

y resumir, toda la plenitud del amor: posiblemente, la palabra risa —bien entendido que es una palabra sagrada—. Cuando reímos, nunca nos damos cuenta de que reír es un milagro. Lo más profundo posiblemente sean las lágrimas, pero lo milagroso sólo alcanza a serlo la risa. Trabajar, ser feliz trabajando: es un don. Cantar: es una fiesta. Llorar: es una resonancia. Pero reír es algo infinitamente más serio: es un milagro. Entre otras cosas, porque contiene, siquiera por un instante, a la inocencia. Reír: es un regreso al paraíso perdido, es un instante durante el cual nos hemos liberado de la historia, de la angustia y de la finitud. Nos hemos liberado, por un instante, incluso de nosotros mismos. Al liberarnos somos el absoluto. No vivimos el absoluto: lo somos. Ese instante es sagrado. Si existe una palabra en nuestro idioma capaz de resumir el absoluto —amenazado y finalmente exterminado— que con la forma de la plenitud le es dado conocer al amante, esa palabra es la palabra *risa*. Pues bien: en un poema de amor —y más en un poema que desea prolongar, pero que sólo alcanza a sustituir, al amor acabado— la palabra risa es la única que tiene precisión. Precisión vital y precisión poética. Es decir: exactitud sentimental y exactitud sagrada. De hecho, en el verso siguiente de ese mismo poema suena, con lentitud igualmente sagrada, el bisílabo *misa*: esa palabra —misa— no aparece tan cerca de la otra por capricho ni por casualidad. Tampoco por servidumbre a la poesía rimada. Un sonetista sabe —y si no lo sabe, cualquier diccionario de rimas se lo puede enseñar— que tiene medio centenar de palabras a su disposición. Martín eligió el vocablo *misa* entre cincuenta vocablos candidatos. Hizo lo que debía. Si el amante no sabe que la risa es sagrada, que el amor es sagrado y que los dos milagros juntos reotorgan —por el tiempo que sea— sacralidad a la vida, si ignora eso, no merece el amor. Si el amante no sabe que habita (sosegado o desorientado, deslumbrado o asustado, eso no tiene apenas importancia, es cuestión de carácter) el espacio de lo sagrado, sencillamente ese analfabeto no merece el amor (sobre de cómo en realidad lo sagrado es la carne, la materia, insistiré después). Si el amante no sabe que está habitando —por el tiempo que sea— en un espacio que casi es el espacio de los dioses, es que no sabe nada del amor, ni nunca lo sabrá, porque nunca merecerá saberlo. Y algo más: todo eso no se puede saber con la sabiduría, sino con la inocencia. Sólo hacia el inocente acuden el poema, el amor y el milagro. Es casi, en fin, un asunto de dioses. Esa palabra —dioses— está en el verso octavo de esa página de Martín. Pero antes de que leamos juntos el verso en su totalidad quiero que leas las palabras siguientes: «Prometo y juro que, con el Consenso Divino, me dedicaré a partir de este día a la Gran Obra [el término es alquímico], es decir, a purificar y exaltar mi Naturaleza Espiritual, a fin de que, con la Ayuda Divina, pueda yo convertirme en *más que humano*, y elevarme así gradualmente y unirme a mi Genio Divino Superior, y que en tal caso no abusaré del gran poder a mí confiado». He subrayado tres palabras: *más que humano*; en el soneto que vengo comentando, los versos 7 y 8 dicen exactamente: «... cuando éramos, al centro de esa misa, [el bisílabo *misa* alude aquí a la ceremonia amorosa que se celebra, en el contraluz del pasado, desde el arranque mismo del

soneto] / menos que dioses, pero *más que humanos...*» ¿Tomó Martín esta exageración expresiva de donde la he tomado yo? No lo creo. Martín escribió los sonetos que componen *Daena* en 1985. El libro en donde yo he encontrado el texto del juramento masónico que acabo de reproducir apareció en 1988: es el libro de Angel Crespo sobre Pessoa, citado más atrás; el juramento se lee en la página 269, en donde además Crespo informa de que «Esta asociación esotérica, cuyos principios parecen haber influido mucho en la escritura última de Pessoa (...) fue fundada en Londres en 1878 (...). La ciencia enseñada a sus iniciados por la Golden Dawn (Alba de Oro) se estructuraba en torno a los esquemas cabalísticos y muy en especial en torno al misterio del Árbol de la Vida (...) y su finalidad era que sus miembros volvieran al reino de la Luz Infinita, origen del espíritu humano». A la asociación Alba de Oro perteneció, «entre otros destacados intelectuales y artistas, el poeta William Butler Yeats» —de cuyo nacimiento se ha celebrado recientemente el ciento veinticinco aniversario—. Repito la pregunta, pero ahora desde un poco más cerca: ¿alguna vez Horacio Martín ingresó en la Masonería? No lo sé. En todo caso, no deja de inquietarme un hecho: junto a los manuscritos de los catorce poemas titulados *Daena* hallé fotocopias del poema XI de *Soledades*, de Machado, y del poema de Darío «Canción de otoño en primavera»; en el poema de Machado (los símbolos masónicos en la poesía de don Antonio son frecuentes) Martín había subrayado con lápiz rojo el verso «ya no siento el corazón» (comentar este subrayado sería una obviedad y casi una cursilería) y toda la cuarteta —¿panteísta?— que es, quizá, no el tejido conjuntivo que aparenta ser, sino el instante grave del poema, su respiración misteriosa: «Y todo el campo un momento / se queda, mudo y sombrío, / meditando. Suena el viento / en los álamos del río». ¿A qué atribuir este subrayado: al gusto estético de Martín; al hecho de que Martín aprende en Machado que, ante una separación amorosa, ante un corazón cuya música se ha enfriado, todo el planeta, o todo el Universo, se ha transformado en una meditación sombría? Del poema de Darío había subrayado Martín los versos «Juventud, divino tesoro / ya te vas para no volver» (en su primera estrofa), los versos «... abrazo y beso / síntesis de la eternidad», los versos «con el cabello gris me acerco / a los rosales del jardín» y, pero esta vez con *dos* horizontales rojas, la mitad del último verso del poema: «... El alba de oro». La coincidencia de esas tres últimas palabras de la página de Darío —subrayadas dos veces por Martín, casi diría que desesperadamente subrayadas— con el nombre de la más arriba citada asociación masónica anglosajona, nos conduce de nuevo a una pregunta que yo no puedo responder. Pero quizá no nos sea necesario averiguar si Martín ha ejercido o no alguna actividad esotérica. Es cierto que la doble coincidencia —el desasegado subrayado que rememora el nombre de una asociación secreta, y el verso de Martín que reproduce unas palabras del juramento de esa asociación— pretende conducirnos por donde ella desea, pero no es imprescindible, para mi propósito, llegar más lejos de lo necesario. Por mi parte, y tras dejar esa incógnita en suspenso, sólo quiero llegar al carácter sagrado que en este soneto IX parece otorgar Martín al erotismo. Ya has advertido que no he escrito «al amor»: al erotismo. Es

