

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.