

# Martínez Rivas y Baudelaire

## Dos pintores de la vida moderna

Hay similitudes fundamentales entre el escritor y el artista según Octavio Paz en el ensayo «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte»<sup>1</sup> De una secuencia finita de sonidos o de un espectro limitado de líneas y colores se pueden crear ciertas formas verbales o visuales. Las palabras y los colores existen en un contexto relativo, definiendo su significado aproximado en conjunto con los otros elementos de la página impresa o la superficie pintada. Paz sigue con la idea de que con la excepción del arte moderno o del arte meramente decorativo, todas las obras pictóricas de la humanidad presentan dos niveles. El primero es una representación, una relación de líneas y de colores. El segundo, en un plano más allá de lo pictórico, es lo que Paz define como «un objeto real o imaginario»<sup>2</sup>. Tanto Carlos Martínez Rivas, el poeta nicaragüense nacido en 1924, como Charles Baudelaire son escritores cuyos textos literarios poseen cualidades «pictóricas» y «meta-pictóricas» que demuestran la vida moderna como la define Baudelaire en su importante ensayo publicado en 1863 «Le peintre de la vie moderne»: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»<sup>3</sup>. ¿Cómo funciona en el poema esta combinación de lo efímero y lo eterno? ¿Cómo extrae el poeta al mundo exterior lo que Baudelaire llama «la beauté mystérieuse» para entonces transformarla a través de la función analógica de la imaginación? Trataremos estas cuestiones en el estudio que sigue tomando como punto de partida la relación intertextual entre «Dos murales U.S.A.»<sup>4</sup>, la olvidada obra maestra de Carlos Martínez Rivas, y «Tableaux parisiens» de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire.

### El poema meta-pictórico

Los mismos títulos de estas dos obras sugieren un acercamiento a los Estados Unidos y a París que tiene que ver con la pintura. El poema largo de Martínez Rivas se compone de dos secciones de igual extensión, cada una dividida en seis partes. El poema es un doble mural que presenta primero los aspectos diurnos y luego el panorama

<sup>1</sup> Octavio Paz, «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte», *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1973) 31-45.

<sup>2</sup> Paz, 32.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Sur le dandysme* ed. Roger Kempf (Paris: Bibliothèque 10/18, 1971) 205.

<sup>4</sup> Publicado por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 181 (1965): 20-28.

nocturno de un paisaje urbano. Los «Tableaux parisiens» que siguen a «Spleen et idéal» y que forman lo que podría considerarse el corazón de *Les fleurs du mal*, son una serie de dieciocho escenas de la vida parisiense, que también llevan en sí las huellas de las distintas realidades del día y de la noche. Ambos poetas abren sus obras respectivas con una invocación de un espíritu aéreo. El narrador atrapado de «Dos murales U.S.A.» empieza a hablar «mientras que prisionero de las escalerillas de escape». En el poema de Baudelaire «Paysage», el hablante se considera un «voisin des clochers» y mira el mundo «du haut de ma mansarde». Sus perspectivas elevadas les otorgan a los dos hablantes una cualidad omnisciente que produce un retrato de un mundo del cual están curiosamente desligados a pesar del enfoque terrestre de otras secciones en el poema de Martínez Rivas u otros poemas en la serie de Baudelaire. Es decir, el poeta-pintor de la vida moderna observa la ciudad a ras de tierra entre *la foule* pero también desde arriba —una perspectiva que recuerda las visiones de halcón de París de Pissarro.

