

REVOLUCIÓN Y SUJETOS MICROPOLÍTICOS EN
CARLOS MARTÍNEZ RIVAS

POR

ERICK BLANDÓN
University of Missouri

Martínez, who is considered by Cardenal and most Nicaraguans the master poet of the group, was the most bohemian and overtly apolitical [...]. But he was the writer who most firmly established the image of the poet as iconoclast and rebel [...]

Beverly y Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*

Al retratar al poeta bohemio como apolítico aunque rebelde, los autores de *Literature and Politics in the Central American Revolutions* reproducen la imagen que de sí mismo se había forjado Carlos Martínez Rivas y que fue ampliamente popularizada por la mayoría de quienes le trataron. Intelectuales de izquierda surgidos en Nicaragua durante la década de los sesenta notan la ausencia de compromiso social anti-burgués en *La insurrección solitaria* (1953),¹ el único libro que Martínez Rivas publicó en vida. Beltrán Morales dice que el poemario “no revela explícitamente sus raíces de clase”, aunque se percibe “la crítica a la burguesía desde el seno mismo de la burguesía” (196). Michéle Najlis, sin mencionar a Martínez Rivas en “De lo bien que se escribe para no decir nada”, critica a los poetas “elevadores del detalle intrascendente”, y alude a él como a uno de los que son “capaces de escribir virtuosos endecasílabos sobre el pelo corto de una mujer el día en que se casó con el hombre a quien no amaba” (64). Ella aclara que “no es la técnica ni el tema lo castrante” sino la ausencia de valoración del mundo burgués, porque tales “escribidores son fieles espejos de la vida burguesa” (65). Najlis se refiere al poema “La ejecución de Lorelei” (*Insurrección* 81), en el que no hay un solo verso de once sílabas, sino eneasílabos en los que la voz poética evoca el corte de pelo de la amada que se encamina al altar a desposarse con otro: “Sólo el arco de la nuca / rapada –vimos– y la marcha / lenta del cortejo y el hacha / con sangre

¹ En adelante todas las citas de *La insurrección solitaria* vendrán de esta edición.

como media luna” (*Insurrección* 81). En la siguiente estrofa se infiere una denuncia de la institución matrimonial basada en otros factores ajenos al amor: “Pero nos miró. Confiándonos / –delante de todos y de nadie– / su secreto, que he de revelarle / al mundo en lenguaje cifrado” (*Insurrección* 81). Severo Sarduy diría que en Najlis “[e]s el superyó del *homo faber*, el ser para el trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer” (1251, énfasis en el original). Julio Valle-Castillo, por su parte, ha dicho 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). No obstante, esas torsiones sintácticas –visibles en algunos de los poemas de *La insurrección solitaria* como “Memoria para el Año Viento Inconstante” (33-37), y los que conforman la sección “Noviembre fue los 3 Ángeles” (41-73)– evolucionan hacia una mayor claridad y concisión en su obra ulterior, según veremos más adelante.

La leyenda del poeta aferrado al arte por el arte, ajeno a sus circunstancias, también fue ventilada para desvincularlo de los poderes temporales a que estuvo adherido. Y él mismo no fue ajeno a esa construcción, reduciendo el contenido revolucionario de su poética al estatus de lirismo puro. Sus datos biográficos evidencian un vínculo laboral y de cercana amistad con la dictadura de la familia Somoza desde los años cuarenta y cincuenta hasta su derrocamiento en 1979. Fue empleado del ministerio de Educación y del servicio exterior en España e Italia y fungió como encargado del suplemento cultural del diario oficialista *Novedades*. Cuando Beltrán Morales afirmaba que *La insurrección solitaria* “fue un libro financiado con el oro de Somoza García” (196), no sólo se remitía a las evidencias en la edición de 1953, en la que algunas de las dedicatorias (hechas desaparecer en las posteriores) iban dirigidas a connotados personeros del régimen, sino a que el mecenazgo del dictador incluyó la compra de casi todos los ejemplares de la edición, que terminaron desparramados en el piso de los pasillos del palacio presidencial que arrasó el terremoto de Managua en 1972.² Eso explica, en parte, la nula distribución del libro, una circulación reducida a los amigos íntimos y el proverbial desconocimiento de su autor por la gran mayoría del público hispanoamericano.

