

**Leonel Delgado Aburto**

**“Una llama en el bosque de Chapultepec”: la bestia y la mujer en la poesía de Carlos Martínez Rivas**

Universidad de Chile

[ldelgado@u.uchile.cl](mailto:ldelgado@u.uchile.cl)

... de estas fiestas,

de estas carreras de caballos

Ernesto Cardenal, *La noche iluminada*

Al surgir en Nicaragua la llamada generación del 40, aquellos jóvenes poetas (Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal) que tienden a universalizar los temas de los primeros vanguardistas,<sup>1</sup> replantean a través de sus poéticas (textos y gestos) las cuestiones del cortejo amoroso, de los noviazgos, de la imagen de la mujer, la moral sexual y, en fin, los conceptos y prácticas de masculinidad y feminidad.

Basándome en algunos temas de la poesía de Martínez Rivas, principalmente su poema en prosa “Una llama en el Bosque de Chapultepec”, así como en alguna literatura secundaria sobre el tema, literatura memorística como la Ernesto Cardenal (Cardenal, *Vida, La revolución*), y bibliografía pasiva sobre Martínez Rivas (Centeno Gómez), quisiera en este trabajo postular algunas hipótesis. A saber:

---

<sup>1</sup> El refugio en lo nacional que caracteriza a los primeros vanguardistas (José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, son los principales) y la apertura de su propia poesía a lo promiscuo, lo carnal y prohibido, es tematizado por Carlos Martínez Rivas en su poema “Auto de fe” (*Poesía reunida* 341).

1) Que tal transformación podría leerse como expresión de prácticas culturales y comportamientos de cierta clase alta impactada por procesos de modernización en el contexto de la consolidación de la dictadura de Anastasio Somoza (principalmente años 1940s y 1950s).

2) Que, por tanto, queda implicada una construcción de género en tensión (disonancia/consonancia) con dominantes sobredeterminadas: la masculinidad nacionalista que patrocina la dictadura (ver Gómez); las apropiaciones culturalistas de los poetas del 40 (la alta cultura, principalmente, en Carlos Martínez Rivas, los museos europeos y figuras como Charles Baudelaire; pero también la cultura popular: el bolero, la ranchera); la moral sexual de la Iglesia y el expediente católico que domina a las clases altas, con un rastro colonial que impregna el concepto del ser mujer; los modelos culturales y genéricos que ofrece la globalidad (los comportamientos, por ejemplo, de los *beatnicks*).

3) Que todo esto supone procesos de construcción de sujetos y, de hecho, derivas más o menos radicales sobre lo que significa lo humano, lo varonil o lo femenino, y su comprensión: hacia una moral monástica en Ernesto Cardenal, y hacia una especie de ética de la obra literaria trascendente (y de la bohemia) en Carlos Martínez Rivas.

En este escenario, me gustaría detenerme en la reelaboración ideológica y estética sobre la mujer que Martínez Rivas realiza en su poesía. Si bien el tema es tan amplio que daría para una extensa investigación, en este caso me limito a tres aspectos: el cortejo de la mujer como práctica cultural y motivo literario; la idealización de la mujer como Nada (situación pre-lógica y pre-natal de la musa), expresado en un lenguaje para-científico; y, en tercer lugar, la localización zoológica de la mujer (principalmente en el poema “Una llama en el Bosque de Chapultepec”, de 1964). Quisiera ilustrar, a través de mi análisis, una especie de visión desplazada o neurótica sobre la mujer, que se expresa desde una ética y estética particular, y en un contexto político-social abigarrado.

## Musas y mujeres del país

Se ha investigado relativamente poco cómo, durante la dictadura de los Somoza (1934-1979), las construcciones de sexo y género operan dentro de las prácticas culturales de las clases altas.<sup>2</sup> Los sucesivos libros de memorias de Ernesto Cardenal (*Vida perdida*, *Los años de Granada*, *La revolución perdida*) ilustran el asunto desde el ángulo de una explicación autobiográfica. En efecto, el llamado de dios, que lo lleva al compromiso monástico, representa para Cardenal el rompimiento con las lógicas del enamoramiento, cortejo y matrimonio que pautan los roles de masculinidad y feminidad de las clases dominantes de la Nicaragua de los años 1940s y 1950s.

