

# Entrevista con Carlos Martínez Rivas

Carlos Martínez Rivas, nacido en 1924, es reconocido como «el poeta de los poetas». Debido sobre todo a su aversión a la publicación de su obra, Martínez no es muy conocido fuera de un grupo pequeño de escritores internacionales que incluye a Octavio Paz y Vicente Aleixandre. Las primera dos ediciones de su único libro, *La insurrección solitaria*, están agotadas pero afortunadamente la Editorial Nueva Nicaragua sacó una tercera edición de diez mil ejemplares en 1983.

Martínez es el legado de Baudelaire al mundo moderno. Cuando no anda vagando en sus poemas por las calles de Los Ángeles, Madrid, o Managua observando la vida urbana, es el «niño desheredado» de Baudelaire. De alguna forma, no obstante el grado en que Carlos Martínez cumple con el papel del *poète maudit*, uno siente la compulsión de permitirle al «genio» del arte del poeta redimir el abandono y la auto-indulgencia de su vida. En este caso, como resultado de la naturaleza legendaria de su carácter, la vida de Martínez es más grande que la vida. Tal vez, como dice Beltrán Morales en otra entrevista: «Yo creo que tendemos a exagerar la genialidad de Carlos Martínez porque en cierta forma todos quisiéramos ser él.» Es decir, satisface lo que hemos heredado de los románticos —la idea del artista superior con su halo y vida de bohemio. Aunque la declaración «política» de la vida y obra de Carlos Martínez es decididamente apolítica, cabe preguntarse hasta qué grado lo es, aún cuando, como dice el poeta, su insurrección es cultural.

En la conversación que sigue, el poeta describe el proceso de la creación de *La insurrección solitaria* en los años 40 mientras vivía en París. Habla también de sus encuentros con Octavio Paz, Julio Cortázar, André Breton y el grupo surrealista. Además de discutir su «amistad personal» con Baudelaire, Burns, Villon y otros «delincuentes» literarios, Martínez reflexiona sobre la génesis de «Dos murales U.S.A» (un poema largo y complejo que se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1964 y que según él fue escrito en las calles de Los Ángeles, California, cuando trabajaba de mensajero en los años 50). El poeta define sus afinidades con la literatura del Siglo de Oro de España, y habla de las diferencias profundas entre su propia poesía y la de su compatriota generacional, Ernesto Cardenal.

Que yo sepa, Carlos Martínez Rivas nunca ha dado una entrevista hasta el momento. Fue difícil vencer su rechazo categórico a la grabadora y a una lista de preguntas. El primer intento fue desastroso: Carlos tomó casi una botella entera de ron en menos de media hora. Otro intento posterior tampoco dio resultados porque de repente el

poeta anunció que tenía una reunión importante —que era una fiesta bastante alegre en la casa de un vecino— y salió. El tercer intento, entonces, me sorprendió totalmente. La conversación duró casi siete horas debido a una serie de circunstancias fortuitas, incluyendo una falta de transporte y una tormenta tropical violenta. La entrevista comienza con el poeta describiendo su lucha con el alcoholismo.

—Me he curado un poco. Ya he conseguido Ativan. Es que se me terminó la reserva de Ativan y mi cuerpo se había acostumbrado a su dosis. Ya tengo yo mi instrumental también. Resulta que me encontré indefenso anoche. Ante toda la noche cuando se me retiró todo el vodka y el ron, temprano, allí comenzó la angustia cuando uno se queda solo en la cama. Comencé a dar vueltas y vueltas y vueltas y comenzó algo que no tenía hacía años. Me afligió mucho. Creía que iba a morir.

—¿Y no avisaste a nadie?

—No. Que muera solo uno. ¿No te parece? Si hay un insomnio ¿por qué va a haber dos? Eso hay que aguantarlo solo. Cuando tuve yo mi infarto en Madrid en 1969, lo que más me preocupó fue toda la complicación —porque yo había observado lo difícil que era sacar un ataúd por la escalera. Lo único que contemplé— qué hombre más práctico que soy yo —era la dificultad del ataúd. Entonces me tendrían que sacar dentro de una sábana. Empecé a ver las dimensiones de la escalera. Esos arquitectos no contaron con la muerte. No supe que había tenido el infarto sino hasta años después hasta que el doctor me hizo un reconocimiento general y encontró una severísima cicatriz en el corazón, carne muerta, creo. Y me dice, «¿De qué será eso?» «Ahí», le dije yo. Yo había apuntado en mi diario todo lo que yo sentía. Y era el infarto. En ese entonces mi preocupación era lo que iba a causar a los dueños de la casa, las molestias de un cadáver. Pero yo escribí inmediatamente después todo lo que yo sentí hasta que llamé a la señora con quien yo tenía un seguro de clínica. Termina mi narración en ese momento. Recuerdo que parecía que estaba en los Estados Unidos porque yo casi acababa de colgar el teléfono —pocos minutos después— y apareció el doctor. ¡Qué eficiencia! Él me preguntó algo sobre mis costumbres, mi vida, y mis condiciones emocionales. «Ah, no» me dice. «Suele que usted sufre mucho por los niños suyos; usted siente muy solo, y usted además se dedica a escribir y ustedes los escritores son un poco gente fuera de lo común en emociones. Usted sufrió un susto, pero no es nada.» En mi diario de esa fecha describí cuando me acerqué al espejo que mis ojos ya no veían; lo que quería decir es que ya estaba muerto. Yo estaba pálido, pálido y los ojos sin mirada. Dejé la puerta abierta y me acosté ya dispuesto a fallecer. Algo similar me pasó en la Intecna, donde vivo en Granada, que no quiero que me pase ahora. Un día tuve un choque anafiláctico que es una intoxicación de vitaminas. Entonces yo me sentí absolutamente peor que en Madrid. En un momento perdí el conocimiento, casi. Me puse mi bata porque una amiga mía, Eunice Odio, estuvo quince días muerta en su bañera. Dije, «No quiero que pase esto. Si yo muero esta madrugada, no quiero que me encuentren como Julio César.» Quien, según Thornton Wilder en *The Ides of March*, se cubrió por pudor cuando lo atacaron a puñaladas. Yo duermo desnudo por el calor, de costumbre. Así que me puse mi bata azul y dejé la puerta entreabierta y también me acosté. Pero debemos empezar con las preguntas.

