

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