La opción del celibato cristiano de Cardenal a través de su ingreso a la orden trapense, aparece rodeado así de todo un terreno de separaciones con respecto a lo que se entiende por lo femenino, la mujer, y la pulsión sexual que, en su caso, es finalmente reprimida luego de un largo proceso de vacilación y tentación, incluyendo el merodeo por lugares definitorios (o institucionales) del tema como los noviazgos, el matrimonio y la prostitución. No se entiende la constitución autobiográfica del poeta nicaragüense sin esa separación con respecto a definiciones del género (clausura de lo femenino, y dominio de un dios y una subjetividad masculina).

Pero ¿qué tan sintomático es el ejemplo de Cardenal con respecto tanto a la construcción genérica en las clases altas de la época, y particularmente con respecto a los espacios que esgrimen los escritores modernos? ¿Qué relación se podría establecer con respecto al ejemplo de su gran compañero de generación, su amigo y rival fundamental, Carlos Martínez Rivas, quien, al contrario parece exaltar en su poesía una mujer y feminidad mucho más mundana, incluyendo la figura de la adúltera y la prostituta como temas y musas?

Quisiera responder a estas dos preguntas diciendo que, en efecto, Cardenal esgrime una masculinidad atada fuertemente al contexto de la clase alta y de la dictadura, pero también interrelacionada con marcas de continuidad con la vanguardia histórica (Coronel, Pasos), aunque

---

<sup>2</sup> Al respecto las investigaciones de Victoria González-Rivera sobre las mujeres somocistas y el incipiente feminismo en Nicaragua, son de obligada referencia.

eventualmente disonante o disidente. Por otra parte, Cardenal y Martínez Rivas pueden ser vistos, con respecto a la temática de sexualidad y género, como senderos opuestos que, sin embargo, confluyen en gestos y marcas de disidencia con respecto a lo normativo.

Se ha enfatizado, ciertamente, el componente de control y dominio de la masculinidad que se disemina a través del proyecto ideológico de la dictadura. Juan Pablo Gómez hace ver que a partir del asesinato de Augusto Sandino (1934), se impone un modelo ideológico y cultural de masculinidad en torno al hombre de armas (Somoza García, jefe de la Guardia Nacional) “civilizado, amigo del orden, la paz y la unificación del país” (15). Esta figura adquiere un componente intelectual y cultural, sobre todo a través del Movimiento Reaccionario, formado en gran parte por los poetas vanguardistas devenidos ideólogos ultranacionalistas. Tal intervención cultural, explica Gómez, impacta la estructura social y tiene una resonancia hasta el presente (15-16).

Siendo indudable esta caracterización de una masculinidad que se hace dominante durante la dictadura, con sus expresiones autorizadas y modélicas en torno a la vida militar, el catolicismo, y la ideología hispánica imperial, es pertinente decir que se ha estudiado menos cómo es que se crean espacios de potencial emancipación o abierta disidencia a través de algunos de los mismos elementos que caracterizan el dominio: por ejemplo, el catolicismo (caso de Cardenal), o que le son paralelos, como la modernización cultural radical (caso de Martínez Rivas, y de la generación del 40 en su conjunto).

Elementos a tomar en cuenta en este caso son, en primer lugar, los espacios de convivencia y acuerdo que intermitentemente establecen sectores afiliados a la dictadura con sectores opositores y pertenecientes a las clases altas.<sup>3</sup> En segundo lugar, hay que considerar las posibilidades del contacto de los escritores nacionales con corrientes globales de modernización, a través de viajes de estudio, recreo e incluso viajes oficiales (Estados Unidos, México, España,

---

<sup>3</sup> Sobre terrenos comunes entre la clase alta opositora y la dictadura, ver el capítulo “Muchachas en flor” en *Vida perdida* (Cardenal, *Vida* 21-46); asimismo, la narración sobre “La rebelión de abril” (Cardenal, *La revolución perdida* 7-26).

París).<sup>4</sup> Como ha mostrado Carlos Monsiváis, una condición disruptiva de la cultura moderna hispanoamericana es que tiende a establecer espacios atomizados de libertad cultural y sexual, principalmente en espacios urbanos (ver 182-196). Creo, pues, que Cardenal y Martínez Rivas, aún marcados por la masculinidad dominante, incitan desde el catolicismo o el esteticismo, espacios de disrupción o disonancia.

Esto no significa, sin embargo, que sus propuestas se liberen de una categorización abyecta de lo femenino.<sup>5</sup> Al contrario, la disidencia desde la masculinidad implica un rediseño y una permanencia de este espacio abyecto. Particularmente, los *Epigramas* de Cardenal (*La noche iluminada* 11-31), atendiendo a modelos de la poesía latina (Catulo, Marcial) enuncian una serie de temas como el cortejo amoroso y la belleza e idealidad de la mujer, con sus escenas, pautas y códigos como la lucha con rivales burgueses o materialistas o la perdurabilidad de la poesía en contraste con lo efímero de la cotidianidad de los ritos de la clase acomodada; y, a veces, combinando la lucha política anti-somocista con la intención amorosa.