ahí, en esa «síntesis de la eternidad» (Darío), en ese espacio en donde al tacto se le acercan los adjetivos «exacto y misterioso» (Martín) y en donde la carne reclama que se la considere «mágica», es ahí en donde los amantes saben que son «menos que dioses, pero más que humanos». Por todo esto, me apena la supresión de ese soneto de Martín.

«Lo sagrado es la carne», escribí más atrás. «Síntesis de la eternidad», dice —mejor— Darío. Martín sólo llamó «patria» al lenguaje y a los cuerpos de las mujeres. Como ha advertido Verónica Almaida, «mucho antes que Martín, escribió el poeta Luis Rosales que «patria son todas las cosas / que pueden hacerse carne». En un poema casi adolescente —¿he intentado decir fortificado por la inocencia y por la angustia?— escribió Diego Jesús Jiménez: «Caridad de la carne». ¿Qué quiero decir, amigo Luis, con la anotación y la ordenación en círculo de estas citas? ¿que la caridad es sagrada, que lo sagrado es compasivo, que la carne es sagrada y es piadosa? Leer poesía, lo sabemos, es aprender a preguntar. En la vida, tan acosada de respuestas, tan fanática de respuestas, faltan preguntas, como Rilke advirtió que en la vida falta genialidad («usted falta —escribía Rilke a Rodin—, como la sal y el pan y como el trabajo y el sueño⁷»). Entre las funciones esenciales del poema, una de ellas es la de que intenta enseñarnos a preguntar. Repito, pues, una pregunta que me sugiere el soneto XII de *Daena*: ¿es piadosa y sagrada para un hombre la carne de mujer? ¿es, incluso, milagrosa? Unos pechos de hembra que le hacen sentir al amante que se duplica el Universo desde los enigmas del tacto —el más misterioso de los cinco sentidos —¿son sagrados, caritativos: «síntesis de la eternidad»? Para los pechos de *Daena*, «posadas de mis manos y mi hocico» (Martín), está compuesto ese soneto XII. De toda la poesía de celebración de la carne, escrita por Horacio Martín, esa página es la única dedicada en su totalidad a la celebración —y a la nostalgia— de los pechos de una mujer. Me parece motivo suficiente para no haberla eliminado, como ocurrió en la edición de *Daena* en tu diario. Otros motivos ya han sido abocetados en este párrafo. Entiendo que hay más causas, y que ellas tienen que ver con el contenido simbólico del poema. El psicoanálisis señalaría en esos versos una «fijación» del autor en su fase oral u oral-sádica. La omnipotente presencia materna en la estructura de la sexualidad de un amante no es desde luego una cuestión insignificante, y mucho menos si se considera a la madre no únicamente como la parturienta que se abre para dar origen a nuestra vida, a este «tránsito de lo oscuro a lo oscuro» (Andreyev), sino también y sobre todo si se instala el vocablo *madre* en su contexto simbólico. En abundantes culturas la madre es la imagen de la naturaleza y es también sentido y representación de la muerte. En *Imágenes y símbolos*, Eliade une la significación de lo materno a la nostalgia del espíritu por la materia. En un estudio de Jung la figura materna se confunde con una divinidad del destino. Jung también sugiere que, como símbolo del inconsciente colectivo, «del lado izquierdo y nocturno de la existencia», la madre sería «la fuente del agua de la vida». En *Psicología y alquimia*, Jung hace una proposición aún más afinada: el hijo proyectará la imagen materna sobre

⁷ Rainer María Rilke: *Cartas a Rodin*. Ediciones Siglo XX. Buenos Aires, 1954. (Traducción del francés por José D. Espeche Lavie).