—Una de las cosas que más me impresionó de tu libro, *La insurrección solitaria*, es su coherencia, su unidad. No es simplemente una colección de poemas líricos sueltos. Me gustaría saber si podrías describir la estructura del libro.

—Magnífica pregunta. Y siempre se lo dije a Octavio Paz. En los mismos tres meses en 1950-51, yo fui acumulando *La insurrección solitaria* en mi cuerpo. El último poema que yo había escrito era «Eunice» a Eunice Odio en 1945. Eunice es un bello nombre. *Eunike*: «bella victoria» en griego. *Nike* es «victoria» y *Eu*, como las Euménides, es el prefijo de bueno, de bondadoso. Los griegos no hacían diferencia entre lo bello y lo bueno. Es decir: *Pulcra aunt qua visa placent*. Bello es lo que visto agrada. Al mismo tiempo decía, que es bueno lo que es propio para el ser. Se hermanaba belleza con bueno. Lo que era bueno era necesariamente bello, y viceversa. No había dicotomía como hubo cuando el cristianismo estableció de que había cosas bellas que eran del diablo. Entonces, volviendo a la pregunta, yo escribí en tres meses *La insurrección solitaria*. Quizás en menos tiempo. Yo digo tres meses por poner un margen que no sorprenda tanto. Pero yo creo que probablemente en un mes. Claro, la había escrito desde que estaba en Madrid. Pero yo, desde que escribí en 1945 el poema para Eunice, recién llegado a España, estuve en silencio hasta que se nos murió Joaquín Pasos. Entonces rompí el silencio con el poema a Joaquín Pasos en febrero de 1947. No volví a escribir excepto cuando mi amigo León Pallais se ordenó como sacerdote y escribí «Romanzón». Son las únicas tres cosas que escribí en años y años de experiencia en España. Los estímulos exteriores e interiores para escribir los fui conservando dentro de mí, acumulando dentro de mi poesía y rigor. Es decir, emoción y vigilancia. Estuve en París. Andábamos juntos, Octavio Paz, Julio Cortázar y yo. Escribimos en ese mismo momento, cada uno un libro. Octavio, ¿*Águila o sol?*; Julio, *Bestiario*; y yo, *La insurrección solitaria*. Los tres están fechados en 1951 aunque no publiqué *La insurrección* hasta 1953, por lo que no he publicado en veinticinco años hasta *Allegro irato*. Y si no me había obligado Rafael Hueso, seguiría mi *Insurrección* inédita.

—¿Había una especie de intercambio de ideas entre ustedes tres?

—Nosotros nos veíamos. Éramos amigos. Una noche Octavio me invitó a cenar y me dijo, «Quiero entregarte algunos originales y entre quince días vuelves a cenar conmigo para que me devuelvas esos originales con anotaciones. Porque aunque tengo los mejores poetas de Europa como amigos, son franceses. Otros son peruanos o argentinos como Cortázar. Tú sabes que el juicio en que yo confío es el tuyo.» Le devolví el libro lleno de anotaciones marginales. Eso fue muy curioso porque se ve que no es cierto cuando alguien pide un juicio sincero. En el libro, todos son poemas en prosa y surrealistas. Yo le llamaba la inmolación del talento de Octavio Paz a sus amigos surrealistas o al movimiento surrealista. Fue una inmolación que él hizo. Así que el libro era en general pobre, como era pobre *Bestiario* de Cortázar. Eran libros europeos.

—¿Y Octavio Paz te presentó a los poetas surrealistas?