En el primer volumen de sus Memorias, *Vida perdida*, Cardenal describe el escenario de tal poética. Se trata de la época de consolidación de la dictadura, en que la vida social de los jóvenes de la élite se da en torno a una serie de encuentros regimentados por la religión (misas, bautizos, matrimonios eclesiásticos) y los vínculos y encuentros sociales (fiestas, clubes, concursos, carreras de caballos) que propician la reproducción de clase por medio de noviazgos, compromisos y la institución del matrimonio. En estas costumbres se entrecruzan a veces sectores opositores de la elite con sectores afines a la dictadura.<sup>6</sup> En otras palabras, los *Epigramas* de Cardenal responden a una especie de comentario y crítica de aquel escenario mayormente

---

<sup>4</sup> Carlos Martínez Rivas, por ejemplo, viaja a España en 1945 becado por el organismo franquista Consejo de la Hispanidad (ver Centeno-Gómez 18), iniciando así su periplo europeo. Cardenal viaja a México, New York y Europa por estudios y formación (ver *Vida* 49 y ss.).

<sup>5</sup> Sigo aquí la idea enunciada por Butler de la constitución de lo humano como operación diferencial que produce espacios de lo in-humano, aquello no pensable como humano (ver xvii), ese terreno abyecto es, para los poetas de postvanguardia, el de la mujer, según se observará en los análisis que siguen.

<sup>6</sup> Por ejemplo, la cercanía de Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas con las dos hermanas Debayle, Melba y Martha, primas de Somoza Debayle y sobrinas del dictador, mujeres, según dice Cardenal, cultas, y por tanto amigas de los poetas (ver *Vida* 42).

frívolo en el que el poeta intenta encontrar un camino más trascendente (poesía, liberación política, mística).

Es significativo que el modelo de belleza del que Cardenal se distanciará por su afiliación monástica es el de la de la mujer blanca europea vía su representación plástica museográfica (y, por tanto, idealizada). Muy a propósito resultan sus referencias a “Claudia”, una de sus musas:

Su perfil era igual al de la Virgen de Fra Filippo Lippi del museo de los Uffizi de Florencia, que está también de perfil [...] Virgen que era amante del fraile carmelita Filippo Lippi, la monja Lucrecia Buti, y de la que yo había traído una pequeña reproducción de Florencia. (Cardenal, *Vida* 36).

En este caso, la similitud implica también el pecado (el adulterio), el cual aparece en diversas formas representado por Cardenal, principalmente a través de la visita a prostitutas. Es notable también, el temor que manifiesta el poeta ante la posibilidad de una relación con mujeres de clase baja: “un matrimonio interclasista me daba miedo” (45).

Con respecto a la cuestión de la representación de la mujer, hay, al menos, dos modelos de identidad femenina, autorizados desde la mirada masculina de los poetas, que la generación del 40 retoma y reforma. Por un lado, la identificación entre mujer y poesía, con un énfasis mundonovista como se puede leer en el ensayo de Coronel, *Rápido tránsito*.<sup>7</sup> Por otro lado, el cuerpo vacío o *in-significante* de la mujer indígena tal lo representa Joaquín Pasos, sobre todo a través del conocido “India caída en el mercado” (Pasos 27-28). Al respecto, resulta sugestiva la narración de Cardenal de su iniciación sexual con una prostituta mexicana:

Un día de desolación me fui, al mediodía, al parque de la Alameda de México, cerca del Palacio de Bellas Artes, y escogí a una muchacha que estaba en espera entre los árboles y me pareció una morena bonita, ella me llevó a un tugurio de una de las sórdidas casas de allí enfrente, y cuando terminamos y nos estábamos vistiendo, ella se rió mostrando sus dientes de oro, y vi su rostro sumamente feo como la prostituta de la

---

<sup>7</sup> Me refiero a la identidad entre mujer, América y la poesía americana que Coronel propagandiza en su libro. Por ejemplo: “Porque yo buscaba entonces en la poesía norteamericana el reflejo de la mujer americana”. (*Rápido tránsito* 76).

esquina inferior derecha del gran mural de José Clemente Orozco en Bellas Artes (muy cerca de allí) que ríe con una boca grotescamente pintarrajeada enseñando sus dientes de oro. (*Vida* 74).

