

Erick Blandón

Parias y jinetes en la poética de Carlos Martínez Rivas

University of Missouri-Columbia

blandone@missouri.edu

El magisterio que Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos –integrantes del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua–, ejercieron sobre sus pupilos Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, no se limitó a la formación del gusto literario; porque cuando estos estaban en la pre adolescencia sus maestros desarrollaban una cruzada político-religiosa para restaurar, en Hispanoamérica, el imperio español. Tal es el objetivo de la conferencia “El retorno de la tradición hispana”, dictada por Cuadra en el año 1934, en la ciudad de Managua, en la que para comenzar invitó a la concurrencia a ponerse de pie y hacer la señal de la cruz a cuya sombra, en sus palabras, “nacimos a la luz de la Gracia y a la civilización” (25). Con ese mismo espíritu fueron trazadas las líneas maestras de lo que llegarían a ser el canon y la tradición letrada en Nicaragua, cuyos ejes centrales son la lengua castellana, el catolicismo y el mestizaje. Tal campaña restauradora llevaba por fin conjurar los vestigios modernizantes del liberalismo, que para los letrados conservadores era causante de lastres como la revolución independentista y el nacionalismo liberal, el cosmopolitismo modernista y la reciente amenaza luterana de los Estados Unidos, al igual que el creciente auge del movimiento comunista internacional, que Cuadra asociaba con las corrientes indigenistas, entonces en boga en la literatura hispana del subcontinente. A tales amenazas el conferenciante pedía oponerle la herencia de España cifrada en la fe católica y el mestizaje; por eso, junto a la cruz, invocaba la espada, porque, decía que “si la Espada y la Cruz eran abolidas, vendría –como ha venido– la

disolución y el caos levantando la masa amorfa sobre la cual operó la conquista, es decir, el indígena, el bárbaro” (33). En bulto, se trataba de un ejercicio de reconquista que se proponía terminar la tarea incompleta de los Conquistadores españoles del siglo XVI; para ello, Cuadra proponía la formación de agrupaciones juveniles fascistas en Hispanoamérica. No obstante, sus enseñanzas, como las de los otros dos maestros fueron recibidas de distinta manera por los pupilos. Cardenal y Mejía Sánchez profesaron, en su juventud, el catolicismo dogmático. Martínez Rivas fue huracán a la tradición, y en solitario construyó un punto de vista cuestionador, rebelde y lleno de pesimismo con respecto a los grandes sostenes de la llamada cultura occidental, de la que paradójicamente provienen sus fuentes nutricias.

De Carlos Martínez Rivas se ha cultivado la imagen, promovida por él mismo, de un poeta apolítico, apartado de la historia. Cuando Steven White le pregunta si se siente patriota, rotundamente le responde: “No en absoluto. No tengo sentido patriótico civil. Pero carnalmente me siento profundamente adherido a Nicaragua” (102). Y agrega: “Yo no tengo ideas, ni ideales, ni ideología. Yo sólo tengo pensamientos. Pensamientos que se marchitan como las flores” (100). Así cumple su parte en la forja de una falsa imagen arte purista, que ha llevado a críticos, como Julio Valle-Castillo, a afirmar que Martínez Rivas fue “ajeno a todo compromiso y militancia política” (137) y que su oscurecimiento, alto grado de complejidad y recurrencia a la lengua y sintaxis de la poesía del Siglo de Oro español le sirve “para marcar y remarcar la distancia, la diferencia y, por ende, la superioridad entre su ‘habla’, entre su ‘idioma’ de poeta –héroe inmortal, intemporal– y el habla de un mortal común y corriente” (Valle-Castillo 144). Pero a la vez, Valle-Castillo afirma que con Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez, Martínez Rivas inicia “la poesía anti somocista que se abrió a poesía revolucionaria en Nicaragua” (112).

En estas líneas me propongo demostrar que Martínez Rivas no sólo escribió poesía política para denunciar a la dictadura de Somoza, sino que esa poesía evolucionó con la revolución sandinista hasta ganar claridad y despojarse de las oscuridades y sintaxis barrocas atribuidas a su identificación con la poesía del Siglo de Oro español; porque según Pablo Centeno-Gómez:

[L]a poesía de Carlos Martínez Rivas posterior a *La insurrección solitaria* evoluciona sin mengua de sus rasgos paradigmáticos –sobriedad, precisión verbal, lucidez ética y estética, rechazo deliberado y sistemático a la impostura del “vasto mundo plástico, supermodelado y vacío”–, pero acaso con mucha más densidad de percepción y concepción de la otredad y pluralidad [...] (67).