En estas líneas me propongo demostrar que Martínez Rivas no sólo escribió poesía política para denunciar la corrupción que reinó en la dictadura de Somoza, sino que esa poesía evolucionó con la Revolución Sandinista, luego de haber ganado claridad,

² Testimonio del profesor Guillermo Rothsschuh Tablada transmitido a la clase de 1975 de Literatura de Centro América y Nicaragua, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN).

pese a las supuestas oscuridades y sintaxis barrocas atribuidas a su identificación con la poesía del Siglo de Oro. En ese sentido, Pablo Centeno-Gómez anota:

[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)

Martínez Rivas no canta al poder sino que orienta su poesía contra los que representan lo que define como el vulgo profano, “Ya sean ricos o pobres; letrados o iletrados; porque VULGO PROFANO (PROFANUN VULGUS), es una condición del espíritu, y no situación de clase” (“Poesía” 9, énfasis en el original). Se alinea con los débiles y denuncia a los poderosos de izquierda o de derecha. En otras palabras, al elegir su lugar de enunciación lo hace desde el sitio de los subalternos que, en los relatos maestros de la modernidad, se clasifican como lumpen proletarios con la intención de interpelar a los poderosos o a los parapetados a la sombra el poder. No obstante, esos segmentos binarios, subalternos o parias y poderosos o jinetes, nos remiten a oposiciones duales de clases, puesto que el primero define a quienes han sido apartados o excluidos de las ventajas o privilegios, mientras que los segundos representan a quienes por ocupar los segmentos superiores de la sociedad disfrutan de los beneficios que no alcanzan los lumpen. Desde la llegada de Hernán Cortés al Continente los jinetes se representan como caballeros de guarniciones y armaduras, sus opuestos son los de a pie. Tal relación de segmentariedad colonial la ha heredado el Estado moderno sin excepciones de carácter ideológico, y, como veremos después, Martínez Rivas también se rebela contra esa herencia.

En su obra gravita como modelo de vida Charles Baudelaire, en cuyo espejo se mira; pero en ese espejo no se le representa lo que él es, sino lo que debe y quiere ser.³ De Baudelaire aprendió a ver, tal a un *flanêur*, la ciudad como el lugar de la poesía moderna, contempló el universo de una manera nueva y dolorosa; siguiéndolo a él, elige el abismo y la derrota para dar sentido y coherencia a su vida.⁴ En la tercera sección de *La insurrección solitaria*, titulada “El monstruo y su dibujante”, inicia una labor que va a perdurar por el resto de su vida de creador con el dibujo y diseño de seres anómalos que fluyen como líneas de fuga y avanzan contra las grandes narrativas de

³ Pablo Antonio Cuadra, a propósito de esa identificación con Baudelaire, dice: “Carlos, devorándose a sí mismo cultiva lo sombrío de su personalidad. Quiso convertirse en poeta maldito, no lo envidio” (“Tertulia” 122).

⁴ Martínez Rivas hace una genealogía del hábito cotidiano de deambular por la ciudad como un *flanêur*, remontándose a Quinto Horacio Flaco, a Kant y a Dickens, sin nombrar a su héroe Baudelaire (“Poesía” 5).

la modernidad; son anomalías que al final van a aproximarse a la historia, pero que no surgen de ella. Se trata de identidades evasivas que, para decirlo en los términos de Hardt y de Negri, encarnan las objeciones contra el orden y el control social, porque no se dejan atrapar por las jerarquías de los cuerpos políticos. Sujetos micropolíticos que no ceden su soberanía a las clases, los partidos, la comunidad, el sindicato, la Iglesia, y que se hallan presentes en su obra poética como singularidades descentradas que habitan los márgenes donde Martínez Rivas hace florecer su canto. Son monstruos que en su rebeldía, incomunicación y marginalidad actúan como la criatura del Dr. Frankenstein, Quasimodo o Gregor Samsa. Monstruos que tienen un origen diverso, y que no forman parte del “pueblo de obreros y campesinos”, que devienen clases fundamentales de la revolución sandinista, a cuyo proyecto se adhiere Martínez Rivas desde el margen de las instituciones y los discursos.

En contra de la supuesta apoliticidad de su obra, Mario Hernández Sánchez-Barba, uno de los primeros en alertar al mundo hispánico sobre la trascendencia continental de la poesía de Martínez Rivas, en 1961, decía que en *La insurrección solitaria* lo que “se pide es el orden necesario para que pueda existir y manifestarse la libertad; pero entendida en extensión y profundidad nacional” (167). Sustentaba su aserto en el verso “Ofrece a tu libertad un orden” (*Insurrección* 84) del poema “Nabucodonosor entre las bestias” (*Insurrección* 83-84) que según él debe considerarse como “el centro expresivo de todo el poemario” (Hernández Sánchez-Barba 167); y aducía que “el título de la obra implica en sí mismo una postura política de fondo social en cuanto plantea una posición de rebeldía contra un cierto estado de cosas” (165). En desacuerdo con esa visión, uno diría que si en *La insurrección solitaria* se aspira a un orden es a ese que Foucault llamaba el de los “saberes de la identidad y de la diferencia” (64). Punto de partida para ello es la simulación de los sentidos engañosos en la que las similitudes se desvanecen y recomponen y lo disímil desplaza a cualquier semejanza. Una poética que busca un “orden” para su libertad; pero no un orden político social, sino uno que restituya el lugar de la poesía. Un lugar que, según el poeta, el hombre ha conocido antes, en una aporía de quien vivió libre de la nostalgia que encadena al individuo a la roca del pasado; y que si se afilia a una tradición es a la de lo moderno que, según Antonio Negri, nace cuando la hegemonía de la dialéctica fue rota por la poesía con Hölderlin, exacerbando tal esfuerzo en el momento en que aparece en Alemania el sistema de la dialéctica; y la de Rimbaud, que disuelve cada prisión del tiempo en sus impulsos líricos, o la de Leopardi, que también habita en esa libre sensibilidad temporal de lo moderno (Negri 15). En el primer poema del libro *La insurrección solitaria*, “Pentecostés en el extranjero” hay una imagen casi pictórica que menciona: “Lo claro / y lo oscuro. El murado yo voluntarioso con ceño de diamante / y el indefinido murmullo que se resigna fondo, / se conciliaban” (11). Tal imagen es un ejercicio teológico-poético (rebelde) que funde lo humano y lo divino para borrar el orden binario, como melancolía de un