La confluencia de las lenguas creadoras es, para el autor de «Correspondances» una manera de articular la unidad del ser. Baudelaire cree que Eugène Delacroix ha logrado interpretar mejor que nadie «lo invisible, lo impalpable, el sueño, los nervios, el *alma*» y que lo ha hecho no sólo con «la perfección de un pintor consumado» sino «con la exactitud de un escritor sutil, con la elocuencia de un músico apasionado». Baudelaire sigue con un comentario sobre las dificultades ontológicas de su época que requieren de un acercamiento más sintético a la adquisición del conocimiento espiritual: «Es, además, uno de los síntomas de nuestra época que las artes aspiran si no a sustituirse, por lo menos se prestan recíprocamente nuevos poderes»<sup>5</sup>. Los ensayos de Baudelaire sobre las artes visuales (los Salones de 1845 y 1846 y también «Le peintre de la vie moderne») demuestran de un forma muy clara la búsqueda por parte del poeta de un equivalente estético a la *Unified field theory* de Einstein. Tampoco hay que olvidarse del conocido poema de Baudelaire «Les Phares» en que los artistas Rubens, da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Goya y Delacroix se presentan como guías y testigos a la perpetuación de la pasión humana: «cet ardent sanglot que roule d'âge en âge».

Desgraciadamente, debido al carácter intransigente de Carlos Martínez Rivas, las extensas crónicas del poeta nicaragüense de exposiciones y de museos en Madrid, París, Nueva York y Los Ángeles permanecen inéditas<sup>6</sup>. Sin embargo, la prueba de su profundo interés en las artes visuales es abundante en su único poemario publicado *La insurrección solitaria* (1955). Además de las referencias explícitas a da Vinci en «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», a Van Gogh en «Retrato de dama con joven donante», a Goya en «Cuerpo cielo», y a Klee en «Areté», la poesía de Martínez Rivas, según el poeta en una entrevista reciente, alude implícitamente a muchas obras de arte específicas:

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*

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *The mirror of modern art: critical studies*, ed and trans. Jonathan Mayne (London: Phaidon, 1955) 306. Trad. de SFW.

<sup>6</sup> Durante una entrevista en marzo de 1979 con Martínez Rivas en Granada, Nicaragua, el poeta nos permitió examinar brevemente una impresionante colección de cuadernos que contenían sus comentarios sobre exposiciones de arte en Europa y en los Estados Unidos.

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... 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.».<sup>7</sup>

Ambos poetas comparten un reconocimiento de que los que trabajan en el campo de la literatura podrían encontrarse con limitaciones graves y que en un momento dado habría que buscar otra lengua creadora que no padezca de la intangibilidad de las palabras. Martínez Rivas habla de este tema en «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», una hermosa elegía al poeta nicaragüense que murió a los 32 años, en 1947:

Y para todo esto sólo te dieron palabras,  
verbos y algunas vagas reglas. Nada tangible.  
Ni un solo utensilio de esos que el refriego  
ha vuelto tan lustrosos. Por eso pienso que  
quizás —como a mí a veces— te hubiese gustado más pintar.  
Los pintores al menos tienen cosas. Pinceles  
que limpian todos los días y que guardan en jarros  
de loza y barro que ellos compran.  
Cacharros muy pintados y de todas las formas  
que ideó para su propio consuelo el hombre simple.

(*La insurrección solitaria*, 56)

Para Martínez Rivas el acto de pintar es ostensiblemente un proceso consolador en cuyas propiedades concretas (precisamente lo que le falta a la escritura) se puede fiar más. En poemas como «Dos murales U.S.A.» y «Tableaux parisiens» los poetas imitan el acto de pintar. Escriben con las líneas y los colores que el artista produce con pinceles y pintura para crear la dinámica a través de la cual lo pictórico genera a lo metapictórico.

Octavio Paz señala una tensión contradictoria que caracteriza lo que escribe Baudelaire como crítico de arte:

La oposición entre lo pictórico y lo meta-pictórico, resuelta al fin en beneficio de lo primero, se reproduce en la relación también contradictoria entre «lo eterno y lo transitorio»: el modelo ideal y la belleza singular.<sup>8</sup>

El sujero de «Le peintre de la vie moderne», Constantin Guys, abarca estas contradicciones precisamente porque, aunque no logra alcanzar lo eterno en sus dibujos de la vida parisina, tiene mucho éxito en documentar el momento fugaz y las rápidas impresiones que forman la base de la definición de la modernidad de Baudelaire. No es simplemente el testimonio *evanescente* del presente que atrae a Baudelaire en el trabajo de Guys, sino la minuciosidad casi perfecta del artista. El ámbito del trabajo de Guys, según la crítica de Lois Boe Hyslop, es sumamente completo:

... Un estudio de los centenares de dibujos que hizo Guys durante sus años en París nos da un retrato auténtico de las costumbres, la ropa, las preocupaciones y los entretenimientos de los niveles altos y bajos de la sociedad parisina de esa época.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Carlos Martínez Rivas, entrevista personal, julio de 1982, en este mismo número.

