

—¿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