La insistencia en la cercanía del lugar de la labor de la prostituta con el Palacio de Bellas Artes, señala su problemático ingreso a la representación plástica, subalterna y grotesca, en el mural de Orozco, y establece un contraste con la representación virginal de la mujer blanca en el cuadro de Filippo Lippi.

Estas separaciones jerárquicas entre tipos de mujeres y lugares de representación, son articuladas y llevadas a diversos resultados en la poesía de Carlos Martínez Rivas. Como se puede percibir a partir de las notas y glosas de Centeno-Gómez sobre una serie de relaciones amorosas de Martínez Rivas, la división de clase y raza también es significativa en su concepto de la mujer: “Simultáneamente, entabla relaciones con otras muchachas diferentes de las que frecuente en el medio social alto. Las llama “Mujeres del país” (Centeno-Gómez 113). Estas “mujeres del país”, que aparecen representadas por la música popular (el bolero),<sup>8</sup> parecen tener una función de excitante sensual, tal se transparenta en la nota de Martínez Rivas recogida por Centeno Gómez:

Y las mujeres, sólo alguna que otra hija del país, oscura y difícil, despierta mis sentidos. Las otras –mis amiguitas– ... el terror ante la frivolidad. Para mí la imagen misma de la muerte Quirina. Y la frivolidad social su más gélida expresión. (Cit. en Centeno-Gómez 107).

También testimonia su atracción por lo que llama “belleza de la cloacas”, y afirma: “Si no hay un elemento o resplandor del vicio, mi Musa permanece, no sólo diré estéril, infecunda; sino que ni siquiera se excita para el acto reproductor”. (Cit. en Centeno-Gómez 120).

---

<sup>8</sup> Dice una nota de Martínez Rivas: “La voz de Lila Urroz cantando boleros cuando íbamos para Jinotepe me adentró en la voz de mi patria.” (Centeno-Gómez 113). Se recordará también la exaltación de la música popular (la cumbia y la ranchera) en *La Insurrección Solitaria (Poesía reunida* 128).

Como se observa, la partición que opera Martínez Rivas es misógina hacia arriba, las mujeres de clase alta, que identifica con la muerte.<sup>9</sup> En cambio, el gesto de atracción de las “mujeres del país” o “belleza de las cloacas” aparece marcado por lo que en referencia a los hermanos Goncourt, Erich Auerbach llamó experiencias “mórbido-estéticas” (468). El problema de representación de las clases bajas que los Goncourt se plantean, no pasa, como se puede deducir de Auerbach, de una especie de exotismo impregnado de cierto aire colonizador. Al respecto, resulta evidente la cita de los Goncourt que Auerbach introduce y dice en una de sus partes: “yo soy un literato de buena familia, y el pueblo, la canalla, si queréis, para mí tiene el encanto de las poblaciones desconocidas y no descubiertas, algo de ese exotismo que los viajeros buscan ...” (cit. en Auerbach 468).<sup>10</sup> Si bien Cardenal y Martínez Rivas comparten el sentimiento de abyección de “la mujer del país”, en el primero se opera una clausura, en pos de un dios abstracto y masculino, en el segundo, al parecer, una orientación hacia la expresión bien de la encarnación tétrica de la mujer, o bien de su figura como excitante de los sentidos, sobre todo en sus versiones de prostituta, o, como veremos en la forma animal o bestializada.

### **De la “nada femenina” a la mujer animalizada**

Al igual que Cardenal, Carlos Martínez Rivas practica en juventud una poesía galante que se mezcla con crítica social, aunque evitando el tono anti-somocista de Cardenal. Su poema “El paraíso recobrado” (1944; Martínez Rivas, *Poesía reunida* 97-107) indica un momento culminante de la idealización de la muchacha cotidiana que deviene musa, y ordena y gobierna un mundo trascendente. *La insurrección solitaria* (1953) su gran poemario, señala un rompimiento radical con aquella idealización femenina y el establecimiento de categorías de lo

---

<sup>9</sup> Mujer y muerte constituyen tema fundamental de la poética de Martínez Rivas, al respecto son importantes sus “Dos Murales USA” (*Poesía reunida* 213-223). En parte el modelo que sigue Martínez Rivas es Baudelaire, tal lo declara en una entrevista: “Mi amistad es personal con Baudelaire.” (White 98).