Y en esa poesía Martínez Rivas no canta al poder sino contra los que lo representan: magnates, políticos y prelados. Se alinea junto a los débiles y denuncia a los poderosos de izquierda o de derecha. En otras palabras, su lugar de enunciación es el de los parias; y los interpelados, los jinetes que detentan el poder.

Esos segmentos binarios, parias y jinetes, nos remiten a oposiciones duales de clases sociales. Desde la llegada de Hernán Cortés al continente los jinetes se representan como caballeros de guarniciones y armaduras, y los de a pie, como parias o personas de status inferior. Tal relación de segmentariedad colonial la ha heredado el Estado moderno sin excepciones de carácter ideológico.

Carlos Martínez Rivas hace explícita su afiliación revolucionaria en el poema “Amor libre”, escrito en octubre de 1979, en el que declara que ya en la *Insurrección solitaria* (1953) había hecho protesta; pero sólo con el triunfo popular podía manifestarse con libertad:

Ahora somos quienes éramos y no podíamos ser.

Lo que éramos y nunca fuimos bajo la represión.

No decíamos lo que queríamos decir
o lo decíamos en elipsis y por parábolas.

[...]

Lo que dije en NABUCODONOSOR ENTRE LAS BESTIAS,

y sólo yo y ninguno de mis plagiarios fue capaz

de decirlo: “*La envolvente estupidez,*

tenaz nodriza amamantándonos”, no nos dejaba

ser yo, ser vos, ser ellos, ser nosotros.

(*Poesía* 334, mayúsculas e itálicas en el original).

A Steven White le confiesa que escribió ese poema “con la fuerza de la mañana” mientras viajaba en un autobús; y agrega, “Iba pensando esa mañana en la Revolución. Yo tenía tal sensación, tanto entusiasmo por la Revolución [...]” (101). Pero en él no hay afiliación partidaria ni militancia ciega de recién venido oportunista, siempre guarda una distancia crítica, aunque se mantenga fiel a la causa revolucionaria., y proclame abiertamente su afiliación:

Muerte! aquí está tu victoria: en la libertad

de amar en libertad

PATRIA LIBRE O MORIR

PATRIA O MUERTE

VENCEREMOS

LA MARCHA HACIA LA VICTORIA

NO SE DETIENE

(*Poesía* 336, mayúsculas en el original).

Entre septiembre y agosto de 1982, en un desfile hípico detecta algunos signos del viejo régimen dictatorial que hundía sus raíces en la Conquista y la Colonia, y reafirma el contra discurso como lugar de enunciación entre los subalternos. Con su mirada aguda avista a los señores de horca y cuchillo, entre los falsos revolucionarios que montan los caballos en la ciudad colonial de Granada. Esos jinetes se le representan como los fantasmas de un pasado que se resiste a desaparecer y es contra ellos que se alza iracunda la voz poética en el “Tríptico: 15 de agosto en Granada”, en cuya parte tercera dice:

En Granada de Nicaragua, los jinetes

están de fiesta. ¡Por fin volver a caballear!

Aunque sea sólo por un día.

Su atavismo cuadrúpedo cobra vigor.

Y regresan, retroceden a la Colonia.

Al coloniaje. Cuando los déspotas iban
a caballo, y el pueblo siervo iba al pie.

Restallantes de fusta, sonoros de espuelas,
montados sobre sus sementales alazanes palominos,
restos Encomenderos cargan encomiendas,
sus aperos. Son envoltorios de hojas: bajo,
moronga, chicharrón con yuca, Flor de Caña.

Pero el pueblo alza a mirar –igual que entonces–
en empavorecida perspectiva,
las altas patas delanteras corveteando
y el tórax de la enorme mole antropoequina
como un poder abstracto a desplomarse sobre él.

Que hoy todavía ahora en estos aires
veamos eso, lo deja a uno interrogante.

Preguntándonos si hubo aquí Revolución.

Semejante pregunta! (*Poesía* 306-307)

La mirada capta el instante en su dimensión y proporción verdadera, el origen oligárquico de la fiesta caballar. Registra el movimiento de la masa humana y la mole equina bajo una luz solar mezclada con el polvo y suciedad del paisaje urbano lacustre. Ve el desfile desde la perspectiva de los de a pie, la de los parias, en ángulos imprevistos por la narrativa de los

triunfadores. Perspectiva de repulsa que impugna a la racionalidad colonial, la cual resiste y sobrevive a la misma Colonia, y que deviene elemento de colonialidad en quienes ejerciendo el poder revolucionario mimetizan los gestos, emblemas y conductas de la vieja oligarquía. Proyecta una imagen difusa y angulosa que va del Impresionismo al Cubismo pictóricos. Sabe que de la brevedad temporal del desfile habrá de retornarse al punto de partida, a la vida cotidiana; pero advierte el peligro de que tales gestos y signos refuercen el viejo orden, y denuncia la posibilidad de que se abra un camino de retorno a quienes han sido desplazados por el pueblo en armas.

