

**«Mi trampa de palabras»:  
apuntes para editar la poesía de Jorge Carrera Andrade<sup>1</sup>**

Divergir de la mera transcripción material (en especial de ediciones ya clásicas, aunque paradójicamente incompletas, como la *Obra poética completa*) supone dudar de la estabilidad textual, de la cronología, de la selección editorial y del personaje poético<sup>2</sup> con que Carrera Andrade fabricó ciertas ediciones y, así, admitir como parte intrínseca del discurso y su historia las redacciones y las variantes operadas por el poeta durante diferentes momentos y desde sus diferentes funciones. Por medio de sacar a la luz los testimonios que la transmiten, la obra poética de Carrera Andrade ofrece numerosos problemas textuales de manual<sup>3</sup>, pero también la posibilidad de acceder a una nueva visión, privilegiada, sobre el proceso de escritura, cuyas minucias traslucen ulteriormente claves de interpretación y procesos contextuales más amplios.

Durante los años que median entre la publicación inaugural de su soneto modernista *Apolo y Dafne* (1917, *Poemas desconocidos*, 35) y la de *Obra poética completa* (de 1976 y que llamaré *OPC*), Carrera Andrade dio a la imprenta al menos 34 libros de poesía de autoría única —muchos reeditados, una o varias veces, con revisiones de autor—, publicó poemas en unos cuarenta periódicos y revistas de Europa y América, y en innumerables antologías. Y aunque no nos ha llegado casi ningún testimonio autógrafo (de algunos no tenemos más que señas epistolares), los testimonios textuales de la poesía carreriana conforman un imbricado sistema de revisiones y variantes autorales, cuya historia aloja casi seis décadas de producción poética. A la par de explorar este problema, se hará constar una propuesta de edición que, además de enmendar y modernizar el texto, contemple la diacronía redaccional operante sobre los testimonios, constituidos casi totalmente por una pluralidad de materiales de imprenta, disponibles sólo en ejemplares comerciales de ediciones sucesivas que transmiten innumerables modificaciones<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Una versión de este ensayo apareció como «“Mi trampa de palabras”: apuntes para editar la poesía de Jorge Carrera Andrade». *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, año LXIII, n.º 27 (primer semestre 2017), pp. 165-185.

<sup>2</sup> Véase al respecto el artículo de Álvaro Alemán sobre Carrera Andrade en el Tomo I de la obra crítica anotada (El Fakir, 2017).

<sup>3</sup> Por ejemplo, la haplografía *céspedes* por *céspedes* en *La guirnalda del silencio*, que ocurre en el v. 4 de «Odeleta de los veinte años», o el usual error tipográfico de confundir letras análogas, como de y be (cfr. nota 38).

<sup>4</sup> Sobre clasificaciones de testimonios en obras contemporáneas, véase Tavani (79) y los comentarios de Ramírez (228).

### ¿REEDITAR LA POESÍA DE JORGE CARRERA ANDRADE?

Al menos desde ciertas perspectivas, efectivamente «no parece necesario, y quizás ni siquiera oportuno, someter a tratamiento filológico textos modernos y contemporáneos, dado que de estos poseemos casi siempre versiones auténticas»<sup>5</sup> (Tavani 63). Además, para el siglo técnico de Carrera Andrade, «cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles» (*Biografía para uso*, 3), el camino entre manuscrito inédito y ejemplar comercial suele comprenderse como un vínculo de hermenéutica unívoca y desprovisto de obstáculos materiales notables. No sin error, suele darse por hecho que la producción editorial del s. XX supone un culmen de la técnica. Una expresión impoluta de la intención autoral y yerma de interferencias ulteriores.

Sin embargo, las contingencias propias de las obras literarias en su reproducción mecánica (sobre todo en imprentas ecuatorianas), las intenciones de Carrera Andrade patentes en su correspondencia y la innegable fuente interpretativa que proveen las versiones y variantes en su despliegue diacrónico, indican la necesidad y el provecho de una edición como la que se propone. Además de implicar un ejercicio crítico y hermenéutico, una edición de tales características procura materia prima confiable para quien busque estudiar y comprender al insigne poeta a través de su palabra.

**Tipografía, ortografía y sus implicaciones lingüísticas.** Bastará analizar la *Selección de modernos poetas y prosistas ecuatorianos* (1924), antología de la Sociedad de Escritores en la que consta nuestro poeta, para comprender que, sino una imprudencia, se está cometiendo al menos una omisión importante cuando se le atribuye homogeneidad a la imprenta ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX. Ya entre la cubierta y la portadilla de *Selección* se descubre una primera incongruencia: el pie de imprenta dice 1924 y 1923, correspondientemente. Más adelante, las páginas internas delatan en cambio el descuido compositivo del impresor (o la escasez de posibilidades materiales): letras itálicas inmotivadas, ausencia de guiones de división de palabra a final de línea e irregularidad general. Pero estos no son más que pequeños problemas. Véase el siguiente pasaje:

---

<sup>5</sup> La traducción es mía. Para un cuestionamiento retórico análogo, sobre Martín Adán, cfr. Vargas Durand.

**el siglo diez y nueve tuvo primacía en el Ecuador y en los comienzos del siglo presente—de aquí la denominación de LOS NOVECIENTISTAS—surgió un grupo que trajo consigo renovaciones líricas que tenían algo de las voces múltiples de Darío. Como en toda reforma, los noveles poetas, encontraron resistencia de parte de los que aún querían conservar los viejos moldes y fueron calificados por algunos con el epíteto de los DECADENTISTAS. Pero no tardó en resaltar el mérito de los reformadores. Entre ellos, el más fervoroso, era Aurelio Falco-  
**confé. Con la rítmica entonación de Guillerma Valencia, el Maestro de “Los Camellos”, Aurelio Falconí hacía poemas delicados y nuevos. En torno del****

*Figura 1. Impresión ecuatoriana en el primer cuarto del s. XX (Selección, 7).*

No escasean sólo los tipos, sino también la pericia y el cuidado del tipógrafo, que omite y añade caracteres a mansalva y no se cuida de ubicar —ni de imprimir— bien los espacios. Declaradas erratas de imprenta, como se verá, han sido transmitidas, incluso bajo revisión autoral.

Suelen ser usuales los errores tipográficos debidos a una ortografía laxa o al acatamiento de normas apócrifas, como fue común en el español americano hasta entrado el siglo, bien por asimilaciones, bien por condiciones materiales o mecánicas<sup>6</sup>, bien por ambigüedad en la norma culta<sup>7</sup>. Todos los testimonios<sup>8</sup> de «Saludo de los puertos» leen en el v. 24 «Africa», y en la conocida «Epístola a Francis Jammes», solo un testimonio<sup>9</sup> correctamente omite la tilde del imperativo «di»<sup>10</sup>, en el v. 13. Análoga anomalía ocurre en

<sup>6</sup> Cfr.: «la vieja manía [...] de no acentuar las mayúsculas [...] responde a un mero recuerdo, acaso inconsciente, del hábito que adquirimos muchos cuando teníamos que teclear esforzadamente y con poco éxito en las ya prehistóricas máquinas de escribir, donde la tilde resultaba a veces incompatible con las letras mayúsculas» (De Andrés).