—Estaban vivos todos los grandes poetas surrealistas y eran íntimos amigos de él. Octavio ya era un poeta bastante conocido y tenía su posición de diplomático como secretario de la Embajada de México. El estaba muy bien vinculado. Gracias a él he conocido todas las grandes galerías, pintura, poetas y el grupo surrealista. Estuve con

Marx Ernst, Paul La Forge, André Breton, Paul Eluard. Fuimos a la casa de Breton y a veces estaba su hija, Aube, al fondo, sencillamente planchando. En ese tiempo Breton era un hombre que parecía muy viejo. Pero no era así. Nació en 1896. El año en que nació también el gran poeta italiano Eugenio Montale. El año en que se publicó *Los raros*. El año en que murió Verlaine. El año en que por primera vez se puso *La gaviota* de Chekhov con gran desastre. ¡Las coincidencias de la cultura! Entonces, imagínate qué joven era André Breton en 1950. Tenía 54 años. Era cuatro años menor de lo que soy ahora. Yo tuve ese contacto con él. Una vez me dijo, «Que faits vous?» «Estoy escribiendo un libro» «Oh» me dijo él con un brillo en los ojos y una expresión que tenía. Tenía una fisonomía impresionante. «Me alegra mucho.» Y era precisamente *La insurrección solitaria*.

—¿Y la estructura de *La insurrección solitaria*?

—Bueno. Yo recuerdo que era el asombro de mis amigos cuando les leía diariamente cómo iba saliendo el libro.

—¿Cómo trabajaste?

—Yo recuerdo asombrado cómo escribí un poema tan rico como es «Las vírgenes prudentes». Me vine de cenar donde Octavio, caminando. Siempre he sido un ambulante nocturno de grandes ciudades. Recuerdo que eso llevaba como dos o tres horas. Me vine caminando del Bois de Boulogne que era el extremo de París donde vivía Octavio en una casa muy elegante en la rue Víctor Hugo. Me vine caminando hasta la rue Cassette. El vivía en la rive droite y yo en la rive gauche. Fui caminando y pensé en el poema y cuando llegué a mi habitación era tardísimo. Ya no digamos que era alta noche. Ya era casi baja madrugada. Pero me dije, «Esto no se me escapa. Si no lo escribo ahora, si me acuesto a dormir... Entonces con la enorme fatiga de la noche con Octavio, con la fatiga de la caminata, sin embargo yo escribí de un tirón el manuscrito. Lo guardé contentísimo y me fui a dormir. Dejé clavada a la familia de que no me llamara, porque había sol cuando yo terminé. Y me despertaron a las cinco de la tarde. Así, cogí el manuscrito y fui a buscar a dos amigos míos y les leí la maravilla de *Las vírgenes prudentes*. Yo recuerdo cuando a Octavio Paz le leí ese poema que quiero tanto, «San Cristóbal». Cuando dice, «—¿Hay paso?— gritó el niño/ mirando hacia lo oscuro/ en los últimos límites/ de lo bruto.» Octavio dijo, «Momentito, ya comenzar un poema con eso, con semejante expresión, la naturaleza deja de ser de nuestra tierra. Es como la Estigia, el infierno.» Era un asombro todos los días mi lectura de *La insurrección...* El poema, «Pentecostés en el extranjero», fue escrito en la casa de Octavio Paz. Estábamos Elenita (la esposa de Octavio), Octavio y Ernesto Cardenal que acababa de llegar con Ernesto Gutiérrez. Y también estaba Teresita Ramírez que en ese tiempo andaba con Cardenal en París. Se propuso que escribiéramos un poema cada uno. Era el día de Pentecostés. Nos pusimos a considerable distancia en la gran mansión de Octavio. Ernesto no escribió nada. Octavio salió diciendo «No me salió nada.»

—¿Y esa parte en el poema que dice, «El murado yo voluntarioso con ceño de diamante»?

—Es Castiglione, Leonardo. Es el hombre del Renacimiento, cuando todavía hay una individualidad.

—¿Entonces el resto del libro es de París?

—Después, algunos poemas fueron añadidos en Nicaragua, por suerte, como no llegué inmediatamente a publicarlo, sino que lo guardé en la gaveta. Eso fue de agosto de 1951 a agosto de 1953, cuando me fui a México. Aquí escribí, por ejemplo los epigramas del mundo que me rodeaba —una crítica— y le coloqué a esa sección el título, *El monstruo y su dibujante*. Eso es lo que pasa en *Allegro irato*. El libro en general se llama *Allegro irato* pero tiene sus secciones como *La insurrección solitaria*: «Fantasmas y pretextos», «Esquina con esperanza», «Esquina sin esperanza» y otras. Esa unidad —estoy completamente de acuerdo— no es una colección que se fue acumulando de poemas como *Prosas profanas* o *Cantos de vida y esperanza* que después de publicar una serie de poemas en diferentes revistas de pronto Darío dice «Ahora voy a hacer un tomo.» Allí no. En mi libro todo fue hecho en una acumulación solitaria y luego lo vertí en una forma como de sangría, como si yo hubiese abierto una vena. Y salió *La insurrección solitaria*. También en Nicaragua añadí un poema que aprecio mucho: «En la carretera una mujercuela detiene al pasante».

—¿De dónde viene el título de ese poema?