<sup>8</sup> Paz, 35.

<sup>9</sup> Lois Boe Hyslop, Baudelaire, man of his time (*New Haven: Yale UP, 1980*), 42. trad. de SFW.

André Ferran en *L'Esthétique de Baudelaire* concuerda que el mérito de Guys «est d'apporter avec des maladroites et des nonchalances les archives de la vie de son temps.»<sup>10</sup> Pero lo que nos interesa, por supuesto, es cómo el «tableau de la vie extérieure», que Baudelaire encuentra tan admirable en el trabajo de Guys (aunque Baudelaire lo pone en una categoría junto con el de los *poetae minores*), se manifiesta en el texto poético dada la conciencia del poeta de que lo efímero coexiste con lo eterno en proporciones iguales.

Dos poemas sirven como ejemplos de cómo ambos poetas intentan resolver esta dificultad estética. Ningún texto, tal vez, plantee el problema de una forma tan directa como «A une passante» de Baudelaire:

Un éclair... Puis la nuit!— Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître.  
Ne te verrai —je plus que dans l'éternité?

La oscuridad traba la belleza de una mujer mientras ella, la transeúnte, desaparece en una calle atestada. La naturaleza transitoria del encuentro imaginado, tan poderoso que el poeta cree que le ha dado una nueva vida, depende de la imposibilidad de su repetición y de su conjugación incierta con la eternidad.<sup>11</sup> Un momento similar ocurre en la enigmática sección con la que se abre «*Dos murales U.S.A.*». El poeta transforma el acontecimiento cotidiano de una mujer pasando por las puertas automáticas de vidrio de un almacén en una meditación sobre la vida moderna:

Bajo la alta pública mecida cuna de luz  
en va y ven;  
por la batiente lámina de reflejo y ráfaga  
entras:  
en sandalia la planta pie celeste.  
A mano grande como pie abierto como risa.  
Suelta  
la crin de púrpura y herrumbre,  
greñas  
amparando la negligencia del siglo.<sup>12</sup>

Tal como en el poema de Baudelaire, la figura femenina se mueve en un ambiente público. El poeta se dirige a ella de una forma directa tuteándola mientras reconstruye en su imaginación la escena observada aunque no se hizo ningún contacto personal. Este monólogo, o diálogo no correspondido, contribuye en ambos textos a un sentido

<sup>10</sup> André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire* (Paris: Nizet, 1968), 479.

<sup>11</sup> cf. Carlos Martínez Rivas. «En la carretera una mujerzuela detiene al pasante», *La insurrección solitaria* (Managua: Nueva Nicaragua, 1982), 115-16. En este poema, Martínez Rivas alude de una forma notablemente literal a la idea de Baudelaire de renacimiento:

En su vientre lo conservaba  
cada mujer. No encinta  
de un hijo de él sino preñada  
dél.

<sup>12</sup> Cf. Martínez Rivas, entrevista personal. «... 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 reliquia personal: La mujer que vi en Bullock's. No olvidar. Escribir un posible poema que se llamaría "Reflexiones sobre una transeúnte"».

de futilidad y de patetismo. Como la figura asociada con el subtítulo de la primera sección de «Dos murales U.S.A.» («La muerte entrante»), la mujer con sandalias y melenas teñidas es a la vez representativa de su época y vinculada con la eternidad.

Ambas mujeres son emblemas de la belleza según los respectivos poetas la aprecian. Tienen mucho que ver con lo que Baudelaire llama «el heroísmo de la vida moderna», una idea que introduce en su «Salón de 1845» («Nadie tiende la oreja al viento de mañana, pero el heroísmo de *La vida moderna* nos rodea y nos aprisiona.»)<sup>13</sup> y desarrolla con mayor amplitud en lo que escribe en el Salón del año siguiente:

Antes de tratar de distinguir el lado épico de la vida moderna, y antes de dar ejemplos para comprobar que nuestra época no es menos fértil en temas sublimes que en épocas anteriores, podemos afirmar que como todos los siglos y todos los pueblos tan tenido su propia forma de belleza, así inevitablemente tenemos la nuestra.