En Martínez Rivas la revolución llegó a tener sentido siempre que fuera un lugar en el cual el marginado, en su dolor y sufrimiento, recuperara la voz. Algunos de los textos que conforman “Estatutos de la pobreza y otros asunto con ella relacionados” de *Allegro irato II* fueron escritos cuando la revolución sandinista se hallaba bajo el acecho de la guerra contrarrevolucionaria. Ahí se identifica con los que “lejos pecho a tierra/ corazón batiendo/ avizoran al agresor en la frontera”, como lo expresa en el poema “Bienvenido, Monseñor”, con el que saluda en tono irónico el regreso del Arzobispo de Managua que ha ido a “consolidar en Roma,/Capital de la Cristiandad” sus “relaciones/ con Washington, la Capital del Capital.” (*Poesía* 386). Ironía que opera en dirección inversa para subrayar que hay una brecha insalvable entre lo real y lo imaginario. El poeta recurre aquí y en otros poemas de la colección a la distorsión, el sofisma y la hipérbole porque se trata de argumentar en una guerra en la que la teología no estuvo ausente, y se busca convencer a los indiferentes o incrédulos. Así, en el poema “Proposición teológica a un prelado de parte de un feligrés” (*Poesía* 386-393), apela al más radical escolasticismo para rebatir los argumentos de un obispo conservador que justificó el asesinato cometido por la contrarrevolución en unos tiernos niños de una comunidad campesina. El ardor del polemista recorre el texto en el que acusa al prelado de estar:

Obstinado en defender un crimen con otro

peor: el crimen contra el Espíritu Santo.

Que es el rechazo de la luz.

La traición a la luz recibida.

La ceguera consciente.

El desaprovechar voluntario de la Gracia.

La determinación de permanecer en tinieblas.

(*Poesía* 387).

La voz poética, a quemarropa hace una proposición en la que se pregunta si es que, “en los inescrutables designios” la sangre de los nuevos Inocentes no fue derramada “para que los Jerarcas de la Iglesia ... abrieran los ojos”, y “su endurecido corazón se les rompiera, licuándose” (*Poesía* 392). Utiliza el concepto barroco de la culpabilidad en la distinción naturaleza-cultura, porque al otro lado de la culpa está la cuestión del deseo; y el deseo, como afirma Sarduy, es desequilibrio que no alcanza su objeto. En la concepción barroca también la historia decae hacia la muerte y el principio de decadencia es el pecado. El fin que busca la voz poética es instalar la culpa en el obispo, cuyo alegato sostiene que “es peor matar el alma que el cuerpo”; y de entrada lo compara con uno de los villanos del cuadro “Los Borrachos” de Velázquez, el pintor que representara como nadie el absolutismo del barroco de Estado. El poeta sacude así a la Iglesia militante de la contrarrevolución, no desde la teología de la liberación, que tuvo su laboratorio y gran apogeo en el proyecto sandinista, que proclamaba que entre cristianismo y revolución no hay contradicción; sino evocando la doctrina aristotélica de Santo Tomás de Aquino con la fuerza de un exponente del discurso barroco de la Contrarreforma; aunque para ello tuviera que llegar a la distorsión, como hace con el verso de Quevedo, en el que invierte el sentido y la materia por el afán de argumentar. Así cambia “alma” por “cuerpo”, en el verso del poeta contra reformista, quien en el conocido soneto “Amor constante más allá de la muerte”, dice: “Alma a quien todo un Dios prisión ha sido” (Quevedo 72) ; pero que Martínez Rivas revierte en “Cuerpo que a todo un Dios prisión ha sido” (*Poesía* 388), con el fin de demostrar, que el alma es un soplo inútil fuera del cuerpo y que, en la institución de la Eucaristía, Jesús dijo: “Tomad y comed, éste es mi Cuerpo”, no “Tomad y comed, esta es mi Alma”.

La impugnación a la jerarquía católica coludida con el poder y la corrupción, Martínez Rivas la había enunciado mucho antes como nana y moral en la “Canción de cuna sin música”, con la que arrulla a su pequeño hijo, “futuro ciudadano de Nicaragua” y a quien le pide dormirse “ahora/ que aún no has empezado a ser deshonesto”.