tiempo perdido en que el Espíritu Santo fue el pan de todos. Octavio Paz decía que el pasado que ahí se evoca es el de los tiempos “de la palabra en común que han de volver”; y agregaba que, “Martínez Rivas escribe para ellos desde su hoyo presente, desde su agujero de escorpión, desde su nido de águila” (Paz 181-82). Nido, abismo u hoyo que el poeta ve o construye callejeando, al margen de los estilos y los discursos consagratorios como si “el testigo recobrase una geografía olvidada” para decirlo con las palabras con las que Nicolás Casullo se refiere a ese otro *flanêur*, Walter Benjamin (36). Martínez Rivas exige interrogar el lugar del bien y del mal en el borde desde donde traza su itinerario de repliegue e interpela los discursos instituidos para delinear la política de su escritura, contraria a “todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina ‘evolución de las costumbres’” (Deleuze y Guattari 220). En ese lugar se reúnen el crítico de arte y el poeta, el hijo huérfano y el padre deshijado. Es el testigo ocular que demanda no escuchar lo que dicen sino mirar, desde el abismo, lo que hacen los sin sangre. Desde su abismo hace florecer desechos de la modernidad, resueltos en una poesía que sin “su festivo dominio verbal de fino esplendor” –como en breve nota apuntara una vez Félix Grande– “estaría entre las más desoladas del habla castellana” (26).

Conviene recordar que los integrantes del grupo mencionado en el epígrafe de este artículo –Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal– fueron discípulos inmediatos de los más prominentes miembros del Movimiento de Vanguardia nicaragüense, los poetas católicos José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos, quienes a su vez fueron influenciados por el *Zeitgeist* fascista que animaban Ramiro de Maeztu, Charles Maurrás y la Acción Francesa. En seguida veremos qué impacto tuvieron en Martínez Rivas las enseñanzas políticas, literarias y religiosas de sus mentores.

Como se dijo al principio, Martínez Rivas se consideraba 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” (White 102). Y agrega: “Yo no tengo ideas, ni ideales, ni ideología. Yo sólo tengo pensamientos. Pensamientos que se marchitan como las flores” (100).⁵ No obstante, Valle-Castillo, que define a Martínez Rivas como “ajeno a todo compromiso y militancia política” (135), afirma que –con Cardenal y Mejía Sánchez– él inicia “la poesía anti somocista que se abrió a poesía revolucionaria en Nicaragua” (112), a resultas de que los tres “se plantearon ser criaturas instaladas en su tragedia personal o colectiva, comprometidas con su sociedad y la historia

⁵ En una nota mecanografiada, de 1976, se puede inferir que estas declaraciones corresponden a la confrontación privada y pública que por una vida mantuvo hacia Ernesto Cardenal. La última oración orienta en el sentido que apunto: “E.C. es un difunto que viaja y da lecturas ante miles de oyentes de sus poemas, fabricados con ideas que son estáticas; no con pensamientos que son orgánicos” (Martínez Rivas, “Ernesto Cardenal”).

nacional, urgida de transformarse la una y necesitada de reorientarse la otra” (112). La localización en un espacio concreto permite ver al poeta Martínez Rivas como productor de un contradiscurso, cuya poética apunta, lo señala el mismo Valle-Castillo, hacia el sujeto desgarrado y anónimo de la modernidad (143), que aquí identificaremos como el habitante de los márgenes, símil del hablante poético del Dante, que desciende a los infiernos abandonando toda esperanza.