—Ese día yo andaba en carro con Ernesto Cardenal y otros amigos. Una prostituta que se llamaba Marina detuvo el carro. Y dijo, «¿Va Carlos Martínez allí?» Nosotros teníamos una ruta en la vieja Managua muy conocida —la Versailles, un sitio de diversión. Y fíjate, cuando murió mi mamá apareció en el periódico la noticia: «Doña Berta Novoa Rivas...» y la Marina me llevó a su propio cuarto donde siempre llegábamos y vi que estaba con candelas la fotografía de mi mamá, con una gran admiración. La Marina. A veces me pregunto qué se habrá hecho esa gente. Son como mitos: inexistentes y al mismo tiempo persistentes; como los mitos. Inexistentes porque trascienden su propia persona, y persistentes porque ahora habrá otra Marina, una equivalente. Siempre hay una Perséfone, una Deméter, una Venus.

—¿Por qué empieza *La insurrección solitaria* con esa cita tan misteriosa de *El Quijote*?

—Al contrario, es descriptiva: «Fuego soy apartado y espada puesta lejos.» *La insurrección solitaria* es eso: fuego apartado y espada puesta lejos. Espada es un arma y el fuego es una cosa viva —dos cosas que se pueden llamar completamente dinámicas. No sólo eso, sino agresivas. Y no sólo eso, sino en cierto momento destructivas y constructivas. Porque el fuego puede servir para calentarte, para darte vida, pero también para quemar algo. La espada puede servir para defender tu vida; puede servir para terminar con otra vida también. Y desde luego que es Marcela quien lo dice, está aquí discretamente oculto. Yo citaba el discurso de la mujer pero me no me interesaba tanto esa incidencia en *El Quijote* cuando Marcela se defiende después del suicidio de Grisóstomo.

—Se sabe que eres una persona sumamente enterada de la pintura y la historia del arte. ¿Cuáles artistas te atraen más la atención?

—La pintura siempre ha tenido una influencia enorme en mi poesía. Cito, por ejemplo, dos cuadros en París que vi en el Louvre. Hay uno de Lucas de Leyden que se llama «Lot y sus hijas» que aparece en mi poema, «Beso para la mujer de Lot». La ciudad en el cuadro, Sodoma, tiene una rima plástica con los barcos que se hunden. Lo

copié directamente... hasta ella. La veo detrás en el puentecito. En el poema mi teoría es la de que ella no se volvió por una curiosidad femenina, sino que algo profundo dejaba en la ciudad. ¿Qué es lo único profundo para una mujer? Un amante. No es una bolsa de joyas. También un cuadro de Pieter Brueghel, «Los lisiados o leprosos» tiene algo que ver con la última parte de mi poema, «Dos murales U.S.A.»

—¿Crees que este poema es una especie de pintura de la vida moderna en el sentido de Baudelaire?

—Dices como el pintor en «Le peintre de la vie moderne». Y cuando Baudelaire manda una carta a Huysmans cuando está escribiendo «Spleen» que dice, «Quiero escribir unos cuantos poemas en prosa pero que están basados en el gran libro famoso de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, un libro que usted y yo admiramos.» En realidad no era famoso porque nadie sabía que había salido el libro. Es como cuando me dijiste esa vez, «¿Por qué no se dieron cuenta en España cuando publicaste “Dos murales U.S.A.” en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1964 (181)?» Fíjate, en 1857 se publican dos libros que son procesados por inmorales y por obscenos y pornográficos: *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal*. Y ambos libros sin que los dos autores fueron amigos son procesados por un tipo que era tremendo en el gobierno de Luis Napoleón. Les quitan un montón de poemas, los multan, y recogen la edición. No se conocían los dos pero ambos habían nacido, Flaubert y Baudelaire, en 1821.

—¿Qué aprendiste de Baudelaire en cuanto a la mujer y las relaciones entre el hombre y la mujer?

—Nada, porque él nunca tuvo ninguna capacidad para enseñar sobre eso. Se enamoró de la Duval y nunca se enamoró de nadie más. Y Chesterton sostiene que murió virgen. Se enamoró de Jeanne Duval, de la negra, una tarde, siendo muy joven, en que esta negra aparecía haciendo un papel brevísimo en un acto de teatro sin mayor importancia. Lo único que decía al salir la negra era «Señora, la cena está servida.» Baudelaire se enamoró de ella y ella nunca le correspondió. ¿Qué puede enseñar el pobre Baudelaire? No sabía nada. Lo único que vivió fue los celos que tenía su madre con Aupick, el segundo marido a la muerte de su padre y también sus relaciones sórdidas e incomprensibles con la mulata, la Jeanne Duval. Y así se le pasó la vida hasta que se le consumió. Murió muy joven. Murió a los 46 años. Pero sí, es básico. Yo no sé qué habría sido yo sin Baudelaire. No lo puedo concebir. No sé qué habría sido mi vida sin la amistad de Charles Baudelaire. Porque hay autores que son autores. Como, por ejemplo, Joyce o Proust. No tengo nada que ver con Proust. Tengo que ver con los diez volúmenes de *La recherche du temps perdu*. Pero con Baudelaire es Baudelaire a quien yo conocí. Mi amistad es personal con Baudelaire. Sin que signifique que su obra no tenga la calidad que tiene la obra de Proust literariamente. Pero yo, como deber, me siento identificado como si hubiera sido un amigo. Siento su sufrimiento y comprendo su decaimiento y su desfallecimiento y su alegría. Mientras con el otro, no. El otro para mí es un gran escritor y solamente su obra. El hombre casi no me concierne. Es como lo que pasaría a uno si fuera un admirador de Henry James. Le pueden asombrar *The ambassadors* o *Portrait of a lady*. Extraordinarios. Pero no tienen nada que ver con ese señor que escribe sus obras.