Antes de que hayas empañado la Mitra, alzándola
entre tus temblorosos dedos pastorales en defensa
de la Opresión;
antes de que hayas extendido la orden de captura contra
el esposo
de tu hermana, y culateado en el calabozo al camarada
de los días de colegio; antes de que escribas
tu pobre nombre en la lista de las adhesiones [...]

(Poesía 208).

El tema de este poema escrito en pleno apogeo de la dictadura militar de la familia Somoza, va a resonar en “Bienvenido Monseñor” para clausurar un ciclo en la “Proposición teológica”, que es quizá el más inobjetable posicionamiento de Carlos Martínez Rivas con la revolución sandinista. Es el contra discurso del barroco hispanoamericano que, al finalizar el siglo XX, interpela de nuevo al otro rostro del Estado Imperial que, como en el XVII, representó el Papa en su desafortunada visita a Nicaragua en 1983, y cuya indiferencia con las madres de los mártires caídos en defensa de la revolución no deja escapar el poeta en “Bienvenido Monseñor”:

Bienvenido.
Sólo que van a faltar algunos en la recepción.
No estarán las madres nicaragüenses
por cuyos hijos muertos en combate
no se dignó decir una abierta oración
Su Santidad Juan Pablo II

(se hizo un silencio

en la Plaza por espacio de un segundo ensanchado, eterno.

Aún sigue suspendido ese silencio, estoy oyéndolo.

Pero no cedió el Pontífice. Se mantuvo firme).

(*Poesía 385*).

El título de este poema tiene un eco del de la película de Martín Berlanga “Bienvenido Mr. Marshall”, en la que los pobladores de un abandonado lugar de provincia de la España franquista empeñan en vano su ilusión de salir de la miseria en el programa diseñado por los Estados Unidos para la Europa de post guerra; así las madres nicaragüenses creyendo que la visita del Papa llevaría la paz a Nicaragua imploraron, inútilmente, su intercesión al pontífice.

La ironía en Martínez Rivas deviene reproche por la desviación de la Iglesia a favor de los expulsados del templo, y advierte:

Te van hacer falta los mimados del Evangelio.

Te recibirán solamente los Magnates.

The last tycoons! Los últimos magnates.

La alta Curia. El Alto Clero. La altísima Bajeza.

Y, claro, tu feligresía adormilada.

(*Poesía 386*).

Hay otra resonancia de la cinematografía española en “Thánatos Kai Moira Las Hurdes (Tierra sin pan)”, que escribe en tributo de Buñuel, y donde la voz poética deviene metanarrativa de la miseria extrema que proyecta el documental en blanco y negro del cineasta español:

Se rueda la escena: medianoche.

Paredes de adobe. Altas vigas.

Ladrillos barro rojo cocido.

De espaldas la parturienta muerde

almohadas cavando ya su fosa.

Patria que para qué pare parias.

(*Poesía* 378).

Este poema, en el que aparece la fosa en el mismo lugar del nacimiento, lo escribe después de asistir, en 1983, a la presentación del film *Las Hurdes (Tierra sin Pan)* en el Festival de Cine que en ocasión de la muerte de Luis Buñuel organizara la Cinemateca de Nicaragua, y luego de leer *Mi último suspiro (memorias)*, en donde el cineasta cuenta que “Había en Extremadura, entre Cáceres y Salamanca, una región montañosa en la que no había más que piedras, brezo y cabras: Las Hurdes. Tierras altas antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la Inquisición” (136). En la profundidad del abismo en que se coloca Martínez Rivas como testigo ocular se contagia del sufrimiento humano y levanta su voz para hablar no por, sino con los perseguidos, los parias o excluidos, los lumpen proletarios a cuyo destino, como hemos visto, se siente ineludiblemente atado. Le duele la miseria e impotencia en blanco y negro que estremece al espectador en la oscura sala de cine; y en el último verso, “Patria que para qué pare parias” hace un intertexto del remordimiento de haber nacido que acosa al Segismundo de Calderón de la Barca, en el monólogo inicial de *La vida es sueño*. Así reprocha a la fatalidad que invariablemente recaiga sobre los infames.