En 1934, en la ciudad de Managua, Pablo Antonio Cuadra invitó “a ponerse de pies y hacer la señal de la Cruz” a los asistentes a su conferencia titulada “El retorno de la tradición hispana”, agregando que a la sombra del símbolo del cristianismo “nacimos a la luz de la Gracia y a la civilización” (*Breviario* 25). Retórica y *performance* discursivas se unían para trazar con espíritu de cruzada las líneas maestras de lo que llegaría a ser el alma del canon y la tradición letrada en Nicaragua, cuyos ejes centrales son la lengua castellana, el catolicismo y el mestizaje.⁶ El espíritu de cruzada llevaba el fin de restaurar, en Hispanoamérica, el imperio español interrumpido por la revolución independentista y el liberalismo, más la amenazante proximidad luterana de los Estados Unidos,⁷ 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” (*Breviario* 33). La civilización de origen europeo, por medio de los vanguardistas nicaragüenses, volvía por sus fueros en contra de la barbarie americana.

Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal eran unos niños de once, diez, y nueve años respectivamente cuando Cuadra pronunció aquel discurso que apuntalaba la formación de agrupaciones juveniles fascistas en Hispanoamérica. No obstante, sus enseñanzas fueron recibidas de distinta manera por los pupilos. Cardenal y Mejía Sánchez profesaron el catolicismo tradicional y se integraron a la Cofradía del Taller San Lucas, fundada por Cuadra para llevar a cabo una cruzada cultural mediante la cual

⁶ En 1940, Joaquín Pasos escribe: “España al colonizar se funde con la raza indígena; la absorbe. No la aniquila como los ingleses: la acepta y la transforma. El indio experimenta entonces una transformación y una gloria muy parecida a la transformación y la gloria experimentadas por los publicanos al recibir la gracia divina. El indigenismo entra en la Hispanidad: desde entonces todos los indios son españoles. Las morenas encendidas mestizas comparten con las españolas peninsulares los mejores salones sociales. Los matrimonios se hacen más frecuentes; llega a borrarse toda distinción racial al amparo de la misma comunión imperial” (23).

⁷ En otro artículo de 1940, Joaquín Pasos escribe: “El liberalismo es cosmopolita, nuestra cultura es católica” (46). Y más adelante, “nosotros siempre hemos visto a los norteamericanos con esa despreocupación y esa superioridad tan típicas del orgullo español” (47).



se esencializó el mestizaje como identidad racial, étnica y cultural de los nicaragüenses, excluyendo del imaginario nacional las culturas y lenguas de las múltiples etnias indígenas del país, que fueron invisibilizadas hasta que en la Revolución Sandinista recobraron dramáticamente su protagonismo. Por su parte, Carlos Martínez Rivas, a quien el Taller San Lucas le publicó en 1943 su poema juvenil de largo aliento “El paraíso recobrado”, diría que de los poetas vanguardistas Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, sus discípulos, adquirieron “un criterio y gusto discriminador básicos para distinguir lo verdadero de lo falso en las corrientes poéticas que predominaban en los años de la década del 40 en Hispanoamérica” (citado en Centeno-Gómez 30). Subraya así el contenido estético de su aprendizaje con los maestros y hace un corte radical de lo ético, ideológico, político y religioso; pero, en un poema escrito entre 1951 y 1984, deslinda su estética personal de la de sus maestros, fundada en la tradición castellana:

AUTO

DE FE

–sumario ante la Generación de Vanguardia–

ELLOS lo hicieron como debían,
por cuaderna vía.

Por mester de clerecía
o de juglaría
llegaron a la entraña nativa,
a la manoepiedra –que decía María
Kautz.

Ellos,
¡con el Padre Azarías!
por mester de juglaría
lo hicieron, y de clerecía.
Por la cuaderna vía.

Pero tú, por la ilícita.
La promiscua.
En carne misma.
Por vereda prohibida
para ti, letrado: la vida. (*Poesía* 341)

Optar por la vida es elegir la vía ilícita –la promiscua– que se asocia a la acción de promiscuar o comer, en días de cuaresma u otros en que lo prohíbe la Iglesia, carne y pescado en la misma comida; que, dicho de otra manera, es la participación consciente en