<sup>7</sup> Cfr. lo que José Martínez de Sousa sostiene sobre el folletito académico, de 1969, *Ortografía, Publicación que incorpora al texto tradicional las NUEVAS NORMAS declaradas de aplicación preceptiva desde 1º de enero de 1959*: «la Academia nunca había establecido la acentuación de las mayúsculas hasta la primera edición de la *Ortografía*, en 1969, en la que, de forma muy tímida, dice (p. 9): “Se recomienda que en las publicaciones que incluyen listas de términos, no se utilicen mayúsculas, o si así se hace, se mantengan las acentuaciones ortográficas, con el propósito de evitar confusiones en la interpretación de vocablos”. Es la primera vez, que se sepa, que la Academia hace referencia a la acentuación de las mayúsculas en toda su historia y en todos sus textos. Por eso los usuarios de la lengua escrita se preguntan y preguntan tantas veces si las mayúsculas llevan tilde, y algunos aún se extrañan de que la lleven...» (15).

<sup>8</sup> Estas son: *Boletines de mar y tierra* (1930), *Registro del mundo* (1940), *Poesías escogidas* (1945), *Edades poéticas* (1958) y *OPC*.

<sup>9</sup> *OPC* y *Selección* leen «Dí»; *Registro del mundo* y *La guirnalda* leen «dí». Sólo *Edades poéticas* lee «Di».

<sup>10</sup> *Dí*, tradicionalmente, es la contracción del antiguo *de y*, que significa ‘de allí’, con lo cual en la grafía *di* convergen un imperativo de *decir* y un pretérito de *dar*.

«Boletín de viaje»: pese a la antigüedad de la norma, en ninguna de las variantes<sup>11</sup> se escribe «vi», todas dan «ví»<sup>12</sup>. Pero las tildes no sólo se confunden en ediciones ecuatorianas. En la segunda edición de *Registro del mundo* (México D.F., 1945), tal como en *La guirnalda del silencio* (Quito, 1926) y *El estanque inefable* (Quito, 1922), las tildes vienen omitidas en mayúsculas y en versalitas<sup>13</sup>; *Boletines de mar y tierra* (Barcelona, 1930), quizás induciendo de la práctica —no de la norma— de la *Ortografía* académica que ya en 1754 escribe ORTOGRAFÍA en el título, tilda sus mayúsculas. Siempre es posible, sin embargo, que las contingencias materiales y la ambigüedad de la norma oficial suscitaran el establecimiento de normas apócrifas pertinentes.

Junto a esas minucias mecánicas de general solución unívoca, se descubren variaciones diatópicas y diacrónicas, cuyas implicaciones trascienden el mero hecho material. Por ejemplo, los primeros poemas carrerianos reflejan los variables usos gramaticales que en América Latina surgieron a partir de la ortografía de Bello (i en lugar de ye y la ortografía de la jota, todavía presentes en Ecuador a mediados del s. XX, sobre todo en la Costa<sup>14</sup>, y que de alguna manera inspiraron a Juan Ramón Jiménez<sup>15</sup>) o del afrancesamiento de Darío y su usual elisión de los puntos exclamativos e interrogativos de apertura<sup>16</sup>. En «Los pequeños poemas en prosa» (1920), publicados por la guayaquileña revista *Los Hermes*, se encuentra de inmediato el rasgo: «Junto al camino hai una casa i un árbol. I a cada soplo de viento [...]» (Carrera, *Poemas*, 83). También guayaquileñas, las revistas *Fiat Lux* y *Ariel* contemplan la misma grafía<sup>17</sup>. Me inclino a pensar que esta anomalía ortográfica se debe, más que al influjo de Jiménez sobre el poeta, a la expansión que la «ortografía de Bello» experimentó durante

<sup>11</sup> Estos son: *Boletines de mar y tierra* (1930), *Registro del mundo* (1940), *Poesías escogidas* (1945), *Edades poéticas* (1958) y *OPC*.

<sup>12</sup> Al menos desde 1754 la *Ortografía* académica recomienda no «poner nota de acento» en los monosílabos (Real Academia Española 1754, 102) y, al menos desde la edición de 1770, la palabra «vi» aparece como ejemplo de monosílabo no acentuado (Real Academia Española 1754, 110).

<sup>13</sup> Todos los títulos de los poemas en la *princeps* de *El estanque inefable* están compuestos en mayúsculas: LA BUENA ESTACION, LOS PARAPADOS ENTORNADOS, etc. En *La guirnalda del silencio* no solo los títulos, sino también las primeras palabras de estrofa van en versales y versalitas, correspondientemente.

<sup>14</sup> Dijo Rosenblat en 1951 (*Las ideas*) que esos dos rasgos fueron adoptados «oficialmente [por] Ecuador, Colombia y Nicaragua. Y llegaron también a Venezuela. Escritores de todas partes los adoptaron o los defendieron» (cxxxiii). En nota añade: «En el Ecuador —nos escribe Don Isaac J. Barrera— todavía hay personas que usan la *i* latina por *y*, sobre todo en la Costa». Y, en efecto, la nota que la guayaquileña *Revista Juventud Estudiosa* pone al poema de Carrera Andrade «La tristeza del fauno», utiliza tal rasgo: «Es el poeta multiforme, conoce a la perfección su lírico instrumento, el cual es a veces flauta Verleniana i otras la trompeta de oro, de voz sonora i metálica que pertenece al patriarca flamenco: Verhaeren» (1). En cuanto al posible influjo de Juan Ramón Jiménez, planteado por Ojeda en *Poemas desconocidos* (Carrera 61), Rosenblat cuenta cómo Jiménez tuvo «que librar siempre una batalla con sus editores para que le respetaran la *j*, que usa a la manera de Bello. Se considera esto una originalidad más de tan gran poeta» (cxxxix).

<sup>15</sup> Cfr. Marcos-Marín, especialmente p. 222.

<sup>16</sup> Cfr., por ejemplo, las primeras líneas del prólogo de la primera edición de *Azul...*: «Qué cofre tan artístico! Qué libro tan hermoso! / Quién me lo trajo? / Ah! la Musa jóven [...]» (iii).

<sup>17</sup> Véase: «Noche mística» y «Leyenda de la corte» (Carrera, *Poemas*, 61 y 104).

los albores del siglo XX en Ecuador y especialmente en la Costa: de lo contrario, se encontrarían ejemplos análogos en los poemas publicados por revistas quiteñas. Se inscribe en un fenómeno amplio, del que formaron parte obras de otros escritores ecuatorianos, como José de la Cuadra (cfr. Robles). Así, modernizar el texto al editarlo resulta inevitable, ya que se vuelve posible conjeturar con amplia seguridad que esta grafía constituye un rasgo extraautoral.

Común al continente fue también el uso inestable de los puntos exclamativos e interrogativos. Recuérdesse que en el suplemento «Libros y revistas» (n.º 3) del primer número de la influyente<sup>18</sup> *Amauta. Revista mensual de doctrina, arte, literatura, polémica* (1926) editada en Perú por José Carlos Mariátegui, solía ocurrir lo que con las apóstrofes interrogativas del poema «Círculos violeta» de Magda Portal: elidir el signo de apertura (1928, 31). Aunque en *El estanque inefable* (1922) a veces se da igual omisión, esta es más común en *La guirnalda del silencio* (1926). En «Oarystis», mientras la *princeps* (*El estanque*) da «¿Oyes [...]?» (v. 1) o «¡Cómo [...]!» (v. 2), *La guirnalda* siempre omite los puntos iniciales. En *OPC* se reeditó «Oarystis» como «Paseo II», enmendando la ortografía de la edición inmediatamente anterior, es decir la de *La guirnalda* de 1926. Similar fenómeno registra el poema «Parroquia», que vio la luz en *La guirnalda* con puntuación anómala y que, en razón de su continua reedición<sup>19</sup>, constituye uno de los poemas de juventud más apreciados por el poeta. No sólo *OPC* corrige la puntuación de su v. 9, «Oh luna hortelana [...]!»; sino que también lo hacen todos los testimonios, a excepción de la *princeps* y de *Selección de modernos poetas*, comprensiblemente. Se nos revela, pues, no sólo el prolongado hábito de Carrera Andrade por modernizar, desde los cuarenta, la puntuación en sus poemas de juventud, pero también, consecuentemente, un sólido aval textual para amplificar la intención autoral al editar pasajes análogos.

