

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»¹ 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»². 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»³. ¿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.»⁴, 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

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

² Paz, 32.

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

⁴ 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»⁵. 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 inéditas⁶. 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*

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

⁶ 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.».⁷

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.⁸

El suero 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.⁹

⁷ Carlos Martínez Rivas, entrevista personal, julio de 1982, en este mismo número.

⁸ Paz, 35.

⁹ 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 maladdresses et des nonchalances les archives de la vie de son temps.»¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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

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

¹¹ 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.

¹² 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"».