Todas las formas de la belleza, como un posible fenómeno, contienen un elemento de lo eterno y un elemento de lo transitorio —de lo absoluto y de lo particular. La belleza absoluta y eterna no existe, es decir es solamente una abstracción desnatada de la superficie general de distintas bellezas. El elemento particular en cada manifestación procede de las emociones: y tal como tenemos nuestras emociones particulares, así tenemos nuestra propia belleza.<sup>14</sup>

Baudelaire destaca además cómo los temas privados, como por ejemplo los habitantes criminales de un gran centro urbano, son más heroicos que los sujetos públicos y oficiales.

## Pintando la ciudad moderna llena de sueños

Para Baudelaire y Martínez Rivas, la modernidad se compone de opuestos. El mundo intensamente subjetivo e individualista del poeta coexiste con la realidad de las calles, la muchedumbre y la cultura popular. Las «emociones particulares» de los dos poetas definen la belleza moderna como una manifestación de las vidas de los miserables. Según Octavio Paz, estos personajes, que incluyen a los viejos y los enfermos, los mendigos, los músicos callejeros, los criminales y las prostitutas, forman un grupo selecto cuyos rostros desdichados resumen «lo bizarro, lo irregular y lo disforme, todos los atributos de la belleza moderna... El signo de la modernidad es un estigma: la presencia herida por el tiempo, tatuada por la muerte».<sup>15</sup> El poeta es un *flâneur*, un observador solitario en las calles, un fenomenólogo itinerante, un compendio caminante de la vida en la ciudad. Hay una cualidad anónima en cuanto a estas personas en los poemas de Baudelaire y Martínez Rivas a pesar de la abundante y detallada descripción de su aspecto físico. Se piensa por ejemplo en los «sabots lourds» de la *mendiante rousse*, de Baudelaire y las sandalias con «la suela de palo» y «la hedionda correa» que lleva la mujer en el comienzo de «Dos murales U.S.A.»

Ambos poetas dependen de una intimidad impersonal con el sujeto para poder establecer vínculos entre lo particular y un absoluto que muchas veces expresa deficiencias

<sup>13</sup> Mayne, 37-38. Trad. de SFW.

<sup>14</sup> Mayne, 126-27. Trad. de SFW.

<sup>15</sup> Paz, 37.

sociales. En «Les sept vieillards» de Baudelaire, por ejemplo, el poeta se asombra con «ce sinistre vieillard que se multipliait!». Parece que el poeta está consciente de cómo la sociedad industrializante europea de la mitad del siglo diecinueve empieza a fabricar la miseria en serie. La vida en un centro urbano del siglo veinte en los Estados Unidos de «Dos murales U.S.A.» es de otro orden. Contra el vacío y la enajenación de la vida moderna como la percibe, Martínez Rivas opone las vidas «heroicas» y la belleza de algunos de los mismos personajes marginados que habitan los poemas de Baudelaire:

¿Acaso  
aquí, el grito  
del vendedor; el silbido  
de la ramera; el *toc*  
*toc*  
del cojo;  
los arrastriscos  
contrahechos en sus muñones, como  
candelabros arrumbados;  
¿acaso  
el pobrecito hablador;  
la miseria y su tonadilla —digo  
se desdentado hueco músico— halló  
pérdida  
pozo  
eco en la colmenar oreja vacía de la piedra?

El narrador en el poema de Martínez Rivas está despojado de la piedra y de la historia humana asociadas con una cierta arquitectura que existía en la Europa de Baudelaire, pero no en los Estados Unidos, un país en que el presente es ensordecedor y el pasado es mudo. Según el hablante lírico de «Dos murales U.S.A.», el presente de los «Tableaux parisiens» de Baudelaire es más aceptable que un mundo contemporáneo que Martínez Rivas caracteriza en otro poema como «plástico, supermodelado y vacío».