Caso aparte, por su peculiaridad diatópica y sus diversas anomalías, supone el leísmo presente en ciertos lugares de la obra carreriana. Véanse algunos versos de la primera edición, barcelonesa, de *Boletines de mar y tierra* (1930, 29-30):

MERCADERÍA OCÉANICA

He aquí el mar vendedor de espejos      1

[...]

<sup>18</sup> Sobre el influjo de *Amauta* en Ecuador, cfr. Hadatty, 2010.

<sup>19</sup> Consta en: *Selección* (1924), *La guirnalda del silencio* (1926), *Rol de la manzana* (1935), *La hora de las ventanas iluminadas* (1937), *Registro del mundo* (1940), «Los primeros poemas de Jorge Carrera Andrade» y *OPC*.

—Cuadrado, de líneas claras.	
Le cortaron los peces espada.	5
[...]	
—Mire, mire este espejo negro.	
Lo empañaron las algas y las nubes,	13
[...]	
Estrellado, de trece puntas.	15
Le surcaron el pez aviador y el paracaídas de la medusa.	
[...]	

De acuerdo a la norma estándar actual y a la usual histórica en el español americano (conforme al uso andaluz), en los vv. 5 y 14 el pronombre átono de 3.<sup>a</sup> persona, que cumple función de complemento directo referido a persona masculina singular (el mar personificado), debería ser *lo*, como en el v. 13, y no *le*, como sucede. Sin embargo, se deja ver aquí la norma culta peninsular, que admite el uso de *le* en el caso antedicho, y la excepcionalidad americana del habla en Ecuador, «que se vale de *le*, *les* para dativo y acusativo masculino y femenino» (Lapesa §133.2). Lejos de constituir un caso aislado, este uso se encuentra a lo largo de la obra de Carrera Andrade, incluida su prosa<sup>20</sup>. Al «hombre cuya frente desprende claridad», la tierra «*le* bendice» (*La guirnalda*, 82, v. 9, subrayados míos); a los hombres de «El huésped» «*les* roza el sobresalto» (*La guirnalda*, 73, v. 4) así como a los de «Sierra» «*les* habrá cogido el temporal» (*Boletines*, 80, v. 13). Todo parece refrendar la observación del insigne filólogo. También en la mención redundante del complemento directo se usa *le*: «Es el viento del campo, un dulce viejecito / a quien los campesinos *le* llaman Don Ventura» (*La guirnalda*, 27, vv. 3-4). Sin embargo, en *La guirnalda* se lee que «La piedra lanza al aire, si su pico *la* hiere / el alarido inmóvil de la maternidad» (82, v. 13-4) y en «Está lavado el cielo» el poeta llora «[ya] no *la* amo» (32, v. 31), con lo cual este rasgo, por prescindir generalmente del acusativo femenino<sup>21</sup>, se nos revela más cercano a la norma culta peninsular que al habla ecuatoriana.

En virtud de las revisiones autorales posteriores, a esta inestabilidad sincrónica ha de añadirse otra, de carácter diacrónico. Aunque, como vimos, la primera edición de

<sup>20</sup> Véase: «[...] yo sabía muy poco de Francis Jammes en esa época. [...] Diez años más tarde *le* conocí en París» (*Edades poéticas*, xii, subrayado mío).

<sup>21</sup> Pero en «Después de llover» se lee «Dejemos la cama tibia. / Esta lluvia *le* ha lavado / como una col a la vida» (Carrera, *La guirnalda*, 20, vv. 10-12).

«Mercadería oceánica» es leísta, todas las reediciones<sup>22</sup> posteriores del poema asumen la norma estándar. En cambio, «El hombre cuya frente despide claridad» mantiene, desde su primera edición (*La guirnalda*, 1926), la variedad regional ecuatoriana<sup>23</sup>. Podría pensarse, por tanto, que la adecuación sintáctica fue impuesta por el autor sólo a partir de cierto momento (su estada europea en los años treinta podría ser un *terminus a quo* adecuado) y atendiendo consideraciones cronológicas o normativas. Sin embargo, el «les» de «Sierra», poema que comparte *princeps* con «Mercadería oceánica», se conservó en las cuatro reediciones<sup>24</sup>, lo que sugiere, más bien, un criterio sonoro y contextual antes que una adecuación mecánica a la norma. Isotopías lexicales o de referencias al contexto en el poema, como «la vieja ciudad», «ángelus», «conejillos de indias» o «hacienda», parecen suscitar la variedad diatópica de origen, constituida también de otros rasgos característicos<sup>25</sup>, lo que daría luces para resolver la inestabilidad de este pronombre y, además, expandir la comprensión sobre los registros poéticos manejados por Carrera Andrade, ya coloquiales, ya normados. Coherentemente, en la modernidad empujada «por el viento de los diversos horizontes» (como un contemporáneo la llamó: González 394) de «Mercadería oceánica», mientras emergen «planos de luz», «paracaídas» y «labios pintados», la variedad lingüística ecuatoriana desaparece.

Editar, como se ve, supone la aplicación de los juicios del editor no sólo en el texto material, sino sobre todo a partir de una hermenéutica general de la obra. «No editorial decision is insignificant» (Schulze 120), sostiene un editor contemporáneo y, en efecto, la forma en que se edite un verso como «Le ví [al viento] llevar, a rastras, / a sus cuevas de sombra / sus tesoros [...]» (*Lugar de origen* 1945, 19, vv. 4-7), además de la comprensión lingüística y poética del editor sobre Carrera Andrade, revelará el rumbo hacia interpretaciones críticas posteriores, que renueven este patrimonio y su legado.

***Las obras poéticas completas.*** Desde su publicación en 1976, *Obra poética completa* ha sido considerada, sin mucha más reflexión que la obediencia al testamento, la fuente textual más acreditada de los poemas carrerianos y casi la emanación única de una voluntad poética compleja y cambiante. Constituye, sin duda, un testimonio esencial e inaplazable, pero en

<sup>22</sup> Que son: *Registro del mundo* (1940, 112-3), *Registro del mundo* (1945, 61-2), *Edades poéticas* (1958) y *OPC* (188)

<sup>23</sup> En: *La guirnalda del silencio* (1926), *Rol de la manzana* (54), *Registro del mundo* (1.ª ed. 1940, 55), *Registro del mundo* (2.ª ed. 1945, 32), «Los primeros poemas...» y *OPC* (68).

<sup>24</sup> *Boletines de mar y tierra* (80), *Registro del mundo* (1940, 186), *Registro del mundo* (1945, 92), *Edades poéticas* y *OPC* (168).