—¿Con quién te identificas así vitalmente, personalmente, en cuanto a otros escritores?

—Baudelaire, Robert Burns, François Villon. Con todos los delincuentes. Realmente con los autores delincuentes. Es decir, con los que llevaron una vida llena de remordimientos.

—¿Cuál es el remordimiento más grande que tienes?

—Haber nacido. (Steven F. White y luego Carlos Martínez Rivas se ríen) No, no, no.

—¿Borramos eso?

—Porque no soy culpable, y además es de *La vida es sueño*. Es Segismundo: «El delito mayor del hombre es haber nacido.» Eso es ya Calderón. No. Mi mayor remordimiento es continuar viviendo. De haber nacido no soy culpable: fui engendrado. Pero continuar viviendo, sí depende de mí. Es decir, mi remordimiento es no haber tenido la capacidad de ser un suicida.

—Hay varios tipos de suicida.

—Claro. Y el suicida que no es suicida pero se suicida en otra forma es algo peor. Es un suicida cobarde. Hay un tipo concreto que es quitarse la vida en un determinado momento. El suicida que se la va quitando poco a poco no sirve para nada. Este tipo involucra dos culpabilidades: la culpabilidad básica que lo haría suicidarse y la culpabilidad de no suicidarse. Crevel, Crosby —yo tengo una admiración rendida, como algo que no puedo hacer. Es como puedo mirar a un gran acróbata que salta, un trapecista. No un gran poeta porque todo está en la medida, ni un gran músico, ni un gran escultor, ni un gran pintor. Eso me parece que está a mi alcance. Pero yo veo un saltarín de esos, un acróbata, un tipo lleno de gracia y fuerza, que dice Rilke en las *Elegías del Duino* que cae sólo como puede caer una fruta. ¡Qué bueno eso! En completa armonía con la naturaleza. Hay otro suicida que me gustó mucho. No era literato sino que era un actor que se llamaba George Sanders. Se suicidó en Madrid. Y me regocijé cuando leí en el *ABC* la noticia de su suicidio y lo que se había encontrado en la habitación de su hotel. Decía la nota más o menos «No voy a culpar a nadie ni hacer ninguna elocución ni tratar de hacer ninguna investigación sobre mi suicidio. No quiero involucrar a nadie. Me suicido sencillamente porque estoy aburrido.» *L'ennui* de Baudelaire. El aburrimiento, el hastío de vivir. Pero la condición interior del suicida es una cosa genial y no todos participan de ella.

—¿En qué sentido genial?

—¿Quién sabe qué ven, que les da la capacidad de hacerlo? ¿quién sabe exactamente qué penetración tienen en la realidad, muy particular? ¿quién sabe qué dimensión, qué cuarta o quinta dimensión que les hace perder el instinto de conservación, que es completamente vulgar? La pérdida de la vulgaridad del instinto de conservación. Esa es la base genial del suicida.

—Fue Baudelaire el que inventó el concepto del *flâneur*, verdad?

—Sí. Le dio categoría literaria. Antes existía el *flâneur*. Pero él le dio nombre. Lo convirtió de práctica a teoría. Que es importante, ¿verdad? Mientras las cosas son simplemente prácticas, no valen nada. Pero en el momento en que la práctica se convierte en teoría, ya comienza su eternidad.

—¿Cómo era esa teoría?

—El *flâneur* anda caminando con sus brazos así, detrás de la espalda. Es parecido a lo que mencionamos de Aloysius Bertrand. Me preguntaste si yo hubiera querido poner algo de la vida moderna en mi poema, «Dos murales U.S.A.» Baudelaire, de sus experiencias de *flâneur*, sacó «Spleen de Paris». Es la observación que hace el hombre de talento, el intelectual solitario, de la ciudad y de *la foule* —la muchedumbre. Y eso provocó luego en pintura las grandes visiones de la ciudad que pintó Camille Pissarro. Grandes perspectivas de halcones.

—«Fourmillante cité, cité pleine de rêves.»

—Eso es. Así pasaba Baudelaire como *flâneur*.

—Un príncipe escondido, incógnito. Llevaba su clase, pero...

—Sí. Tremendamente. Cuando Baudelaire llegó a Bélgica, llevaba su artismo, su manera de vestirse, de comportarse, su frialdad. Él, por ejemplo, abominaba a la mujer. Decía *La femme est naturelle, c'est-à-dire, abominable*. Porque él decía que no se debía ser natural, sino ser el *dandy*. Y por eso dice Pasternak que la gran poesía nuestra ya no puede depender del campo, por más que querramos volver al campo, desde que Baudelaire inventó la poesía de la ciudad. Es decir, inventó el dandismo y acabó con la naturaleza. El mundo de la poesía se convirtió en el «fourmillante cité». Baudelaire creó ese cambio histórico de mentalidad histórica. Se le impuso. Un genio recibe una nueva categoría del universo, una nueva manera de ver el universo y tiene que aguantarlo aunque esa manera de ver sea dolorosa. Sería mucho mejor pensar en el campo, los arroyos, el murmullo del agua y el canto del pájaro. Pero no es necesariamente lo que descubres. Es lo que quieras descubrir. Se te impone. Y a veces es fatal para ti. El fue víctima de ser Baudelaire.