Las víctimas vivas de la modernidad poseen para ambos poetas una especie de heroísmo que, en cierto sentido, se puede transferir al proceso de la creación de la belleza literaria de una realidad dolorosa. El crítico Jean Starobinski destaca estas posibilidades heroicas que el presente ofrece al poeta:

A la vulgarité ou à la veulerie de l'âge moderne, Baudelaire n'oppose pas un art du passé, mais un art de la *modernité*. Il oppose à un présent désastreux un présent héroïque. On notera que pour Baudelaire le *présent* est à la fois la point de la plus douloureuse désillusion, du découragement le plus profond, et le site où doit surgir la beauté neuve et bouleversante.<sup>16</sup>

No obstante, es sumamente problemática la cuestión del realismo y cómo se transforman en poesía los elementos del mundo exterior. ¿Qué agrega el poeta a lo estrictamente documental (si existiera una categoría tan racional y empírica) para crear un poema como «Les aveugles» o la tercera sección devastadora del mural diurno de Martínez Rivas en que el césped de los Estados Unidos se convierte en «los lozanos vastos/altos pastos del pánico»? La respuesta, según el crítico Wolfgang Drost tiene que ver

<sup>16</sup> Jean Starobinski, «De la critique à la poésie» Preuves (Mai 1968), 18.

con una doble posición que asume el poeta. El comentario de Drost sobre los «Tableaux parisiens» también ilumina la técnica literaria de «Dos murales U.S.A.»:

La position de Baudelaire est donc double. Son «dégout pour le réel» ne va pas jusqu'à récuser la représentation du monde extérieur. Bien au contraire, il exigeait la réalité, mais pleine de vibrations, chargée d'idées et d'émotions.<sup>17</sup>

En el poema de Baudelaire «Les aveugles», por ejemplo, el poeta carga la realidad con sus propias emociones particulares mediante la observación cuidadosa de sus sujetos. Pero el poeta penetra no el carácter de ellos, sino su propia psique:

On ne les voit jamais vers le pavé  
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel...  
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?

Por último los ciegos del poema de Baudelaire se conforman a las propias limitaciones y aspiraciones del poeta. Las cualidades meta-pictóricas de esta escena parisina cotidiana, sin embargo, trascienden al poeta individual y también los llamados aspectos «reales» del mundo exterior que el poeta transforma en verso. El crítico André Ferran señala estos rasgos del acercamiento de Baudelaire al proceso creador:

Ne croyons pas qu'il incline au réalisme. Le peintre de la vie réelle ne vaut pour lui que transformée para le tempérament de l'artiste, animée par son imagination. La modernité s'enrichit toujours pour lui des synthèses ou des cristallisations que les souvenirs ou la sensibilité personnelle de l'artiste y rattachent à l'heure de la création.<sup>18</sup>

Los poderes intrínsecamente alusivos y analógicos de la imaginación poética da a los «Tableaux parisiens» y a «Dos murales U.S.A.» la capacidad de crear puentes no solamente entre los distintos idiomas de la poesía y la pintura, sino también entre civilizaciones y períodos históricos dispares.<sup>19</sup> Un cuadro de Bruegel y una fotografía de Brassai, por ejemplo, parecen surgir de y convertirse en estos textos de Baudelaire y Martínez Rivas a pesar de las barreras del tiempo y del espacio.

Es importante acordarnos de que las figuras humanas que pueblan estos poemas tienen un contexto —la ciudad. La poética del espacio reinante es el ambiente urbano que da forma al texto. Anteriormente hablamos de la verticalidad de las respectivas ciudades y cómo facilita la perspectiva elevada del poeta en ciertos poemas de Baudelaire y en algunas secciones del poema largo de Martínez Rivas. También mencionamos la importancia del plano horizontal del paisaje urbano y cómo, con sus calles atestadas, afecta al poeta como *flâneur* que observa a la multitud en sus actividades de día y de noche. La ciudad misma no es fija —siempre cambia. Como las personas que la habitan, la ciudad también es como un ser sensible inseparable de los estados emocionales de los hablantes. Uno piensa por ejemplo en la ciudad personificada en el poema de Baudelaire «Le Crépuscule du Matin»: «Et le sombre Paris, en se frottant les

<sup>17</sup> Wolfgang Drost, «De la critique d'art Baudelairienne» Baudelaire: Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967) (Mónaco Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1968), 87.