<sup>10</sup> En la teorización de Rancière, el uso de lo excitante como tema, por ejemplo, en el diseño del carácter de Madame Bovary, implica un gesto de democratización (ver Rancière 79-80). No me parece en este caso aplicable directamente al caso de Martínez Rivas, aunque se puede admitir que su poesía deslinda lo bajo y lo alto (mujeres de clase alta, mujeres del país) a través de su acercamiento a las últimas.



bajo y lo siniestro para lo femenino, en figuras como la adúltera, la prostituta, así como la identificación de lo femenino con una naturaleza inconsciente y amenazante. Estas figuras son retomadas, a veces, con ironía, otras, con el tono “mórbido-estético” ya señalado, o, incluso, como crítica cáustica a lo institucional: el matrimonio, la domesticidad. Pero quizá más señaladamente ocurre el adentramiento o desnudamiento del ideal femenino como una Nada (pre)orgánica.

El poema “Retrato de Dama con Joven Donante” (*Poesía reunida* 135-141) retoma la dicotomía masculino-femenino para fundamentar una poética que parte de un aislamiento extremo del joven poeta en formación, asediado por un mundo “plástico, supermodelado y vacío” (138). Este mundo es el de las academias y museos que imponen al joven (trasunto del Hijo del Hombre, que “no tiene dónde reclinar la cabeza”<sup>11</sup>) modelos masculinos solemnes: Emerson, Carlyle, Pio Baroja, octogenarios canonizados y fotogénicos. En cambio el joven del poema se propone una poética de la disrupción y de lo efímero, lograda en parte por el recorrido de ese mundo plástico en peligro de perder significado. Aferrado a la enumeración de lo vacío, y al experimento de enunciar la opaca cotidianidad como Museo a través de una técnica para-fotográfica, el joven es llevado al evento trascendente de (re)conocer lo femenino (“–Pero conocí una dama”, 139), unidad amenazante de poesía y sexo. En este caso es pertinente referirse a lo femenino como “sexo”, retomando, en cierto sentido a Butler, quien piensa las dicotomías (normativas): naturaleza-cultura, femenino-masculino, sexo-género (ver xiv-xv), instalando la pregunta sobre lo que resta del término sexo (asimilado al lugar de la naturaleza), una vez que se instala el género como “significado social que el sexo adquiere en una determinada cultura” (xiv). Enfatizando el carácter de proceso de la definición de sexo, Butler nota que esta construcción opera a través de “la reiteración de normas” que no sólo fijan lo que es el sexo sino también lo desestabilizan (xix). En este sentido, se puede decir que la reformulación de lo femenino en el poema de Martínez Rivas, impone al sexo (lo arcaico, orgánico y femenino) el significado y sentido de poética novedosa y postvanguardista con capacidad para reencantar al mundo vacío.

---

<sup>11</sup> Mateo 8:20

Se trata de un retorno de la mujer a lo natural y mitológico, exhibiendo un: “Rostro intemporal, zoológico”; con una capacidad inmanente de mirar y producir desde la mirada (salvando la operación técnica de la perspectiva fotográfica), así como de redefinir la cuestión del género:

Así el suyo. Como el ojo  
del ave: sin respuesta, puro  
de voluntad óptica. Ojos  
duros, pequeños y desiertos  
delante de la ilimitada  
extensión del yo varonil. (139).

La estética se junta con el sexo para constituir la materia, espacio y proceso de definición genérica. Nótese cómo se enriquecen mutuamente lo masculino y lo femenino al irse definiendo la constitución mitológica de la poesía-mujer; por un lado logrando lo masculino un orbe ilimitado; por otro lado, otorgando a lo femenino un código de lo reproductivo en varios sentidos del término (óptico y generativo-sexual). No se trata en *La insurrección solitaria* de la musa encarnada en un cuerpo bello. Si en “Beso para la mujer de Lot” se exalta la estatua de sal como musa, celebrando de forma indirecta el pecado de Sodoma y Gomorra, y el incesto de Lot y sus hijas, en este caso lo femenino retrocede a un estado prenatal, pre-lógico y en el que apenas apunta la vida en un estado orgánico:

La Nada femenina. Allí,  
aún sin aletas y sin ojos  
un caos se defiende, más  
cerca del huevo que del pez. (141).