En resumen, se puede decir que su poética pone de relieve lo que está a su alrededor: lo deforme, lo culpable y lo eleva a categoría estética como apoteosis de la derrota. Por ejemplo, en el poema “Los perdedores caen en la lona” formula de reversa lo que ha sido su filosofía del éxito: “Ganar: vergüenza profesional./ Perder: Destino sin concesiones./ Si todos somos, nadie es más grande./Si la victoria de uno es la derrota de otro,/ toda victoria es, en algún lugar,/ un fraude” (*Poesía* 383). Esta identificación radical con los caídos, no con los que triunfan, es tema central del poema “Poder sin gloria”, en el que alude a “La diferencia/ entre la autoridad del

Éxito y la autoridad del Fracaso“ (*Poesía* 581-2); y donde resuena el último verso del soneto XXII de Lope de Vega, “ [...] el quiso ser el sol y yo la sombra” (62), porque repudió la consagración fácil que da el éxito publicitario; y pese a ello se siente por una vida perseguido por la envidia aun en la desgracia. Otro verso de Lope de Vega, el final del soneto VIII: “que aun hay quien tenga envidia en las desdichas” (52) es una marca en él y subyace una estrofa del poema “A quienes no perdieron nada porque nunca tuvieron” en el que presenta a dos miserables ancianos unidos en el infortunio al extremo de provocar envidia:

Y una pareja, marido y mujer, decréptos,
fotografiados por la Agencia SIPA-Press,
“Gótico Tercer Mundo”, con un fondo de desechos:

él sin dientes, ella el ceño fruncido, adusto.

Pero tan unidos en su dignidad e infortunio

que hasta le da envidia a uno.

(*Poesía* 374).

Para Martínez Rivas, el lugar de la palabra en el lenguaje se halla en el bosquejo de una poesía que debe decir quién es el ser humano. Por eso crea monstruos como entidades moleculares que van contra la historia. No se subordina a la Iglesia ni al partido. No cabe en las clases sociales. Su lugar está entre los condenados, como la mujer de Lot. Sus compañeros no son los jinetes sino los parias con quienes brinda en una cantina de alcohólicos consuetudinarios como él mismo. Elige no la victoria sino la derrota, el fracaso en lugar del éxito, y con esos segmentos compone las líneas de fuga que como monstruos informan su poesía. Va de la monstruosidad en *La insurrección solitaria* a la denuncia, en *Allegro irato I*, de la corrupción del régimen somocista que como la peste invade a la sociedad y se arraiga en la familia en “Canción de cuna sin música”, hasta dar con los sujetos sociales que en la revolución sandinista están al margen de las clases, la Iglesia o el partido, tal a *Allegro irato II*.

Cierto, su poesía se articula en una disimilitud de clave barroca, en la que el bien y el mal se hallan en el borde desde donde el poeta traza su itinerario de repliegue y construye su visión del mundo. Desde ahí él interpela, de manera individual, toda instauración, por ejemplo, la obediencia y fidelidad a una jerarquía católica cuestionada por su abandono del Evangelio. Como Martínez Rivas, Cardenal y Mejía Sánchez, se alejaron de la cosmovisión cristiana conservadora, y con distinta intensidad hicieron suya la revolución sandinista, lo que los alejó radicalmente del maestro Pablo Antonio Cuadra, que a diferencia de Coronel Urtecho, se mantuvo en su ideología conservadora. En consecuencia, una valoración de Martínez Rivas que no incluya a los sujetos micropolíticos de su poética, será de suyo incompleta.

Bibliografía

Bienvenido Mr. Marshall. Guión de Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem. Dir. Luis G. Berlanga. Intérpretes José Isbert, Manolo Morán, Lolita Sevilla, y Elvira Quintanilla. UNINCI, 1952.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro. Memorias.* Barcelona: Ana María Matute. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1982.

Centeno-Gómez, Pablo. “Compilación. Reordenamiento y Notas”. Carlos Martínez Rivas. *Poesía Reunida.* Managua: Anama, 2007.

Cuadra, Pablo Antonio. *Breviario imperial.* Madrid: Cultura Española, 1940.

Las Hurdes. Tierra sin Pan. Guión de Luis Buñuel, Pierre Unik, Julio Acín. Dir. Luis Buñuel. Documental. FILMAFFINITY, 1933

Martínez Rivas, Carlos. *La insurrección solitaria.* México: Guaranía, 1953.

Martínez Rivas, Carlos. *Poesía reunida.* Ed. Pablo Centeno Gómez. Managua: Anama, 2007.

Quevedo, Francisco de. “Obras en verso”. *Obras completas.* Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1952.

Sarduy, Severo. “Barroco”. *Obra completas.* Tomo II. Ed. Gustavo Guerrero et al. Madrid: Archivos, 1995. 1195-1262.

Valle-Castillo, Julio. *El siglo de la poesía en Nicaragua. Posvanguardia Tomo II*. Managua: Fundación UNO, 2005.

Vega, Lope de. *Poesía lírica*. Zaragoza: Ebro, S..L. 1964.

White, Steven F. “Entrevista con Carlos Martínez Rivas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 469.70 (julio-agosto 1989): 81-92.