<sup>18</sup> Ferran, 480.

<sup>19</sup> Ver Paz, 59.

yeux,/ Empoignait ses outils, vieillard laborieux.» París y Los Ángeles en los poemas de Baudelaire y de Martínez Rivas ejercen el mismo tipo de influencia horrfica y carismática que otras ciudades literarias —Dublin de Joyce, Nueva York de García Lorca y Alejandría de Durrell.

Al mismo tiempo, sin embargo, el espíritu de la ciudad parece paradójicamente desligado de sus habitantes afectados. Baudelaire, por ejemplo, es testigo de los cambios radicales de la imagen de París realizados por Hausmann, cuando las calles serpentinas medievales se transformaron en bulevares anchos y modernos. «Le vieux Paris n'est plus» comenta Baudelaire en «Le cygne». Pero las alteraciones físicas de la ciudad proceden con mayor rapidez que la capacidad de la humanidad de adaptarse al nuevo espacio en que va a vivir: «(la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! Que le coeur d'un mortel)». Baudelaire sigue en el mismo poema con la idea de que la humanidad, o por lo menos el hablante en el poema, puede que sea incapaz del cambio que corresponde al nuevo contorno urbano:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Baudelaire asocia el peso de la memoria con la roca, el material que se destruye y que se usa para crear de nuevo con una nueva forma la «cité pleine de rêves.»

Es la ausencia de la piedra, como quedó dicho anteriormente, lo que Martínez Rivas lamenta en la segunda sección de «Dos murales U.S.A.». Este mural nocturno que lleva el subtítulo «Aquí falta la piedra» describe un mundo que siempre está en construcción («*Stop/road closed*»), un falso «simulacro/de piedrasobrepiedra» que parece consistir en algo con tan poca sustancia como un dulce:

Aquí, en cada esquina  
día a día  
todo el año

al sol  
ensordecedor

el taladro  
horada  
la cáscara  
de asfalto

perfora  
buscando  
roca

halla sólo  
turrón poroso

La ciudad contemporánea de los Estados Unidos produce temor en el hablante precisamente por causa de la impermanencia de su composición y su incapacidad consecuente de aguantar ni siquiera las agresiones de los insectos:



Que de noche  
tenemos miedo  
porque falta  
la piedra. Y da pavor el cartón. La ciudad de cajas  
vacías. Su rumor  
solitario  
de papel carcomido por cucarachas.

En sus esfuerzos para sobrevivir las deficiencias de las ciudades modernas que habitan, Martínez Rivas y Baudelaire crean a través de sus imaginaciones un mundo ideal asociado con una arquitectura clásica o bíblica. Su utopía no es un ambiente natural y rural, sino algo construido por manos humanas: las arcadas, las fuentes y los acueductos. Esta combinación de piedra y agua, vinculada con un estado espiritual elevado, tiene una atracción especial para ambos poetas-pintores de la vida moderna. El mundo idealizado de Baudelaire en «Rêve Parisien» es un cuadro dentro de un cuadro. El poeta sueña su lienzo para crear un conflicto dinámico entre la perfección meta-pictórica y el horror pictórico:

Et, peintre fier de mon génie,  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,  
C'était un palais infini,  
Plein de bassins et de cascades  
Tombant dans l'or mat ou bruni...

El final breve de la segunda parte del poema, fijado en un pasado reciente, es suficiente para destruir el mundo arcaico que el poeta ha generado en su imaginación:

En rouvrant mes yeux pleins de flamme  
J'ai vu l'horreur de mon taudis,  
Et senti, rentrant dans mon âme,  
La pointe des soucis maudits...