actos que se consideran moralmente incompatibles.⁸ Del catolicismo también aborreció “las Procesiones, / las Purísimas, / las Semanas Santas (*Poesía* 339),⁹ así que si lo profesó alguna vez, nunca llegó al dogmatismo del joven Cardenal, ni participó en las tareas del Taller San Lucas como lo hizo Mejía Sánchez, que buscó y recopiló los romances y corridos coloniales que aún conservaba la memoria popular. Martínez Rivas, hostil a la tradición, construye en solitario un punto de vista cuestionador, transgresor y lleno de pesimismo con respecto a los grandes pilares de la llamada cultura occidental, y desde ese ángulo interpela al mundo en el que sobra el hombre, la Existencia. Lo político en él se halla en el continuo rompimiento consigo mismo y con la herencia de Occidente, de la cual es tributario en rebelión. Su lirismo es radical y explícitamente político en el desafío a los paradigmas y cimientos de las instituciones. En su afán de dispersar lo agrupado, elige el fracaso y la derrota. Por su obra pululan líneas de fuga que fluyen como identidades moleculares que no se dejan atrapar por las organizaciones binarias de la macropolítica, ésas que Deleuze y Guattari también llaman máquinas de sobrecodificación (220). Tales líneas de fuga o identidades moleculares de la micropolítica son visibles en *La insurrección solitaria*, y *Allegro irato* I y II,¹⁰ en cuyos textos se desplazan hacia la organización molar de un nuevo ordenamiento, que tenga su fundación en el saber de las letras; es decir, en la literatura como poder, cuyo origen lo instaura Segismundo en el monólogo de *La vida es sueño*, y con quien Martínez Rivas –según lo dicho a Steven White, compartía el remordimiento (White 99). Esas líneas de fuga son singularidades que desestabilizan las tradiciones y la modernidad, y proceden como actantes monstruosos creados por un demiurgo en lucha permanente con el mundo que le ha sido dado. Son monstruos a los que Martínez Rivas llama también delincuentes. Van de la mujer de Lot¹¹, a Baudelaire y los poetas del borde –sus héroes– a quienes llama “delincuentes”, porque “llevaron una vida llena de remordimientos” (White 99). Ellos dan sentido al “orden” micropolítico de Martínez Rivas. Su nómina se amplía en el poema “El deforme Narciso / Salmo”, donde reconstituye el borde como lugar de enunciación:

¡Bob
Burns, wow! Byron Villon Tasso el desechado

⁸ Debo a Brad Epps el hallazgo del verbo promiscuar en el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner.

⁹ En el poema “Tríptico del Trópico” trata la causa de su aborrecimiento a esas prácticas católicas (*Poesía* 339-40). Sobre ese tema y las tradiciones festivas nicaragüenses ver también el poema “MALDICIÓN, proferida al desgarrar la última hoja del calendario” (*Poesía* 396-7)

¹⁰ *Allegro irato* I y II son dos libros incluidos en *Poesía reunida* que aquí se cita como fuente de los poemas provenientes de ambos.

¹¹ “Beso para la mujer de Lot” (*Insurrección*, 43-45) supone el adulterio de la esposa y el incesto de Lot con sus hijas. Contradice a la historia bíblica planteando que la mujer vuelve la vista atrás no por curiosidad femenina, sino porque trata de divisar al amante en medio de la destrucción.

huésped del mundo Heine Leopardi ¡Mister Pope! Con
y entre todos ellos
y otros,
entre los torturados y los cojos
está tu puesto

Aleluya. (Martínez Rivas, *Poesía* 323)

Las singularidades monstruosas que Martínez Rivas opone a la organización binaria de Dios y del Diablo provienen del disgusto, la impotencia y el desamparo acumulados; porque él sólo es fiel a la rebelión que se materializa en la obra de arte y que lo emancipa del universo dado. En tal sentido, se puede afirmar que su obra se afilia a ese barroco que de acuerdo con Severo Sarduy “recusa toda instauración” (1253), en tanto que pone en metáfora al orden discutido y a las verdades que transgrede. Ahí radica lo ético y político de su poética; porque la suya es una poesía donde se dirime, como dice Eduardo Milán, “la contradicción que plantea el barroco entre la ‘mentira’ del mundo y la única ‘verdad’ posible del arte” (58). Lo barroco en él no es de ninguna manera oscurecimiento o torsión artificiosa de la frase; algo que al final de la década de los cuarenta, ya había observado Ernesto Cardenal, un hurraño a las metáforas:

Carlos Martínez expresa cada cosa tal como es, sin modos y sin modas, poesía de ‘al pan, pan y al vino, vino’; poesía genuina y suficiente de la palabra pan, sin juegos de palabra, sin sutilezas, sin metáforas [...] quiere regresar a la poesía, al lugar común, que es el lugar del pueblo, el primitivo lugar de la poesía, y precisamente saca de allí su novedad. (94)

Una lengua poética que busca corresponderse con la de la vecina que *fabla* a su vecino como en Berceo; y que Ricardo Llopesa explica como una poesía articulada mediante la “combinación de la estructura barroca de la poesía española con la escritura lineal de la oralidad en busca de un lenguaje claro y preciso” (citado en Centeno-Gómez 66). Poesía diáfana, pero rodeada de noche y de los claroscuros que circundan los bordes de donde procede, y que ilumina el objeto de deseo que otros no atinan a ver porque carecen de la perspectiva de halcón que él atribuye a Baudelaire o a los pintores impresionistas. Desde ese punto de mira, en los escombros de Managua, traza el aguafuerte “Las hienas”, cuyo título y contenido remiten a los grabados de Goya:

Con luz sucia de madrugada
Y sendos pastes de alambre
Friegan tres viejas sus chapas.

Tres dentaduras postizas
segundamano, demasiadas
para sus bocas tan fruncidas.