<sup>25</sup> Que los nombres de pila lleven artículo es un rasgo que aparece en la lengua popular de muchos países (cfr. RAE *Nueva gramática*, §12.5.2ª). Véase: «El Franciso, el Martín y el Juan» (*Boletines*, «Sierra», 80, v. 11).

ninguna manera exclusivo<sup>26</sup>. De hecho, la historia de su gestación, registrada en la correspondencia del autor, procura indicaciones y bases para editar, hoy, una antología total.

Desde al menos 1968 Carrera Andrade llevaba previendo una recopilación completa de su poesía. En ese año mantuvo conversaciones con Las Américas Publishing Company, editorial neoyorquina que publicó, en las décadas de 1960 y 1970, literatura y crítica en lengua española. El poeta llegó incluso a entregar los originales de *una* obra poética completa, diferente a la que conocemos. A su vez, el editor general, Gaetano Massa, encargó la revisión de tales originales al crítico ecuatoriano Rodrigo Pesántez, que por entonces residía en Nueva York. Al saberlo, Carrera Andrade escribió desde París a Pesántez, en una carta de noviembre del 68, lo siguiente:

Naturalmente, le ruego el mayor cuidado en esa revisión ya que la mecanógrafa pudo incurrir en errores de copia, pero eso únicamente en lo que se refiere a ortografía y signos de puntuación, ya que lo demás fue visto por mí antes del envío de los originales. Desde luego, hay que suprimir la tilde de las palabras monosilábicas, con excepción de *más* como adverbio de cantidad, para no confundirlo con *pero* o sea *mas* sin acento. Le pido revisar bien, sobre todo, el *Índice* y la numeración de las páginas (Pesántez 55).

De esos originales mecanografiados, como de otros tantos, no se tiene noticia. Sino perdidos, se encuentran olvidados y por lo pronto irrecuperables. No constan en la colección más conspicua de manuscritos carrerianos, en Stony Brook (Ojeda 386), ni tampoco se encuentra mención suya en las pocas páginas de crítica bibliográfica dedicadas al autor. Parece, pues, que Carrera Andrade no solía extender sus conocidos escrúpulos hacia el cuidado de sus propios papeles y borradores<sup>27</sup>. Pero volvamos a la carta, donde el poeta da testimonio de su interés por el rigor editorial y la corrección ortográfica. Tal atención al detalle —la carta incluye, quizás imitando tratados académicos, ejemplos con fines preceptivos— sugiere

<sup>26</sup> De esta constatación proviene, por ejemplo, la edición que Enrique Ojeda hizo de los poemas que Carrera Andrade desestimó en *OPC*: el gran mérito de *Poemas desconocidos* (Carrera) es darnos una visión más completa de una biografía textual que hasta ese momento se encontraba escondida en bibliotecas y archivos.

<sup>27</sup> Cfr. lo que Carrera, desde Londres, escribe al afamado editor y poeta Pierre Seghers, residente en París, el 30 de agosto de 1949: «Como le prometí, le envío ahora las traducciones originales de *POÈMES INDIENS* (trad. A. Miguel). [...] Me permito rogarle que cuide esas páginas, pues no tengo copia de los *Poèmes Indiens*» (Lara, *Correspondencia*, t. 3, 162). Recuérdese, además, el episodio anecdótico en el que se pierden los manuscritos de varios poemas a causa de una deuda. Lara, en la introducción a la *Correspondencia*, recuerda que Carrera salió de París muy rápidamente. Dice el poeta: «no tuve tiempo de sacar mi correspondencia y otras cosas (estudios, ensayos y material crítico)» (t. 1, 49).

conocimiento sobre la discusión y la reforma que, por esos años, los académicos sostenían acerca de la ortografía española<sup>28</sup>. Con estas declaraciones, sin embargo, el poeta delata sobre todo una indicación explícita de su voluntad con respecto a estas normas: adecuación.

Pese a que *esa* obra poética completa no llegara a publicarse, y pese también a que en el mismo año de 1968 Las Américas Publishing Co. publicara, en cambio, el volumen *Poesía última*, con un estudio de Enrique Ojeda y una calidad tipográfica y editorial inmejorables, Carrera Andrade no desistió de ver publicada en vida su *opera poetica omnia*. Así que en junio de 1969 lo encontramos nuevamente escribiendo desde París, esta vez para erigir *de facto* a Pesántez como su agente literario, al menos en lo relativo a esos originales ahora extraviados. Le indica la misión, el anhelo: escoger «los editores que [...] [Pesántez creyera] más indicados». Le recomienda, para cumplirlos, Seix Barral (Pesántez 60). No hace falta decir que tales intenciones tampoco dieron frutos. Y aunque no sabemos con certeza cómo lamentó el poeta esta frustración editorial, las reacciones que nos han llegado sobre el deterioro de otros frutos suyos sí que resultan elocuentes.

En las palabras poéticas los sentidos se encierran con tal densidad y equilibrio que cualquier alteración, de una sola letra por ejemplo, tiene el poder de trastornar el diseño programado. Todo en ellas parecería ser fatal, «profundo como el cosmos» (Borges 135). Solo seis años antes de fallecer (cuatro antes de publicar *OPC*), todavía desde París y echando mano de su extendida experiencia diplomática, Carrera escribió al editor de *Siete Poetas del Ecuador* (1969), antología en la que fue incluido<sup>29</sup>, lo siguiente:

Acabo de recibir su libro *Siete Poetas del Ecuador* [...]. Lamento como Usted la cantidad de erratas que se han deslizado en el texto. [...] Pese a que los tipógrafos han equivocado el título de algunas de mis obras poéticas —como “Estancia inefable” en vez de “Estanque inefable”, o sea una evocación de ganado en lugar de la transparencia acuática, y han calificado a Góngora de “explotador” de soledades, en vez de “explorador” de soledades como yo le llamo— en general los aciertos convidan a pasar por alto los errores (Pesántez 73).

<sup>28</sup> Me refiero a lo suscitado por las «Nuevas normas de prosodia y ortografía», propuestas en 1951 por don Julio Casares, a la sazón secretario de la Real Academia Española. «Las *Nuevas Normas* —dice un historiador— tuvieron una amplia resonancia, especialmente en Hispanoamérica, dando lugar a una extensa bibliografía» (Esteve 211). Se les consultó a todas las Academias Correspondientes sobre los puntos tratados en la reforma y sólo las de Colombia, Ecuador, México, Costa Rica y Chile respondieron (213).

<sup>29</sup> Junto a Aurora Estrada y Ayala, César Dávila Andrade, Miguel Ángel León, Hugo Mayo, Medardo Ángel Silva y Miguel Ángel Zambrano.

Tipógrafo y autor negocian la fenomenología del discurso inmaterial que sólo uno de ellos concibió. Adjudicarle al primero una voluntad de la que ineludiblemente carece (un tipógrafo no decide los epítetos), o interpretar la errata, apuntan a la expresividad irónica del autor, en tanto que el tono general de la misiva tiende hacia la sumisión resignada que naturalmente sucede al evento transformativo de enviar un manuscrito para ser publicado (*to submit*, en inglés; cfr. West). Porque irónica, la actividad falsamente hermenéutica sobre los errores no implica enriquecimiento interpretativo del poema, sino que cifra el constante peligro que enfrentan los textos en su transición alográfica. Ese enriquecimiento sí procedería, como lo sugiere Lara, de editar la obra «incluyendo las modificaciones, las alteraciones que ha aportado el mismo poeta» (*Obra*, 209). Una edición que haga constar las versiones y variantes de cada poema, su historia editorial a través de un aparato crítico, es justamente lo que se propone.