Las fuentes en la penúltima parte de «Dos murales U.S.A.» expresan la realidad metafísica del individuo al borde de la muerte. El poeta presenta la piedra de un mundo que no existe en su cuadro de un inminente entierro imaginario:

¡Y dormir! Laja sobre bloque, dolmen  
donde para morir ese segundo  
hondo de nada y sueño de la vida.

En alianza con las secretas inextricables  
apresuradas vertientes (aunque  
espera: más bien lentas...¡Sí! Veneros  
fluyendo apenas un poco más lentos que el tiempo),

piedra contra la piedra.  
Puesto el oído en el profundo  
callar de su corazón acueducto...

La intangibilidad del vacío de la mortalidad se opone a través del acto de colocar la carne humana contra la dureza de la piedra. El agua que corre, llevada por el corazón como acueducto, es la fluidez del ser que trasciende el tiempo<sup>20</sup>.

La ciudad posee una atracción fatal para Martínez Rivas y Baudelaire debido a su capacidad de enmascarar la mortalidad y de separar la muerte de la intimidad. Para el hablante en sección I, parte 3 del poema de Martínez Rivas, el semáforo ya no es un objeto moderno inofensivo que se utiliza para controlar la circulación del tráfico, sino que emerge del texto como *dramatis persona* con una dimensión terrible que desmiente su aparente estado inanimado y utilitario:

Pero  
no te conozco Máscara desta Muerte CARÁTULA  
ESMERALDA  
TOPACIO  
¡huy, ROJA! ¿quién es eso? Espectro para  
la fertilización del pánico.

El semáforo es una expresión de la misma incógnita («Pero no te conozco») como la mujer que duerme al lado del narrador en la siguiente parte del poema («Te desconozco»). Es así también en «L'Amour du Mensonge» de Baudelaire —un poema que perfectamente se puede leer como una apóstrofe a una ciudad personificada— en que la mujer cuyos ojos atraen «comme ceux d'un portrait» es un oasis secreto de lo mórbido y lo vacío. El poeta adora su belleza, a pesar de su «bêtise» y su «indifférence», a causa de lo que oculta: «Masque ou décor, salut!» Estos enmarcamientos literarios resumen las dificultades estéticas de la pintura en general como la define Octavio Paz en su ensayo sobre Baudelaire:

El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición de la presencia es la representación... La representación significa la distancia entre la presencia plena y nuestra mirada: es la señal de nuestra temporalidad cambiante y finita, la marca de la muerte.<sup>21</sup>

El texto poético, como todos los aspectos del lenguaje, significa un alejamiento de su sujeto que cobra mayor importancia por lo que oculta que por lo que revela.

La figura femenina en «Dos murales U.S.A.» y «Tableaux Parisiens» se asocia con un poderoso mundo infernal en que el ser es a la vez afirmado y anulado. El narrador del poema de Martínez Rivas pide a la mujer (que forma parte de un cuadro-poema cubista al estilo de Picasso y Reverdy con sus «tres perfiles y cinco codos») que le transporte a los límites de la mortalidad a través de la constricción del acto sexual:

Aprieta  
las rodillas  
de cráneos de mellizas.  
Cierra las piernas  
cierra las tijeras  
de la Parca.

<sup>20</sup> Cf. Charles Baudelaire, «Le Jet d'Eau». Los vínculos metafísicos entre fuente, alma y corazón en este poema se parecen mucho a la estructura metafórica de Sección II, parte 5 de «Dos murales U.S.A.».

<sup>21</sup> Paz, 33.

Prénseme la trampa  
de tu hueso. Sienta  
la presión de tu muerte. Sepa  
el grado exacto de prensilidad de la  
muerte encarnada  
de la carne descarnada  
de tu esqueleto escarlata.

El hablante en «Danse Macabre» de Baudelaire recorre el terreno de la necrofilia con la misma pasión:

Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,  
Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?  
Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette?  
Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.

La presencia de la muerte (en su encarnación femenina esquelética) es algo que desean ambos poetas y parece ser derivada de una profunda misoginia. Por consecuencia, el retrato de estas mujeres refleja una intensa, pero altamente cuestionable (en términos morales), realidad metapictórica.