Que no encajan bien. Y las hacen
 en la luz sucia de madrugada
 Parecer hienas amenazantes. (Martínez Rivas, *Poesía* 257)

Ese aguafuerte es el resultado de una poética que se empeñó en no “hacer poemas con poesía”, sino “[h]acer algo que, después de hecho, resulta *ser* poesía [creando un nuevo punto de vista; por medio de una observación *inédita*; una insólita perspectiva, un curioso estado de ánimo]. Pero no hacer poemas con un *resultado* anterior que ya es a priori ‘poesía’. Como Neruda”. (“No hay que hacer”, énfasis en el original).¹² Lo visible es que la poesía de Martínez Rivas se demora en el laborioso trabajo de una escritura hendida en llagas, a veces encubiertas por el esplendor de la palabra deslumbrante, y porque 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 –para quien “la poesía es práctica, no teórica”– (*Poesía* 293) traza su itinerario de repliegue y construye su visión del mundo. Desde ahí él interpela, de manera individual, toda instauración.

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 *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). El texto lleva la impronta del despertar personal y colectivo dentro de una nueva realidad política para quien la

¹² De acuerdo con ese principio poético Pablo Antonio Cuadra comentó que “Martínez Rivas es en América (y no Nicanor Parra, como se ha dicho) la contraposición de Neruda: el péndulo poético ocupa con él, en la siguiente generación, el extremo puesto” (“Tertulia” 121).

Revolución llegó a tener sentido como lugar en el cual el marginado, en su dolor y sufrimiento, recuperaría la voz. Martínez Rivas se contagia del fervor revolucionario y se apropia de las formas de expresión popular para proclamar abiertamente su afiliación. Rescata de los grafitis o pintas de las paredes las consignas sandinistas que corearon en las calles los nicaragüenses en su movilización para luchar contra la dictadura de Somoza y las opone al verso del “Coloquio de los Centauros” de Rubén Darío, en el que se representa al filósofo Quirón proclamando la muerte como “victoria de la progenie humana” (Darío 206):

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. (Martínez Rivas,
Poesía 336, mayúsculas en el original)

Esta mezcla de lo popular y lo culto es una constante en su poesía, la novedad es que aquí es abiertamente política, como lo seguirá siendo en otros poemas que veremos adelante; también el uso de los versos de Darío en forma de *collage* es algo que ya se advierte en *La insurrección solitaria*.¹³

En otra entrevista, explica su alineamiento inicial desde una perspectiva organicista, como el cambio fisiológico que experimenta un cuerpo vivo.¹⁴ Pero en él no hay adhesión partidaria ni militancia ciega de recién venido oportunista. Entre agosto y septiembre de 1982, escribe el poema “Tríptico/15 de agosto en Granada”, incluido en la sección “Antropologías” de *Allegro irato I* (*Poesía* 305-7), en el que impugna los primeros signos

¹³ La sección “Noviembre fue los 3 Angeles” lleva un epígrafe elaborado con dos versos provenientes de dos poemas diferentes de Rubén Darío: “Cálamo, deja correr, aquí tu negra fuente... / Hacia la fuente de noche y olvido... / R. D.” (*Insurrección* 40), que provienen, el primero de “En una Primera Página” de *El canto errante* (Darío 336), el otro del poema “A Francisca” de *Selección de textos dispersos* (Darío 467).

¹⁴ Entrevista concedida a Cheli Zárate: “Pregunta: ¿Cómo integras tu quehacer poético dentro de la liberación y su consecuente proceso revolucionario? Respuesta: Cuando en un organismo vivo –digamos, el cuerpo humano– se realiza un cambio fisiológico por un estímulo exterior al recibir una enzima u otra sustancia excitante o nutricia; cada parte integrante de este organismo (vísceras, tejidos, hasta la última célula) se anima y altera, pensando en su júbilo vegetativo que tal sustancia ha llegado en el torrente sanguíneo para ella sola; así los poetas de Nicaragua, sentimos (como cada miembro de cada gremio) que la liberación por el Frente Sandinista y su consecuente proceso revolucionario, se hizo para nosotros. En este poema, AMOR LIBRE, que te doy para que lo publiques a la cabeza de los otros tres que has elegido para ilustrar esta entrevista que gentilmente me haces para LA SEMANA DE BELLAS ARTES, creo que he recogido y transmitido mi primera impresión, individual y colectiva, de estos días alboreales [sic] de nuestro despertar por primera vez a la Historia” (Martínez Rivas, “Entrevista Cheli Zárate”, énfasis en el original).

de desviación del proceso revolucionario. Ahí, con su mirada aguda, avista la sustancia de los señores de horca y cuchillo, entre quienes abandonando momentáneamente la pose revolucionaria montan los caballos en un desfile hípico de la ciudad colonial de Granada. A esos jinetes se les representan como los fantasmas de un pasado –el régimen dictatorial que hundía sus raíces en la Conquista y la Colonia– que se resiste a desaparecer; y es contra ellos que se alza iracunda la voz poética del tríptico, 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! (Martínez Rivas, *Poesía* 306-7)

La mirada capta el instante en su dimensión y proporción verdadera. 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.¹⁵ 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 refueren el viejo orden y que se abra un camino de retorno a quienes han sido desplazados por el pueblo en armas. Se reafirma en la revolución, pero desde el contradiscurso.