***Reeditar a Carrera Andrade.*** Ordenamiento ortográfico y rigurosidad en la composición tipográfica, entonces, es todo lo que pide Carrera Andrade para su obra. Y lo autoriza desde la ausencia. Sin embargo, no es todo lo que necesita. Datar, enmendar y, además, dar la historia redaccional de cada poema entregará material de grande utilidad para cualquiera que se aventure en la obra poética carreriana. ¿Cómo, sino, trabajar sobre las obras de un poeta a las que —todavía— se puede acceder sólo parcialmente?

Si el libro es una tecnología que pliega las líneas de un discurso escrito y le otorga volumen físico a la linealidad de la escritura, pues el aparato crítico es un dispositivo que procesa, devuelve y compacta la historia de una escritura por medio de abstraer el concepto de individualidad en el de diferencia. Todo aparato crítico basa su entera lógica, incluyendo su tipografía, en la divergencia como elemento distintivo. ¿Cómo presentar varias versiones del mismo texto de manera exhaustiva, sintética e inequívoca? Pues mostrando sólo las diferencias, y resaltándolas.

El aparato crítico tradicionalmente aplicado a textos de cierta antigüedad funciona como un argumento de las decisiones editoriales. Sin embargo, el aparato crítico que se propone para la edición carreriana no deberá ser comprendido sólo bajo esta luz. Aunque la tradición textual de la poesía completa de Carrera Andrade ofrece caminos tortuosos, a final de cuentas diverge ampliamente de cualquier antigua. En consecuencia, no queda sino asumir una voluntad y certificación autoral que opera sobre la entera tradición textual. Por eso, el aparato crítico que proponemos no es tanto un argumento (a excepción de ciertos errores, todo es autoral y cualquier argumentación resultaría extemporánea), cuanto sí una fuente de

la voluntad autoral en su propio itinerario histórico. Es el registro de una huella, o más bien de una serie de huellas, dejadas por el autor en la escritura del texto.

Explico esto porque, aunque usando el método tipográfico propio de la crítica textual tradicional, los supuestos metodológicos y teóricos que subyacen a la edición propuesta son decididamente diferentes, más bien genéticos. El nivel de univocidad y, a la vez, de exhaustividad que este plurisecular método tipográfico ofrece nos llevó a preferirlo. Además, pese a la exigencia que impone su lectura, tiene una clara ventaja editorial, por ser más económico que otros al dar tanto la historia del texto cuanto las enmiendas editoriales.

«He had nothing to fear from us —dice el protagonista de *The Aspern Papers*— because he had nothing to fear from the truth, which alone at such a distance of time we could be interested in establishing» (James 244). Lo mismo se podría decir en nuestro caso. Como todo autor comporta ausencia, como constituye un *pasado*, muchas de sus intenciones se han perdido y necesitan ser recuperadas (Taylor, 44). La presentación de variantes y revisiones autorales en tanto elementos consustanciales del texto «principal» reconstruye tal voluntad y, por consiguiente, enriquece la interpretación, ayuda en la comprensión de su historia y de sus procesos de redacción y aclara problemas de autoría. Además de ofrecer interpretaciones y argumentos, sienta las bases de esfuerzos posteriores.

### REVISIONES Y VARIANTES AUTORALES

Imprescindible para la edición propuesta, un examen detenido de las revisiones, variantes y modificaciones insertadas por Carrera Andrade a lo largo de su obra abrirá, con argumentos palpables, discusiones atinentes a los hábitos editoriales y creadores del poeta, menos conocidos porque no explícitamente declarados.

***Patrones de selección.*** Resalta el interés variable demostrado por Carrera Andrade hacia sus piezas tempranas. En otros poetas la curva que lo registra es decreciente; en nuestro caso lo es sólo hasta cierto punto. Ejemplo de lo primero, *The Complete Poems of Marianne Moore*, antología preparada por la poeta misma, contemporánea de Carrera, «is woefully incomplete. It contains only a handful of Moore's early poems» (Schulze 123). Incluso demostrando la voluntad última de la autora estadounidense, esa antología resultará insuficiente para esfuerzos críticos que busquen estudiar poemas de juventud o la historia de la obra.

Si sólo se examina *OPC*, en cambio, se juzgaría que Carrera conservó el mismo aprecio hacia sus primeros poemarios desde que fueron publicados. Sin embargo, una operación simple develará el patrón subyacente a su hábito como antólogo en *Registro del*

*mundo* (1940), *Edades poéticas* (1958) y *OPC* (1976), hitos de la historia editorial carreriana. Véase sólo la interacción con los dos primeros poemarios (*El estanque* y *La guirnalda*). Si, de los 65 poemas que los constituyen, *Registro* publica casi la mitad (34 poemas), la selección de *Edades* es aún más parca. Presenta 27 poemas y, de esos, sólo trece se ubican correctamente en las secciones que corresponden a los poemarios. Los restantes se agrupan de tal manera que la cronología histórica y la proveniencia real engañarán sin esfuerzos al lector que ignore el contenido de las *princepes*. Sin embargo, estas cifras provienen sobre todo de las ausencias de *El estanque inefable*: en 1940 se reeditaron seis de las 27 piezas originales, y en 1958 fueron sólo cinco. Tal displicencia, sin embargo, desapareció drásticamente en 1976 con *OPC*. De *El estanque* Carrera dejó fuera nada más que un poema y, de *La guirnalda*, se reeditaron 32 de las 38 piezas originales (tres de las omitidas se publicaron por primera vez en *El estanque*: solo tres omisiones en *OPC*). Esta «exhumación», como la llama Rivas (2000), no sorprenderá si se recuerda el aparte «Los primeros poemas de Jorge Carrera Andrade», de 1962, primera antología que sólo publica poemas tempranos —y que, por consiguiente, los avala—. Seguramente fue decisiva para la selección de *OPC*, al menos por la accesibilidad material que probablemente ofreció en 1976.

Quizás el tono infantil o epigonal, o incluso ciertos rasgos marcadamente epocales, distanciaron al autor de sus primeras composiciones por décadas. Al menos sabemos que los consideraba «livianos fragmentos mutilados que, poco a poco, se va llevando el viento» (Carrera, *Edades*, ix). Seguramente fueron estos mismos rasgos, junto con el acceso físico a los materiales durante la preparación de la colección final, lo que concitó su acrecentado interés en los últimos años. Nótese, en todo caso, que el ordenamiento de los poemas en *OPC* —como en *Edades*— no responde a la historia editorial de cada poemario. Así, pese a que casi todos los poemas (32 de 38) de *La guirnalda* se publicaran nuevamente en *OPC*, solo ocho aparecen ubicados en la sección correcta, «La Guirnalda del Silencio — 1926—» (Carrera 600). El resto se encuentra desperdigado en otras secciones, anteriores o posteriores.

Fieles a la petición del autor de «revisar bien el *Índice*», se notará también la incongruencia de las jerarquías o, al menos, su inexactitud histórica. Aunque en general las secciones que componen *OPC* corresponden a poemarios editados, ciertas secciones llevan títulos que corresponden ya no a poemarios, sino a *secciones* de poemarios o a secciones *ad hoc* y que, en virtud de *OPC*, pueden ser confundidos y ascendidos a una función que históricamente no les corresponde. Al parecer muy calculado, este ordenamiento incompatible con la cronología termina postulando una biografía artística, una sucesión



estos demuestran, al mismo tiempo que la nostalgia de la infancia y la provincia, también el escrúpulo de madurez ante los «juegos infantiles» (viii).