Una genealogía de esta redefinición orgánica o para-científica de la mujer como óvulo que da sentido a una poética novedosa (en cierto sentido, la sublimación expansiva de la estética del choque y de lo mórbido-estético), implicaría incluir una serie de nombres que el mismo Martínez

Rivas catalogó: Claude Bernard, Pio Baroja, Schopenhauer.<sup>12</sup> Sin embargo, es una tarea interpretativa que se sale en este momento de mis intenciones y posibilidades. Más bien, me gustaría proponer una interrogación sobre la relación de esta poética trascendente, en que se reiteran elementos mitológicos y de la poética de lo moderno (por ejemplo, la enaltecimiento de la mujer como belleza producida por el encuentro mitológico entre Leda y el cisne, motivo caro al modernismo dariano), con la dicotomía vista en el apartado anterior, es decir, aquella que establece una división entre las mujeres de alta clase (o sus espectros) y las “mujeres del país”. En este punto es que me parece muy definidor el poema “Una llama en el Bosque de Chapultepec”. Propongo que una manera de leerlo es como interrogación sobre lo femenino en tanto (lo) animal. A las dicotomías ya mencionadas de naturaleza-cultura, femenino-masculino, sexo-género, podría agregarse en este punto la conocida dicotomía de bios-zoe que, siguiendo el vocabulario de Agamben, implicaría identificar lo femenino con esa “vida desnuda” que constituye la *zoe* (*Homo Sacer* 1-3). Como el mismo Agamben ha recordado, la cuestión de la distancia entre humano y animal figura un “conflicto político originario” (*Lo abierto* 135).<sup>13</sup> Pertinente resulta, por tanto, interrogar, aunque sea de forma provisional, las operaciones genérico-poéticas de Martínez Rivas en su sentido político.

“Una llama en el Bosque de Chapultepec” es un poema narrativo y en prosa, estructurado principalmente a través de interpelaciones reiteradas de un hombre solitario que va al zoológico diariamente para visitar a una llama, aparente objeto de su amor y deseo. La llama tiene una función de similitud irónica y dramática: se le contrasta con una mujer que ha negado su amor al protagonista, y de quien este recibe cartas, estableciéndose así un plano de igualdad entre la mujer y el camélido. El poema describe todo un proceso de acercamiento y seducción de lo animal-femenino, incluyendo el deseo de sumergirse del enunciante en su ámbito irracional o la figuración de contacto sexual. El proceso parece apuntar a un fracaso irónico: los ámbitos de lo

---

<sup>12</sup> Ver el discurso de Martínez Rivas al recibir el Premio Rubén Darío (Martínez Rivas, “La aislada”)

<sup>13</sup> Agamben proyecta este conflicto político originario desde la conocida diferencia que Heidegger establece entre mundo y tierra (ver *Lo abierto* 133-134), que pensadas desde la poética de los 40s se asociaría con las musas (mundo) y las “mujeres del país” (tierra), este último espacio de lo que Heidegger llama No abrible (ver *Lo abierto* 133).

racional-irracional, de la escritura y su trasunto performativo (la etología de la llama), de lo masculino y lo femenino no puede ser trascendido. En cierto sentido la enunciación en prosa del poema y su cierre irónico contrasta con el lirismo que proclamaba el “Retrato de dama con joven donante”: la nada zoológica de lo femenino es devuelta, con tono pesimista, al espacio de lo irracional. Ilustraré a continuación este proceso a partir de ejemplos del poema, siguiendo el siguiente orden: la identidad entre escritura y etología; la pulsión sexual y el deseo de ser animal; y, por último, la resolución irónica del poema, por el rechazo amoroso de la llama.

En primer lugar, sobresale el intento de identificación entre escritura y etología, a través de la similitud metafórica entre el comportamiento de la llama y la escritura de las cartas que el protagonista lee. Podría insinuarse que toda escritura, la propia del poema, está condicionada por esta relación animal, reducida a significante, diseño o performance, de la escritura. El trazo de la escritura de la mujer deviene marca de las zancas del animal: “Descifrando la zancona espaciosa elaborada escritura sobre los innumerables pliegos de sus cartas, breves y negativas” (191). A la vez, la observación para-científica se vuelve fuente de escritura, una escritura espasmódica y escéptica:

O pasivo durante horas.

Mirándote y viéndola. Verificando vuestra semejanza rasgo por rasgo: la jeta pálida; los ojos que el desierto desinteresó; la tiesa gracias de las ancas... O abriendo de cuando en cuando mi portafolio, al registrar algún signo de adentramiento en tu naturaleza. Atisbos, concesiones súbitas, fragmentos de la unidad furtiva, que yo traslado en algunas líneas escritas al papel blanco. (191).