En la poesía que Martínez Rivas escribió dentro del contexto de ese proceso revolucionario que vivió Nicaragua de 1979 a 1990 se mezclan los artificios del barroco y la oralidad en un discurso que, descentrado de la narrativa de la modernidad revolucionaria, apuntala a ésta exaltando a los sujetos que pululan en sus bordes. Son poemas que agrupados en *Allegro irato II* conforman la sección “Estatutos de la pobreza y otros asuntos con ella relacionados” (*Poesía* 369-97), la mayoría escritos durante la guerra contrarrevolucionaria. Ahí el poeta 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* 386-93), apela al más radical escolasticismo para rebatir los argumentos de un obispo 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. (Martínez Rivas, *Poesía* 387)

¹⁵ Según Coronel Urtecho, “La fiesta nicaragüense [durante la Colonia] era un despliegue urbano de la vida en el campo nicaragüense. Aun quedan restos de aquellas costumbre –ya bastante vacíos de sentido– en las fiestas patronales de algunas ciudades modernizadas. [...] [E]l tope de los toros del 15 de Agosto en Granada, probablemente tiene su origen en las tropillas de hacendados con sus campistas y colonos que llegaban a caballo de las hacienda a la ciudad para la fiesta” (114). En la Revolución Sandinista esos desfiles persistieron; y no fue inusual que funcionarios del gobierno montaran caballos de raza, que habían pertenecido a connotadas figuras de la dictadura de Somoza o de la empresa privada.

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” (Martínez Rivas, *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” (Martínez Rivas, *Poesía* 387); 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 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 contrarreformista, 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” (*Poesía* 388).

La impugnación a la jerarquía católica coludida con el poder reaccionario y la corrupción Martínez Rivas la había enunciado mucho antes, como nana y moral, en la “Canción de cuna sin música” en 1960 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 [...] (Martínez Rivas, *Poesía* 208)

El tema de este poema escrito en pleno auge 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 a favor de la revolución sandinista. Es el contradiscurso 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). (Martínez Rivas, *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 posguerra; 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. (Martínez Rivas, *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” (Buñuel 136). En la profundidad del abismo en que se coloca Martínez Rivas como testigo ocular se contamina 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. Así reprocha a la fatalidad que invariablemente recaiga sobre los infames. El título en griego, escrito en caracteres latinos, de este poema, significa “Muerte y destino: condición, suerte, desventura, fatalidad” (Centeno-Gómez 132), algo que Martínez Rivas asociaba con su propia vida de abandono y rechazo del y al mundo, como resultante de su identificación con el pesimismo de Schopenhauer del que dice, “creo que impregnó mi espíritu para siempre” (“Aislada” 3); y que llegó a dar forma a la tiranía del rostro humano que, aprendida de Thomas De Quincey y Baudelaire, lo asediara hasta el final de sus días.

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. (Martínez Rivas, *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* 581-82); y donde resuena el último verso del soneto XXII de Lope de Vega “... el quiso ser el sol y yo la sombra” (Vega 62), porque repudió la consagración fácil, y consideró un privilegio “vivir sin la vergüenza o la vulgaridad del éxito” (Martínez Rivas, “Aislada” 2). Pese a ello se siente toda una vida perseguido por la envidia, aun en la desgracia. Otro verso de Lope, el final del soneto VIII: “que aun hay quien tenga envidia en las desdichas” (Vega 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, decrepitos,
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. (Martínez Rivas, *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 construye espacios micropolíticos, 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 lumpen proletarios 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 micropolíticos de *Allegro irato* II, que rivalizan con las llamadas clases fundamentales, obreros y campesinos, que por obra de la retórica devinieron protagonistas del proceso revolucionario.

Martínez Rivas, Cardenal y Mejía Sánchez se alejaron, cada uno a su manera, de la cosmovisión cristiana conservadora de sus maestros vanguardistas. El distanciamiento de Martínez Rivas es ostensible en la alegría del descenso, aprendida de Baudelaire. Los tres, con distinta intensidad, hicieron suya la Revolución Sandinista; el último, desde un posicionamiento micropolítico que no pudieron percibir Beverley y Zimmerman, porque sus fuentes fueron los pronunciamientos oficiales y las declaraciones de los funcionarios de los aparatos del Estado. En el capítulo donde tratan la literatura y la política de Nicaragua durante la década de los ochenta, centran su análisis en el quehacer



literario y artístico promovido desde las instituciones del poder revolucionario, como el Ministerio de Cultura y la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), prestando especial atención a los Talleres de Poesía promovidos por Ernesto Cardenal, y a la oposición que por el sesgo uniformador enfrentaron desde y fuera de la ASTC.¹⁶ En otras palabras, el compromiso político y la aproximación a los hechos desde las “máquinas de sobrecodificación” o de “la macropolítica”, impidió a los dos respetables críticos estadounidenses advertir el correlato de una praxis y una producción que sin estar contra la Revolución, se colocaba al margen de sus grandes certezas, otorgándole centralidad a los sujetos descentrados.