Sin embargo, la caracterización de mujeres que las reduce a pantallas sobre las cuales se proyectan las propias obsesiones de los poetas es parecida al retrato de las demás figuras degradadas en «Tableaux Parisiens» y «Dos murales U.S.A.» Es simplemente el resultado de las «emociones particulares» de estos dos poetas mientras se convierten en arte, lo que el crítico Jean Starobinski llama el «spectacle extérieur»:

Il reste au poète le pouvoir de faire face à l'injustifiable et de dire allégoriquement son expérience intérieure de la perte de sens, de la désorientation —c'est-à-dire sa façon de prendre *en lui* et d'amplifier le no— sens du spectacle extérieur.<sup>22</sup>

Aunque la dialéctica del interior y del exterior no puede justificar un acercamiento ético no justificable de parte de los poetas, sí ilumina su manera de actuar como creadores. También precipita el colapso de las superficiales y engañosas etiquetas de «exteriorismo» e «interiorismo» que se usan para describir la poesía nicaragüense de la llamada generación del cuarenta hasta el presente. Se podría decir de los dos poetas principales de esta generación que Carlos Martínez Rivas es tan exteriorista como Ernesto Cardenal. En las palabras del poeta y crítico nicaragüense Álvaro Urtecho, «ni el exteriorismo ni el interiorismo existen en estados químicamente puros.»<sup>23</sup> Urtecho caracteriza «Dos murales U.S.A.» como un poema que abarca las dos grandes tradiciones de la poesía: la épica y la lírica.

Hasta cierto punto, Martínez Rivas es parecido a Picasso, otro artista del siglo veinte que conserva muchos ideales estéticos del siglo anterior. En su libro *The success & failure of Picasso*, John Berger hace una paráfrasis de Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* y habla de Picasso con un «invasor vertical», un hombre primitivo, un bárbaro cuya obra artística siempre contiene algo del propio país del creador y también del

<sup>22</sup> Starobinski, 22.

<sup>23</sup> Álvaro Urtecho, entrevista personal, julio de 1982, inédita.

pasado.<sup>24</sup> Martínez Rivas mantiene las mismas cualidades salvajes en su poesía que Baudelaire exalta en la pintura de Delacroix. Pero existe una diferencia fundamental: lo de Martínez Rivas es un salvajismo centroamericano.

Por último, Baudelaire y Martínez Rivas dejan con sus lectores sus mundos pintados con palabras que a la vez retratan y transforman en poesía la vida moderna urbana. El lector, en este contexto, es un espectador quien, según el crítico Gaëton Picon, «recevra l'espace comme une exhalaison de la surface. La vie et l'espace ne seront plus représentés, mais présents».<sup>25</sup> La coexistencia de los elementos pictóricos y metapictóricos de «Tableaux parisiens» y «Dos murales U.S.A.» da a estos textos una inmediatez que abarca tanto lo efímero como lo eterno según define Baudelaire estos términos en su ensayo «Le peintre de la vie moderne». De hecho, los poemas en su totalidad poseen el tipo de circularidad bien concebida que aumenta la longevidad de un texto. La serie de poemas de Baudelaire empieza con «Le soleil», sigue con la realidad nocturna de «Crépuscule du soir» y concluye con «Le crépuscule du matin» en que París se despierta para comenzar otro día laboral infructuoso. De igual forma, el poema de Martínez Rivas abre con un «Mural diurno», sigue con un «Mural nocturno» (del mismo alto nivel poético como los tres «Nocturnos» de Rubén Darío) y cede ante la traición de la madrugada que no ofrece al poeta ningún consuelo. Los últimos versos de «Dos murales U.S.A.» con «el canto del gallo» recuerdan la traición a Cristo de Pedro, cuyos «amargos largos sollozos» se convierten en un grito contemporáneo de angustia existencial.

**Steven F. White**

<sup>24</sup> Ver John Berger, *The success & failure of Picasso* (London: *Writers & Readers*, 1980, 40).

<sup>25</sup> Gaëton Picon, «*La qualité du présent*», *Preuves* (Mai 1968). 25-26.