Ningún indicio de esa fluctuación viene dado por el título del poema, inmóvil. Sucede, especularmente, que la movilidad de otros títulos tampoco delatan fluctuaciones en los versos. Tal es el caso de «Después de llover», poema de *La guirnalda* que no conoció cambios internos significativos, pero que tomó otros dos títulos: «Ha llovido por la noche», desde *Rol de la manzana* (1935) y, en *OPC*, «Noticias de la noche». Un itinerario que aumenta en abstracción mientras el texto permanece intacto, sufriendo sólo irrelevantes revisiones de puntuación y, en virtud del título, modulaciones sugerentes de una personalidad menos inocente. Aunque puede conjeturarse que Carrera Andrade concebía *Rol de la manzana* como su primer poemario de relevancia, en tanto no modifica casi ninguno de sus títulos al recogerlos en *OPC*, en dos ocasiones de hecho los revisa. Esta es una de ellas. La tendencia de la otra es análoga: de «Puerto a las ocho» a «Puerto en la noche». Variante casi imperceptible, pero que modula hacia la abstracción. En cuanto a *La guirnalda*, esta pasa casi intacta por sus diferentes reediciones: dos tercios de los títulos originales se mantuvieron iguales desde 1926 hasta 1976. Recuérdese, finalmente, que más de la mitad de sus poemas fue recogida en *Rol de la manzana*, publicado por la prestigiosa editorial madrileña Espasa-Calpe.

En cambio, fue la imprenta de la Universidad Central la que publicó *El estanque infable*, incomparable a la industrial española. Y, en efecto, la correlación se cumple. Este primer poemario, como se explicó, fue desdeñado por el poeta durante décadas. Y luego lo revivió, modificado. Casi la mitad de los poemas de *El estanque* que se reeditan en *OPC* llegaron con un título diferente al original, ya por variantes previas ya por variantes propias de 1976. «Oarystis» y «Égloga», tan reminiscentes de aquel jardín clásico, se volvieron «Paseo II» y «Puerta abierta a los árboles». Habiendo visto la luz sólo una vez, «Palabras al amigo doloroso» se volvió, en *OPC*, «Los bienes de este mundo» y perdió cuatro versos, los más candorosos (vv. 4-ss). Los poemas muy tempranos aparecen en la antología decisiva con recortes de este tipo —nostálgicos seguramente—. Se respeta el lugar de origen y, a la vez, se lo adecua. Experimentado poeta y editor, en 1976 Carrera Andrade revisa su juventud y retoca los versos que compuso décadas atrás. Estas revisiones sugieren, pues, la pervivencia de una afinidad poética biográfica, depurada por un gusto actualizado y por la conocida voz que, aún divergente, puede identificarse en poemas juveniles o sospecharse en versos ajenos, vertidos de otras lenguas por él mismo, como se verá.

**Un pequeño problema de autoría y traducción.** Por medio de confrontar los textos carrerianos entre sí, surgen trazos de itinerarios redaccionales, las historias íntimas de la creación. Y esto implica, también, la correcta clasificación de ciertos textos que pudieron haberse dado como propios de Carrera Andrade. Tal es el caso de «L'île sonnante» (1922, revista *Quito*), que se incluye como uno de los *Poemas desconocidos* (Carrera 122), pero que en realidad es traducción, si bien a veces laxa, de un fragmento de *Le poème de la pipe et de l'escargot* (1912) del «fantasista» Tristan Derème.

El título que usa Carrera es el título de una revista parisina, titulada «Petite Revue des Lettres», de la que Derème (uno de los seudónimos de Philippe Huc) fue colaborador y editor. El poema en cuestión conoció varias ediciones. La primera, de 1912, corrió a cargo de la imprenta Lesbordes, en Tarbes (Bibliothèque; Nicolas) y, según la descripción que un catálogo de subasta de Pierre Bergé & Associés da del lote 439, nada más se imprimieron 97 ejemplares (324). La segunda, de 1920, fue impresa por Émile-Paul Frères, en París, y contó con 515 ejemplares. En cuanto al fragmento de *Le poème* que traduce Carrera Andrade, apareció al menos dos veces más en antologías de Derème: una, en *La flûte fleurie* (29) y, la otra, en *La verdure dorée*, bajo la numeración «lxx» (111). En todos los casos mencionados, el fragmento está dedicado al parisino Henri Martineau, crítico y editor de revistas literarias. Si no fue por medio de alguno de estos libros, es probable que a Carrera le haya llegado el fragmento por medio de un ejemplar de *L'île sonnante*. Así se explicaría, además, el título que da a la traducción.

La versión de Carrera tiene ciertas irregularidades que exceden la inexactitud creativa propia de toda traducción. En el primer verso parece que Carrera leyó «Je vois» ('Veo') en lugar de «Je vais» ('Voy a'), que es la lección transmitida por todos los originales consultados de *Le poème*. Es probable, entonces, que la versión usada por Carrera adoleciera de erratas o fuera de baja calidad (es usual en impresiones deficientes la confusión de a con o): oportuno *exemplum* sobre las consecuencias de la errata. En los vv. 10-11 se dan traducciones dudosas: *acogerse* de *attendre*, y *pensativa* de *assagie*. Luego, en el final del poema, Carrera no sólo omite el v. 16 («Le soleil...»), sino que traduce los otros versos con excesiva libertad: «sauvage crinière» vierte como «crines eucarísticas», por ejemplo. Una versión *literal* de tales versos sería: «desvía tus miradas de vírgenes de otrora; / la cara de ellas palidece como la luna; y mira / saltar estremeciendo sus crines salvajes / a los cuatro sementales blancos encabritados en la luz».

La confusión autoral se debe, es preciso decirlo, a una ambigüedad. *Isla. Hojas de arte y letras* (1936), como tantas otras revistas literarias del s. XX, publicó traducciones de

poemas sueltos. En el n.º 9 apareció «Témpano en el aire» (s/p), traducción de Carrera Andrade de un poema de Pierre Reverdy. En este caso la indicación de autoría es clara, como lo es también la función de traductor de Carrera. Sin embargo, en la revista *Quito*, donde aparece la traducción de Derème, a manera de epígrafe se lee: «(De Tristán Derème)». Probó ser esta una ambigüedad decisiva, que terminó por confundir la identidad textual y, además, su demiurgo.

**Utilizaciones.** En ciertos poemas las variantes autorales trascienden el detalle trivial. Transforman el texto en diversos grados y, entonces, la ontología de la unidad textual, su identidad diacrónica, entra en crisis. Reverberan innovaciones y presencias pasadas. Aunque profundas, algunas revisiones no desnaturalizan el texto, sino que multiplican o enriquecen su identidad. Otras, más múltiples aún, producen textos declaradamente divergentes, que confluyen sólo en el ápice. En ambos casos, el autor reutiliza materiales. Y deja el rastro de haberlo hecho.