OBRAS CITADAS

- Beverley, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: U of Texas P, 1990.
- Bienvenido Mr. Marshall*. Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem, guión. Luis G. Berlanga, dir. José Isbert, Manolo Morán, Lolita Sevilla y Elvira Quintanilla, intérpretes. UNINCI, 1952.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro. Memorias*. Ana María Matute, trad. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Cardenal, Ernesto. “El viaje a nado”. *Nueva poesía nicaragüense*. Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949. 11-99.
- Casullo, Nicolás. “Walter Benjamin y la modernidad”. *Revista de Crítica Cultural* 4 (1991): 35-39.
- Centeno-Gómez, Pablo. “Carlos Martínez Rivas, breve perfil”. *Poesía Reunida*. Por Carlos Martínez Rivas. Managua: Anama, 2007. 29-70.
- Coronel Urtecho, José. *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua (De Gaínza a Somoza) I. Alrededor de la Independencia*. León: Hospicio, 1962.
- Cuadra, Pablo Antonio. *Breviario imperial*. Madrid: Cultura Española, 1940.
- . “Tertulia [sobre Carlos Martínez Rivas] Pablo Antonio Cuadra, Nicasio Urbina, Pedro Xavier Solís”. *El pez y la serpiente. Revista de Cultura Centroamericana*. 37 (2000): 119-24.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. Julio Valle-Castillo, intro. y cronología. Managua: Nueva Nicaragua, 1994.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez, trad. Valencia: Pre-Textos, 1997.

¹⁶ Véase “Nicaraguan Poetry of the Insurrection and Reconstruction” (Beverley y Zimmerman): 81-114.



- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost, trad. 4ª ed. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Grande, Félix. “Carlos Martínez Rivas”. *Cuadernos para el Diálogo* 9 (1971): 26.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Juan Antonio Bravo, trad. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- Hernández Sánchez-Barba, Mario. *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, Pierre Unik, Julio Acín, guión. Luis Buñuel, dir. Documental. FILMAFFINITY, 1933
- Martínez Rivas, Carlos. “La aislada, asidua labor de treinta años”. *Ventana* 25 feb. 1984: 2-3.
- _____. “Entrevista Cheli Zárate: vs. CMR, noviembre 1979”. Ts. Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua, Nicaragua.
- _____. “Ernesto Cardenal ha perdido el placer de la creación. S.J. CR/1976”. Ts. Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua, Nicaragua.
- _____. *La insurrección solitaria*. México: Guaranía, 1953.
- _____. “No hay que hacer poemas con poesía”. Ts. Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua, Nicaragua.
- _____. *Poesía reunida*. Pablo Centeno-Gómez, ed. Managua: Anama, 2007.
- _____. “Poesía y carácter de un poeta del Siglo de Augusto: Quintus Horatius Flaccus”. Ts. Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua, Nicaragua.
- Milán, Eduardo. “*La insurrección solitaria*, seguido de *Varia* de Carlos Martínez Rivas”. *Vuelta* 210 (1994): 58-9.
- Morales, Beltrán. *Sin páginas amarillas / Malas notas*. Managua: Vanguardia, 1989.
- Najlis, Michéle. “De lo bien que se escribe para no decir nada”. *Taller* 9 (1973): 63-5.
- Negri, Antonio. “The European Leopardi”. Timothy S. Murphy, trad. *Genre* 1/33 (2000): 13-26.
- Pasos, Joaquín. *Prosas de un joven*. Julio Valle-Castillo, ed. y pról. Managua: Nueva Nicaragua, 1994.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas en verso*. Luis Astrana Marín, ed. Madrid: Aguilar, 1952.
- Sarduy, Severo. “Barroco”. *Obras completas*. Tomo II. Gustavo Guerrero, et al., eds. Madrid: Archivos, 1995. 1195-262.
- Valle-Castillo, Julio. *El siglo de la poesía en Nicaragua. Posvanguardia*. Tomo II. Managua: Fundación UNO, 2005.
- Vega, Lope de. *Poesía lírica*. Zaragoza: Ebro, 1964.
- White, Steven F. “Entrevista con Carlos Martínez Rivas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 469-70 (julio-agosto 1989): 81-92.

