) Bergson, p. 663: «Unidad y multiplicidad son categorías de la materia inerte, ... el *impulso vital* no es ni unidad ni multiplicidad puras, ... y si la materia a la que se comunica la pone en la disyuntiva de optar por una de las dos, su opción no será nunca definitiva: saltará indefinidamente de una a otra forma.»