Las pesquisas más detectivescas —porque editar implica emociones fuertes— suelen proveerlas los poemas de juventud. Como se ha visto, es común con estas composiciones que Carrera Andrade, luego de varias décadas de no haberlas publicado en ninguna de las obras antológicas (que son varias), las reviva en *OPC*, y las modifique diversamente<sup>33</sup>. Ocurre eso con «Poemas», colección de ocho cuartetas anómalas que apareció en 1918, en la revista quiteña *La idea* (Carrera, *Poemas*, 78-79). Décadas más tarde, en *OPC* y bajo el título de «Solo de flauta», aparecen las mismas cuartetas, pero con variantes de autor, múltiples y diversas (sustituciones lexicales y ortográficas, añadiduras y elisiones, interpolaciones de nuevos versos y permutaciones). Aunque la segunda versión diste por más de sesenta años de la primera y configure, por las variantes autorales, un texto bastante modificado, tal texto no llega a constituirse en una unidad independiente. No es, en otras palabras, *otro poema*. Eso sí ocurre, en cambio, con «Encendido de la tea», de 1928 (Carrera, *Poemas*, 137), cuyos seis serventesios anómalos prefiguran los cuatro que, en 1962 (*Los primeros poemas*) y en *OPC* se publicaron con el título de «Edad de sombra». Igualmente, «Poema de la cooperación» (Carrera, *Poemas*, 140-141) es redacción divergente de «Invitación a la paz» (*Los primeros poemas*; *OPC*, 63), que elide más de la mitad de los endecasílabos originales.

<sup>33</sup> Aunque ha sido notado por Ojeda (Carrera, *Poemas*) que «Labrador inmortal» (de *OPC*, 25) es «versión muy cambiada» (*Poemas* 93) de «De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir» (de 1919), la gran mayoría de «utilizaciones» carrerianas serán señaladas por vez primera en la edición que se está preparando.

Insertos en el ánimo político ecuatoriano de finales de los veinte, y también en las preocupaciones sociales que el autor conoció durante su primer viaje europeo (la posguerra, la Guerra Civil Española y el albor del fascismo), estos poemas se construyen sobre tensiones y transacciones entre la ética y la estética. A los habitantes de la «tierra hostil» la poesía enseña «la lección del ala»; sugiere, no sin vanguardia, que «gajos de frutas» tapen las trincheras y que «la quijada del asno se abra en flores»<sup>34</sup>. Y aunque «no hay lugar para el Arte en la tierra dura»<sup>35</sup>, estos cuatro poemas buscan desarmar la resistencia entre ambos polos. Mejor aún: intentan convocarlos simultáneamente para que se resuelvan el uno al otro. Quedan, pese a todo, otros polos contrastantes, menos inmediatos.

En los poemas tempranos («Encendido de la tea», «Invitación a la paz») no cabe duda del esfuerzo político puntual y del contexto histórico que suscita el compromiso del poeta. La belleza salvífica no se enfrenta, como en «Edad de sombra», a una dictadura genérica, sino al revivido «Fascismo de la gleba romana»<sup>36</sup>. Mientras que en 1928, a los camaradas que llevan «en los labios las prédicas sociales» y que interrogan a la «Esfinge rusa», se les apostrofa para que *rompan* los «campos duros»<sup>37</sup>, en 1962 y en 1976 no hay prédicas ni esfinges ni camaradas, sólo *compañeros*, a quienes el poeta se dirige con menos insistencia. Sólo les dice: «labrad los campos duros»<sup>38</sup>. Sucede, pues, aquello que se ha demostrado usual: las marcas juveniles notoriamente epocales llegan diluidas, y se sobrepone la poesía. Pero queda una filigrana inequívoca. Una cuyas implicaciones se amplifican gracias a escrutinios como los que se acaban de describir. Ya no se trata de especulaciones nada más: la pervivencia de la marca política se comprende, y su estilización también, incitada no ya por «las fábricas, humanas gusaneras»<sup>39</sup>, sino por la «luz tierna»<sup>40</sup> de la belleza.

Pero si lo que se busca es seguir, en cambio, la «última voluntad» del poeta, no habría que sacar a la luz más que las versiones de *OPC*. Las anteriores no han de exhumarse. Y ha de seguirse el camino usual de la reproducción mecánica. A la aproximación que no sospeche de esa voluntad final ni la comprenda en su diacronía y multiplicidad le resultará aún más difícil formar nuevo tesoro. Sin embargo, para «recuperar el alma de los productos

<sup>34</sup> Son versos de «Invitación a la paz» (*OPC*, 63, vv. 1, 4, 9, 10) y «Poema de la cooperación» (*Poemas desconocidos*, 140-141, vv. 5, 8, 17, 18)

<sup>35</sup> «Edad de sombra», v. 3.

<sup>36</sup> «Encendido de la tea», v. 20.

<sup>37</sup> «Poema de la cooperación», vv. 36, 37, 15.

<sup>38</sup> «Invitación a la paz», v. 7. *OPC* da incorrectamente, por error tipográfico usual, «ladrad».

<sup>39</sup> «Poema de la cooperación», v. 20.

<sup>40</sup> «Edad de sombra», v. 11.

artísticos» (Di Patre 89) hace falta buscar problemas, preguntarse sobre la intimidad creadora. Y no estamos solos en esto: «una aproximación más estricta a los orígenes de las obras esenciales de la literatura ecuatoriana —sostiene Barrera-Agarwal— es indispensable para reevaluar lo que, a veces erróneamente, consideramos como un acervo inamovible» (99). No hay —me parece— nada más íntimo que examinar los textos de cerca e interpelarlos en sus casi infinitos sentidos y posibilidades. Porque abundan las trampas en Carrera Andrade: enjambres de interconexiones entre libros, migraciones de poemas entre poemarios, fechas inconsistentes y contradictorias, versiones que divergen o de autoría sospechosa, pasajes con grafías inestables. Una «rebelión de las palabras», «una cacería de fantasmas» (Carrera, *Obra*, 584, 586). Nudos en la hebra.

En el «Quipo» XV (*Obra*, 582), Carrera Andrade explica la lectura o la creación. El sentido metafórico inmediato es ineludible e indica el propósito: extraer el secreto. Hasta podrían aventurarse implicaciones esotéricas sobre el secreto y la piedra. Escondido más allá del significado, una aliteración tribal, el repique del tiempo y de quien intenta vencer lo desconocido, indican en cambio el método. Este sentido sonoro, igual de ineludible, recuerda la insistente labor de quien lee y edita, de quien «saca a la luz»: la confrontación cotidiana con los textos, con las «piedras parlantes», y su registro sucesivo. Editar no es más que una forma de lectura. Es leer insistentemente, como el minero nocturno que busca el cofre. Que busca la palabra, ese fenómeno físico y simbólico. Por eso he señalado sendas, he sugerido problemas, caminos, incluso «presas deseadas», pero con igual esperanza e igual miedo:

¡Qué difícil formar nuevo tesoro  
 extraer el secreto  
 de las piedras parlantes  
 pulidas por el tiempo!