—¿Podrías describir la génesis de tu poema, «Dos murales U.S.A.»?

—En ese entonces, en 1955, yo trabajaba en el Laboratorio de Lenguas Romances de UCLA (Universidad de California en Los Ángeles). Después, pasé a trabajar en el Bank of America porque no tenía título de graduado de la universidad y no podía alcanzar una posición de profesor de literatura. Lo que pasó es que cuando fui de París a Nicaragua, después de haber elegido hacer mi tesis sobre la catedral de Chartres, en esos meses falleció mi madre que es la que me mandaba el dinero para que yo estudiara. Entonces ya me quedé en el somocismo. Pero en 1955, estando en Bullock's, una red de almacenes que hay en California, vi entrar a la muerte que es esta mujer, la muerte entrante. Entonces yo apunté en una tarjetita que tengo como una reliquia personal: «La mujer que vi en Bullock's. No olvidar. Escribir un posible poema que se llamaría "Reflexiones sobre una transeúnte"». Y eso es todo lo que pensaba que iba a escribir. El primer poema, «La muerte entrante», comienza con la cita de Elifaz, el Temanita. De allí saqué la parte más importante del poema. Me refiero a la parte que habla no del miedo que ya conocemos sino el nuevo miedo, el que no espanta, el miedo que es como la hierba verde y es lindo. Es el miedo de los Estados Unidos debajo de todas esas cosas tan paradisíacas. Este pavor no es el antiguo pavor que tenía su imagen pavorosa y de la cual te podías defender. No te puedes defender del miedo que está representado con niñas con regaderas. Primero, hay una descripción de cómo se

vive en los Estados Unidos. Es curioso. ¿Cómo te van a aprisionar las escalerillas que te sirven de escape? Sin embargo, así es. Y sigue el poema con una imagen de la puerta de Bullock's que se abría sola. Entonces entra un doble mundo de luz y de aire. Eso es el problema con la poesía: que tú ves unas cosas clarísimas dentro de ti y delante de ti y así las escribes. Y después dicen que uno es oscuro o trata de ser oscuro. No, para mí todo esto es clarísimo.

—¿Y sigue la descripción del horror que da en los Estados Unidos en el segundo mural, «Aquí falta la piedra»?

—Sí. El título por ejemplo. Yo estaba acostumbrado a vivir en Europa donde a cada rato tropezaba con la piedra: una catedral, las almonedas, la lonja, los atrios. Pero en los Estados Unidos parece que las construcciones están hechas como para una feria. Y es un país que siempre está en construcción. Como yo trabajaba en el Bank of America de noche, escuchaba las máquinas que hacían las perforaciones en las tarjetas de computadora. ¡Esas máquinas eran como cucarachas! Y como yo tenía que hacer una serie de *errands* como intermediario entre las compañías de vapores y estos *customs house brokers*, escribí «Dos murales U.S.A.» yendo por las calles de Los Ángeles. Los murales fueron escritos, borrados, corregidos, vueltos a escribir de memoria.

—¿Hay un cambio espacial y temporal en la última parte del poema?

—Sí. Como el poema percibe la ruptura de una unidad cultural en los Estados Unidos, hay una nostalgia del Renacimiento estando allí. Es la misma nostalgia que aparece en mi poema, «Pentecostés en el extranjero».

—¿Cuáles son las diferencias principales entre tu poesía y la de Ernesto Cardenal?

—Es la diferencia que existe entre una poesía que no sólo se sacrifica a la política sino que toma partido de la política y otra poesía que no toma partido de la política ni se sacrifica a la política. Sino que con un sentido absolutamente tradicional de François Villon y Robert Burns, mis dos maestros, consiste en que yo sencillamente lo que declaro es mi individualidad: lo que me preocupa, lo que me gusta, lo que me asusta, lo que me disgusta. *La insurrección solitaria* es una insurrección no política sino cultural. Yo no tengo ideas, ni ideales, ni ideología. Yo sólo tengo pensamientos. Pensamientos que se marchitan como las flores.

—En tu poema, «Amor libre», escrito en octubre de 1979, dices, «Sobre tierra nueva, bajo cielo nuevo, despierto.» ¿Sería una revelación en el sentido bíblico la revolución nicaragüense?

—Escribí el poema con la fuerza de la mañana cuando iba de Granada a *Procampo* en Managua donde yo tenía una oficina en el Ministerio de Reforma Agraria. En primer lugar soy heliocéntrico. Mientras está el sol, yo pertenezco al sol. Cuando el sol va descendiendo, yo hablo con los moribundos. Iba pensando esa mañana en la Revolución. Yo tenía tal sensación, tan entusiasmo por la Revolución. En julio lo quitamos... agosto, septiembre, y yo en octubre escribo eso. Me encantaba *Procampo*. Tenía mi «tumba de Tutankhamen» donde escribí tanta poesía. Yo estaba lleno de creatividad y potencia.