A diferencia del “Axolotl” de Cortázar, que narra una situación parecida (visita de un solitario a un animal en exhibición), en el caso de Martínez Rivas no se enfatiza el intercambio afectivo y subjetivo, o la metamorfosis, sino, por el contrario, una insalvable distancia, vencida aquí o allá por la escritura, el trazo y el gesto. Indica una y otra vez el poema que los movimientos, rutinas, cabeceos, deseos del animal establecen marcas interpretativas que podrían ser escritura: científica o poética, pero que, al mismo tiempo, queda condenada por su irredimible

posición irracional. Esto no impide decir que el deseo de(l) ser animal es una de las potencias en la poesía de Martínez Rivas, sobre todo a partir de *La insurrección solitaria*. A propósito aparece la referencia bíblica al embrutecimiento de Nabucodonosor, quien fue “echado de entre los hombres, comía hierba como el ganado y su cuerpo se empapó con el rocío del cielo hasta que sus cabellos crecieron como las plumas de las águilas y sus uñas como las de las aves” (Daniel 4:33). En su poema “Nabucodonosor entre las bestias”, Martínez Rivas interpreta la animalización del rey babilonio como resultado del acceso a un espacio dominado por una mujer virgen (*Poesía reunida* 156-157). En otras palabras, la mujer indica a la vez una fuente de irracionalidad y embrutecimiento (un agente de la naturaleza en estado primitivo) y una fuente de escritura posible: el límite en donde se puede deslindar lo racional desde lo irracional.

Por eso el viaje hacia lo animal-femenino, el deseo de penetrarlo en tanto fuente y razón de escritura no deja de aparecer en “Una llama en el Bosque de Chapultepec”. Este deseo tiene al menos dos instancias en el poema: por una parte, la posibilidad de la relación sexual zoófila que es aparentemente sublimada, y, por otra parte, quizá más radicalmente, el deseo de ser animal para lograr una compenetración amorosa más profunda. Con respecto al primer punto, se observa una sexualización de la trompa de la llama como posible vía de contacto sexual, durante el proceso en que el hombre alimenta al animal con cacahuetes:

Observando la blanca trompa elephantina, suave y potente, más prensil que cualquier mano próxima. Veo asomar la lengua de infinitas sensitivas papilas succionando la oblonga pepita hasta extraerle su untuosa, secreta substancia.

Vuelvo el cucurucho de los cacahuetes y trituro la fibrosa cascarilla. Voy a arriesgar mis dedos una vez más en la alaste intimidad de tu paladar, y me reprimo. La mano precavida se detiene. Rehúso ese contacto porque no es mi sendero. Me aparto de ese sendero, que conduce a algún lugar en mí donde me extravías.

Y escamoteo el instante con aspavientos sin sentido: te burlo mostrándote la palma de la mano, pelada.  
(192).

Aparecen aquí los elementos de una simbólica relación sexual con la llama: el aspecto prensil de su trompa, y su “alaste intimidad”, así como la posibilidad de fundirse con ella a través de una penetración o succión que pone en peligro al sujeto como tal. Así interpreto la alusión a ese “sendero, que conduce a algún lugar en mí donde me extravías”. Al igual que Nabucodonosor, la confrontación, o más bien, interpenetración con lo femenino-animal indica una pérdida del yo, un potencial embrutecimiento. Cuando el poema alude a que no es su sendero la trompa del animal, posiblemente tampoco su anatomía en general, indica otro acercamiento, otro sendero, más complicado de llegar a lo animal. En el juego de alimentar a la llama, de aventar cacahuetes para que ella corra, de hostigarla y amenazarla, el animal se enfurece, “airada, repentinamente como una mujer que escupe” (192):

Pero he aquí que retornas en paz. Sin memoria. A mí que te he espantado para mirarte; para empujarte a plenitud de expresión. Porque ese es mi sendero.

No es echándome desnudo sobre la hierba que voy a recobrarla. Porque el hombre no es de la hierba ni la hierba es del hombre, sino que ambos son del tiempo. Antes debo empezar por aprender a mirarte, y el resto vendrá lentamente.

El poema mantiene la dicotomía y tensión entre “ella” (la autora de las cartas, mujer de la negativa amorosa) y el “tú”, vocativo de la llama. “No es echándome desnudo sobre la hierba que voy a recobrarla”, indica, por tanto, una negativa a sumergirse en el ámbito del animal, que resuena, de nuevo, en el ejemplo de Nabucodonosor, condenado a comer hierba como las bestias. El “sendero” autorizado, indica la estrofa anterior, es el de mirar, de “empujarte a plenitud de expresión”. Lo que intenta resolver aparentemente el poeta es el problema del tema bajo y excitante (la bestia-mujer) pero capaz de entrar en la representación. Por eso quizá sea pertinente insistir en la localización similar del animal (la llama) y la “mujer del país”; no sólo porque aparece la insistencia mórbido-estética, sino también la dicotomía entre una “ella” que escribe y entiende, y otra “tú” interpelada, sumergida en la naturaleza. Asimismo la pertinencia del hombre

y la hierba al “tiempo”, introduce la posibilidad de historia que es negada al reino animal-feminizado.<sup>14</sup>