Esteban Crespo Jaramillo

## Referencias bibliográficas

- Amauta. Revista mensual de doctrina, arte, literatura, polémica*, n.º 1, septiembre 1926.
- Barrera-Agarwal, María Helena. *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*. Sur Editores, 2015.
- Bibliothèque Nationale de France. *Catalogue général*, catalogue.bnf.fr. Recuperado 15 oct. 2016.
- Borges, Jorge Luis. «Sobre los clásicos». *Otras inquisiciones. Obras completas II (1952-1972)*, anotada por Rolando Costa Picazo. Emecé, 2014, pp. 134-135.
- Carrera Andrade, Jorge. *El estanque inefable*. Universidad Central (Quito), 1922.
- Carrera Andrade, Jorge. *La guirnalda del silencio*. Imprenta Nacional (Quito), 1926.
- Carrera Andrade, Jorge. *Boletines de mar y tierra*. Editorial Cervantes (Barcelona), 1930.
- Carrera Andrade, Jorge. *Rol de la manzana (1926-1929)*. Espasa-Calpe (Madrid), 1935.
- Carrera Andrade, Jorge. *La hora de las ventanas iluminadas*. Ediciones Ercilla (Chile), 1937.
- Carrera Andrade, Jorge. *Biografía para uso de los pájaros*. Cuadernos del Hombre Nuevo (París), 1937.
- Carrera Andrade, Jorge. *Registro del mundo: Antología poética. 1922-1939*. Grupo América-Universidad Central (Quito), 1940.
- Carrera Andrade, Jorge. *Registro del mundo*, 2.ª ed. Editorial Séneca (México D.F.), 1945.
- Carrera Andrade, Jorge. *Poesías escogidas*. Ediciones Suma (Caracas), 1945.
- Carrera Andrade, Jorge. *Lugar de origen*. Ediciones Suma (Caracas), 1945.
- Carrera Andrade, Jorge. *Edades poéticas (1922-1956)*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito), 1958.
- Carrera Andrade, Jorge. «Los primeros poemas de Jorge Carrera Andrade», separata. *Lírica Hispana* (Caracas), XX, 234 (octubre de 1962).
- Carrera Andrade, Jorge. «Interpretación de Rubén Darío». Secretaría de la Presidencia de la República (Nicaragua), 1964.
- Carrera Andrade, Jorge. *Obra poética completa*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito), 1976.
- Carrera Andrade, Jorge. *Poemas desconocidos*, edición de J. Enrique Ojeda. Paradiso Editores (Quito), 2002.
- Carvajal, Iván. «Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea». *Poligramas*, n.º 21 (junio 2004), pp. 51-65.
- Darío, Rubén. *Azul...* 1.ª ed., Imprenta y Tipografía Excelsior, 1888.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*, editado por Ernesto Mejía Sánchez. *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, coordinado por Francisco Arellano Oviedo. Alfagura, 2016, pp. 3-83.
- De Andrés Castellanos, Soledad. «Cuando la RAE, por fin, aclara o incluso simplifica algo, ¿por qué no hacemos caso?». *Especulo. El cajetín de la lengua*. 14/10/2000. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cajetin/rae.html>.
- Derème, Tristan. *La flûte fleurie*. Nouvelle Édition Nouvelle, 1913.
- Derème, Tristan. *La verdure dorée*. Émile-Paul Frères, 1922.

- Derème, Tristan. *Le poème de la pipe et de l'escargot*. Émile-Paul Frères, 1920.
- Di Patre, Patrizia. «Edición crítica de los textos coloniales. Conferencia». *Revista PUCE*, n.º 89 (2009) pp. 85-92.
- Esteve Serrano, Abraham. «Principios de teoría ortográfica». *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, vol. 40, n.º 1-2 (1981-82), pp. 125-215.
- González, Fernando. «Bernardino de Pantorba: “Jiménez Aranda”. —Jorge Carrera Andrade: “Boletines de mar y tierra”». Reseña de *Boletines de mar y tierra* de Jorge Carrera Andrade. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, dirigida por Juan B. Acevedo, año 9, n.º 90, octubre 1930, Madrid, pp. 393-5.
- Hadatty Mora, Yanna. «¿Vanguardia andina en Ecuador?». *Guaragua*, año 14, n.º 33 primavera 2010, Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas (Biblioteca para el diálogo, no. 3), pp. 31-54.
- Isla. Hojas de arte y letras*, n.º 9 (1936).
- James, Henry. *The Aspern Papers*, 1.ª ed. en 1888. *The Turn of the Screw and Other Short Works*, Simon & Schuster, 2007, pp. 239-370.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Gredos, 2013.
- Lara, A. Darío. *Jorge Carrera Andrade: Memorias de un testigo*, 2 tomos. CCE, 1999.
- Lara, A. Darío. «Obra poética de Jorge Carrera Andrade». *Memorias de la Academia Ecuatoriana de la Lengua*, n.º 63 (2001), pp.197-236.
- Lara, A. Darío y Claude Lara B. *Correspondencia de Jorge Carrera Andrade con intelectuales de lengua francesa*, A. D. Lara y Cl. Lara (trads.), 3 tomos. Abya-Yala, 2004.
- Marcos-Marín, Francisco. «La fuente ortográfica de Juan Ramón Jiménez (Nuevas notas sobre la reforma del español contemporáneo». *Lingüística española actual*, VIII (1986), pp. 219-228.
- Martínez de Sousa, José. «La “nueva” ortografía académica». *José Martínez de Sousa*. Recuperado de: <http://martinezdesousa.net>.
- Nicolas, Éric. “Les livres”. *Tristan Derème*, <http://tristan-dereme.fr/>, 2015. Recuperado 10 sept. 2016.
- Ojeda, Enrique. *Jorge Carrera Andrade: Introducción al estudio de su vida y de su obra*. Eliseo Torres & Sons, 1971.
- Pesántez Rodas, Rodrigo. *Jorge Carrera Andrade: amistad y anhelos compartidos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo del Guayas, 2003.
- Pierre Bergé & Associés. *Vente Bibliothèque Littéraire Albert-Louis Natural. Seconde partie*, catálogo de subasta. Pierre Bergé & Associés, 2009.
- Ramírez, Israel. «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas». *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, editado por Blem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. COLMEX-UNAM-UAM, 2009, pp. 213-231.
- Real Academia Española. *Ortografía de la lengua castellana, compuesta por la Real Academia Española. Nueva edición corregida y aumentada*. Gabriel Ramírez, Madrid, 1754.
- Real Academia Española. *Ortografía de la lengua castellana, compuesta por la Real Academia Española. Cuarta impresión, corregida y aumentada*. Joachin de Ibarra, Madrid, 1770.

- Revista Juventud Estudiosa*, año I, n.º 3 (junio 1919), Guayaquil.
- Rico, Francisco. «Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, n.º 2, 2005 (2006), pp. 83-94.
- Robles, Humberto E. «Al rescate de textos ignorados de José de la Cuadra» en *Kipus: revista andina de letras*, vol. 16 (2003), pp. 17-42.
- Rosenblat, Ángel. «Las ideas ortográficas de Bello», prólogo, Andrés Bello. *Estudios gramaticales. Obras completas*, vol. 5. Fundación La Casa de Bello, 1981 (1.ª ed. de 1951), pp. ix-cxxxviii.
- Schulze, Robin G. «How Not to Edit: The Case of Marianne Moore». *Textual Cultures*, vol. 2, n.º 1 (primavera 2007), pp. 119-135.
- Sociedad de escritores. *Selección de poetas y prosistas ecuatorianos*. Imprenta Humanidad, 1924.
- Tavani, Guisepe. «Filología e genética». *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 (1996), pp. 63-90.
- Taylor, Gay. «The Rhetoric of Textual Criticism». *Text*, vol. 4 (1988), pp. 39-57.
- Vargas Durand, Luis. «Hacia la edición crítica de un textos moderno: *Travesía de extramares* de Martín Adán». *Lexis* vol. XIX, n.º 1 (1994), pp. 133-164.
- West III, James L. W. «Editorial Theory and the Act of Submission». *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 83, n.º 2 (junio 1989), pp. 169-185.