—¿Te sientes patriota?

—No, en absoluto. No tengo sentido patriótico civil. Pero carnalmente me siento profundamente adherido a Nicaragua.

—¿Por qué?

—Porque deben ser las células de mis padres. Biología pura. Yo siento que solamente aquí estoy en mi elemento. Aunque no hay tiempo para hacer nada aquí en Nicaragua. En Nicaragua te levantas y ahí no más atardece. Contra futilidad quiero poner utilidad. ¡Qué diferencia hay de sólo una letra en la vida de uno! Yo hice más en Los Ángeles de 1954 a 1964 en diez años que en los veintidos años que he vivido en Nicaragua: todo *Allegro irato*, «Infierno de cielo», diarios, enormes crónicas sobre exposiciones de pintura, visitas a museos.

—Pero ¿cómo aguantaste la vida en Los Ángeles?

—En todas partes me ha sido igual porque lo que tenía que aguantar no era Los Ángeles sino a mí. Yo he sido tan feliz en París como en Los Ángeles, como en Madrid, como en Granada. O sea, tan feliz o tan infeliz. A mí me preguntan esas cosas que para mí no tienen sentido: «¿Cómo puedes estar en tal lugar si has vivido en París?» «Pero si en todas partes he estado descontento», les digo, «porque he estado conmigo». Yo me disgusto a mí mismo. Así que donde estoy yo, estoy disgustado. Y al mismo tiempo estoy contento porque aunque me disgusto a mí mismo, tengo también mi manera de disfrutar de la vida. No necesito vivir en Venecia, en Roma, en Nueva York, en París, en Granada, en Niquinohomo o en Soria como Antonio Machado. Yo no creo que Joyce fuera feliz en ningún lugar. Era Joyce y era desdichado y feliz porque estaba trabajando en su obra y eso le hacía feliz. Y era desdichado porque su obra era la descripción de la desdicha. Su obra era el recuento de la desdicha que era la dicha para él.

—Algunos dicen que tienes miedo de publicar *Allegro irato* porque no llega a las alturas de *La insurrección solitaria*.

—Lo pueden decir por dos razones: o porque saben que no es verdad, o por ignorancia. Es decir, o lo hacen en una forma inamistosa, sabiendo que no es así, o bien, por ignorancia, porque en realidad puede ser de buena fe y creen eso. Puede ser que lo crean. Pero no hay tal. Nunca bajé la calidad de mi poesía. No podía incluir «Dos murales U.S.A» en *La insurrección solitaria* y es posible que supere la calidad de *La insurrección... «Infierno de cielo»* también. Quizás en *La insurrección...* sólo hay fuerza en poemas como «Memorias para el año viento inconstante» y «Retrato de dama con joven donante». Pero los otros poemas son un poco como astringidos. Hay algo en *La insurrección solitaria* que se rompe con los poemas posteriores. Tienen entusiasmo, que es el frenesí griego también. Creo que «entusiasmo» corresponde a la nomenclatura del teatro griego que es la liberación de las inhibiciones y la identificación con la divinidad: lo que se consigue con la música y la danza. ¡El delirio!

—Y ¿cuándo piensas publicar *Allegro irato*?

—El problema es precisamente como empieza *Mi vida* Isadora Duncan. Me encargaron escribir mi vida. Me ha encantado mi vida. Tengo una delicia para hablar de ella. Pero el problema era escribir mi vida. Yo he gozado escribiendo esos poemas y allí los tengo en los *folders*. Pero ya ahora pasarlos en limpio es una cosa que me produce tanto aburrimiento.

—Cuando empezaste a escribir tu vida, recibiste mucho apoyo crítico de José Coronel Urtecho ¿no es cierto?

—Fundamental. Si no hubiera existido Coronel Urtecho, casi no existiría nada en Nicaragua. Nos enseñó todo. Nos dirigió. Llegamos nosotros, muchachos de catorce años, a su casa. Me daban permiso los jesuitas de mi colegio. Nos dio los nombres que debíamos leer. Nos prestaba los libros fundamentales. Gracias a él, leí a André Gide, siendo adolescente. Coronel tenía una gran generosidad. Nunca mantuvo una actitud arcana con respecto a su conocimiento. Era un hombre sencillo, pero hablaba con entusiasmo. No era una actitud magisterial. Nunca dijo «Ya vienen mis alumnos, mis discípulos. Me voy a poner la toga.» No. Estaba tal vez leyendo, aparecíamos, levantaba la cabeza, cerraba el libro y lo ponía al lado. «¿Qué tal?» decía. «¿Qué han hecho?» Yo recuerdo cuando leí por primera vez mi poema, «El paraíso recobrado». Lo leí a dos personas: Joaquín Pasos y él. Joaquín Pasos se carcajeaba por fin. Yo creí que el poema era muy malo. Pero después, cuando estuve con Coronel frente al lago en Granada le dije, «Poeta, ¿por qué Joaquín se carcajeaba?» «Ah», me dice «Es que a él la poesía le produce ese efecto. Tanto es así que cuando él comenzó a llegar a mi casa y yo le leía a Jorge Manrique o los clásicos del Siglo de Oro, él comenzaba a reírse. Y le dije, “Joven, por favor, demuestre en otra forma su entusiasmo”». Joaquín era divino, un poeta de célula, cada átomo de su cuerpo. Con la poesía comenzaba a morir de risa de puro entusiasmo poético. Y sí, José Coronel era fundamental para nosotros.