Pero, como ya lo he sugerido, esa bruta naturaleza es también fuente de escritura. Por eso en el poema se establece una relación alternativa con el animal. Ya no la de la zoofilia eventual, sino la de una convivencia casi antropológica, en que lo otro es comprendido a través de la observación y la anotación, así como a través del aprendizaje:

Si me quedara un año, diez, parte de mi existencia contigo, quizás aprendería a mirarte. Viviendo en tu caseta. Comiendo. Durmiendo. Despertando. Lavándome en el cubo de madera.

Escribiendo aquí: concentrado y fluidamente, en mi forma habitual. Levantando los ojos para inquirir. Enarcando el entrecejo, agobiado y sin esperanza como el de un mono delante del hombre. Buscando las palabras con que poder mirarte. Reajustándome a la antigua visión ... (192-193).

La frase “Buscando las palabras con que poder mirarte” concentra la paradoja escritural que el poeta se impone, un traslado hipotético de lo verbal a lo visual, emigrando de una escritura con un desarrollo lógico y cortés (de seducción, de cortejo, propuesta amorosa) a una dominada por lo documental (de gesto, huella y rutina zoológica). Este sendero puede llevar al silencio o a una heterogeneidad irónica: el entrecejo enarcado puede ser gesto de hombre racional o de mono. En cierto sentido, su similitud es absoluta, localizada en el interregno entre gestualidad (significación) y naturaleza. Es un terreno que el poeta escoge también como lugar de su escritura.

Se puede sugerir desde esa perspectiva, una interpretación para la salida irónica del poema: la llama que asiente al mover la cabeza apunta a un reordenamiento del sentido de la poética:

Te has ido, aunque entre mis dedos brille henchida, panzona, la semilla leguminosa. Revestida con los rayos del mediodía, ¡asoleada, viviente peliblanca! vas hacia tu caseta. Hundes la testa en la gamella del maíz y asientes.

---

<sup>14</sup> De nuevo esto apunta por similitud a la disyunción heideggeriana entre mundo (historia) y tierra (lo cerrado) (ver Agamben, *Lo abierto* 133-136).

Asientes y me olvidas. Afirmas “que sí que sí” –pero es al sol. (194).

El asentimiento de la llama resuelve irónicamente la negativa de la mujer de las cartas. Pero muestra, además, la profunda ambigüedad del gesto que proviene de lo animal, o de la mujer retenida como mito en una naturaleza irracional. Lo legible de esa mitología sobre lo femenino que Martínez Rivas crea es espasmódico y enigmático: el lenguaje que viene de la Nada, de las bestias (como testimonia Nabucodonosor) o del zoológico (ese espacio básicamente burgués de diversión que es utilizado por el poeta como sitio de aprendizaje antropológico). Martínez Rivas ha optado por una escritura que se hace cargo de tal ambigüedad y que ha dejado atrás los ritos genéricos aprendidos en la juventud, cuestionando de manera imprevista (aunque en muchos sentidos conservadora y misógina) las pautas de la masculinidad dominante.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bared Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Agamben, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. London y New York: Routledge, 2011.

Cardenal, Ernesto. *La noche iluminada de palabras*. Managua: Nicarao, 1991.

Cardenal, Ernesto. *Vida perdida*. Managua: Anamá, 1999.

Cardenal, Ernesto. *La revolución perdida*. Managua: Anamá, 2004.

Centeno-Gómez, Pablo. *Carlos Martínez Rivas: humanidad y sensibilidad artística*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2014.

Coronel Urtecho, José. *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica*. Managua: Nueva Nicaragua, 1985.



Gómez, Juan Pablo. *Autoridad/Cuerpo/Nación: batallas culturales en Nicaragua (1930-1943)*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2015.

González-Rivera, Victoria. *Before the Revolution: Women's Rights and Right Wings Politics in Nicaragua, 1821-1979*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2011.

Martínez Rivas, Carlos. "La aislada, asidua labor de 30 años". *Ventana* 25 de febrero 1984: 2-3.

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

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Pasos, Joaquín. *Canto de guerra de las cosas y otros poemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

White, Steven. "Entrevista con Carlos Martínez Rivas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 469-470 (julio-agosto 1989): 93-104.