—Me imagino que José Coronel les leía los clásicos a ustedes también, ¿no es cierto?

—Por supuesto.

—¿Cuáles son los poetas del Siglo de Oro español que han tenido mayor influencia en tu poesía?

—Garcilaso, Quevedo, Lope y Fray Luis de León han sido básicos para mí para la estructura interna del verso. Y Góngora, mucho. Probablemente él es el más interesante como innovador. La aventura de *Las soledades* es la mayor aventura literaria que se puede tener. Después va *Ulysses*. Y *Las soledades* son más de trescientos años antes. Y mucha prosa de Cervantes: *Las novelas ejemplares* sobre todo. Cervantes es el maestro del idioma. Yo he creído siempre que si no se tiene idioma, no se tiene ni siquiera pensamiento. No es al revés la cosa. No es que expreses tus pensamientos con el idioma, sino que el idioma te hace pensar.

—¿Cuáles son las desventajas del idioma español?

—Quizás hay desventajas en nuestro actual idioma. Pero cuando volvemos al Siglo de Oro y la prosa de Quevedo de *Los sueños*, a Fray Luis de León de *Los nombres de Cristo*, a Cervantes de *Rinconete y Cortadillo* todo esto es potente. Ahora, lo que yo no puedo leer es la prosa hispanoamericana. Me parece pobrísima. No tiene para mí sabor. Es como cuando pasas la caña mil veces por el trapiche. Sin embargo, la prosa de los clásicos tiene un gran sabor y una gran fuerza. *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, *La Celestina*.

—Pero la prosa de Malcolm Lowry, sobre todo en *Bajo el volcán* te interesa, ¿verdad?

—Sí. Es prosa densa y trabajada. Aunque hay densidad que me aburre, como *Moby Dick*. No resisto, a pesar de la admiración que mi gran Jack Kerouac tenía por ese libro y a pesar de que el libro pues vale. Tiene buenas partes. Pero un libro pesado. Sin embargo, nunca lo es *Bajo el volcán*. Porque hay tanto trabajo que cada página es transparente. Es una transparencia de orfebrería, luminosa, de lenguaje logrado. Todo es de un artista supremo. Para mí, esa gran perfección no es el preciosismo. No es pulimento de afuera para hacia adentro. Sino que es la perfección de adentro para afuera. Como en Proust. No es estilista. No creo en el estilo.

—No has dicho mucho sobre los poetas del Siglo de Oro. Lope, por ejemplo.

—Lope escribe su obra maestra, *El caballero de Olmedo*, cerca de su muerte. Es una de sus obras más maduras y menos aligerada por necesidad de dinero y por el deseo que tenía él de entretener al público. Es una obra más apretada de estilo, más concentrada de pensamiento, y más oscurecida de sentimiento. En la obra de Lope cuando hay un enterrador, no se sabe si es enterrador o labriego. No se sabe si está enterrando semillas o enterrando muertos. Es una ambigüedad muy de Lope que nunca obtuvo Calderón de la Barca que era sumamente frío e intelectual. Por eso les gustó a los alemanes. En Lope siempre hay una bruma de orden emotivo que lo distingue de todos los dramaturgos españoles: de Tirso que es la expresión exquisita y de Calderón que es la concepción metafísica del Barroco. Lope conserva la gran vitalidad que él tuvo. El poseía lo que en una carta decía Nietzsche que debe poseer un escritor: toda la cultura y el refinamiento pero al mismo tiempo toda la impulsividad básica de los sentidos instintivos. Cuando yo vi a la élite hispanoamericana corrompida por Europa, yo con toda mi potencia centroamericana, un gato montés, yo me sentía montaraz entre ellos. Y al mismo tiempo en la misma categoría. Es una cosa sentirte montaraz ignorante y otra cosa sentirte montaraz con tanto conocimiento como el de ellos. Esa es la diferencia que ellos notaban conmigo, Cortázar y Paz. Aquellos eran hispanoamericanos que pertenecían a las élites europeas. Mientras que yo, el hispanoamericano, que, abarcando todo lo que ellos sentían, veían y conocían, yo había permanecido salvaje.

—Antes de terminar, me habías prometido tocar la guitarra y cantar.

—Si insistes... Federico García Lorca es el mayor poeta que haya producido en átomos corpóreos la naturaleza. Aunque en realidad su muerte prematura no le permitiría desarrollar su genio. Pero en este canto del gitano muerto, él expresa una cosa que a nadie se le había ocurrido. Y es que alguien muera sin que nadie lo conozca. Es decir, sin tener identificación. El poema se llama «Sorpresa»:

Era madrugada. Nadie  
pudo asomarse a sus ojos  
abiertos al duro aire.

Que muerto se quedó en la calle,  
que con un puñal en el pecho  
y que no lo conocía nadie.

Steven F. White