

su hermana y posteriormente sobre la mujer amada. No acaban aquí las sugerencias simbólicas de esa página, ni yo pretendo perseguirlas hasta la extenuación. Pero una más añadiré: tiene que ver con el hecho de que Martín llame a los pechos de Daena, entre otros nombres de diversa tensión, «palacio doble». En la Cábala, el palacio santo (ya vimos, en la poética de Martín, la relación carne-sacralidad) o «palacio interior», simboliza el centro recóndito o «motor inmóvil». En su sentido cabalístico, el palacio sería también «el ligamento oculto que une al hombre con su origen y su finalidad». Según M. Loeffler (*El Simbolismo de los Cuentos de Hadas*), los palacios que aparecen «como por ensalmo» (no es menos mágico desabrochar una blusa y ver cómo súbita y lentamente asaltan la mirada y el tacto dos pechos de mujer, como una aparición sancionada por la materia) «son símbolos de la memoria ancestral de la humanidad y símbolos del saber primitivo de la edad de oro». ¿Habla de todo esto ese soneto suprimido? ¿Busco yo a posteriori carga simbólica en esa página que puede parecer un mero madrigal a unos simples pechos de hembra? Es posible, sólo que llamar *simples* a los pechos de una mujer es una simplificación que Martín no toleraría. Menos aún en este soneto, que comienza con la palabra *panes*: los panes no simbolizan únicamente a la fecundidad: también a la perpetuación; pues bien: la duración eterna —en este caso, del amor— es el afán —inútil, y por lo tanto trágico— de ese poema en su totalidad. Me atrevería a decir que *Daena* no ha sido escrito para conmemorar un amor acabado, sino para sobrevivir. La conjetura parece altisonante; pero sabemos que un poeta en etapa de crisis, si no puede escribir, siente algo muy semejante al yelo de la muerte. En el anexo adjunto, comprobarás cómo Martín sospecha que Cavafy, bajo la desolación de la escritura de un poema con el que intenta mostrar que el mundo se ha apagado para el amante, en realidad es reanimado por el hecho mismo de haber escrito ese poema. Señalemos de nuevo que, en la poética de Martín, la carne de mujer es «patria»: pero que también es su patria el lenguaje. De hecho, la vida de Martín no fue nunca la vida de un expatriado: cuando la separación amorosa lo instaló en el exilio, la patria del lenguaje poético acudía para rescatarlo de esa deportación<sup>8</sup>. Tal vez sea ésta la causa —no haber podido llenar con palabras simbólicas la oquedad de una separación— por la que Martín finalmente ha enfermado y por la que yo tengo que sufrir verle un rostro en el que se reúnen «una sonrisa raramente humana» (la expresión es de Graham Greene) y una rara, inhumana mudez. Pero de esto no debo hablar ahora.

★

Sin desatender mi afecto para con Horacio y a fin de no abusar del tuyo, debo resumir lo que me queda por decir. Ya te he mostrado mi desazón por la supresión de esos cuatro sonetos de Martín, de los catorce de que consta *Daena*. Ahora, antes de proseguir, te quiero agradecer que a la publicación de los diez sonetos restantes les precediera una entradilla que habla con admiración, tal vez con entusiasmo, del

<sup>8</sup> Acudo de nuevo al prólogo, ya citado, de Verónica Almeida Mons: «... hace falta comprender que la única eternidad del amor, fuera de la "instantánea inmortalidad" experimentada en la unión erótica del hombre y la mujer, la única realidad y la última realidad del amor está en el poema, es el poema» (pag. 40).

soneto como forma poética: «una de las formas poéticas más arriesgadas, difíciles y hermosas de las literaturas romance». Agradece esas palabras en mi nombre a quien haya redactado esa opinión, que coincide punto por punto con la mía<sup>9</sup>. En la misma entradilla se dice que en esas páginas se ofrecen «diez veces catorce versos para el catorce de febrero...» ¡Cómo hubiera deseado leer «catorce veces catorce sonetos...» ¿Por qué? En la entradilla encuentro estas palabras que contienen algo que es a la vez diáfano y secreto: el soneto sería «una alada torre de sílabas e ideas sujeta a la rima y a la cuenta». La *cuenta*: el número catorce. Doblemente el número siete. Dos veces siete son los versos que juntan un soneto: eso es diáfano. Lo secreto habita en el simbolismo del siete.

En esa especie de carta de adiós a una mujer que constituyen los catorce sonetos de esta pequeña obra, Martín quiso internarse en el laberinto del lenguaje simbólico. Entre otras causas, porque opinaba que absolutamente todo en la vida está, lo separamos o no, enriquecido por significaciones no visibles, e incluso, en ocasiones, no perceptibles por la conciencia, la inteligencia, la memoria. Un ejemplo: acabo de escribir «carta de adiós a una mujer»: la expresión es correcta, pero es insuficiente: esa carta de adiós es un recado a una mujer concreta, pero es también el monumento funerario a una etapa de la vida de Martín, es la puerta que cierra el paso a un instante de su inocencia y que lo abre a una nueva era de su conocimiento del dolor, es la reiteración de su capacidad de asombro, es un espacio en el que conversa con la decrepitud futura y con la finitud, es una confidencia a su lector; es, en fin, el misterio de la movilidad y la diversidad, el sigilo de la palpitación, una porción de la órbita indescifrable de una vida humana: la de Martín. ¿Sólo la de Martín? También la de Daena. ¿Sólo eso? Como cuando cae una piedra sobre una superficie de agua, cada acontecimiento humano origina un círculo tras otro: cuando los círculos se pierden para el esfuerzo de la mirada, ello no quiere decir que se acaban: nadie sabe hasta dónde continúan, qué le dicen al agua —y a la vida— esa sucesión de círculos cada vez mayores y más imperceptibles: más secretos. Por supuesto, no ignoraba Martín que es ilusorio el conocimiento, no diría absoluto, sino ni siquiera satisfactorio: pero esta fatalidad no sirve a un poeta lírico de excusa para renunciar a la ambición, al desasosiego —¿a la angustia?— de intentar introducirse en el saber. Justamente: introducirse: Martín pensaba que el saber en extensión, el saber cuantitativo —llamémosle con un nombre que es al menos aproximado: erudición— no es desdeñable, pero tampoco imprescindible para aprestarse a discutir con el enigma del poema; en cambio, saber hacia adentro le es al poeta de todo punto necesario: por eso se obstina en habitar en el espacio de la fatalidad: no rehuirá la proximidad del amor, el infierno de las pasiones, la umbría solar del mundo emocional ni, en fin, la tertulia con el destino, con la sinceridad y con la muerte. Tengo para mí que es en esa necesidad de saber hacia adentro en donde se originó no únicamente el interés de Martín por el ilimitado alfabeto del lenguaje simbólico, por el abecedario lentísimo de sistemáticas herméticas, sino también la causa de su obcecación amorosa: es decir, su disposi-

<sup>9</sup> Se dice también en la entradilla que el soneto pertenece a la inspiración de Francesco Petrarca. Sin ningún deseo de enojar al autor de esa información, apostillo que esta paternidad no es un hecho seguro: esta estructura poética prodigiosa podría haber sido ideada —o descubierta, como se descubre un secreto— por el poeta siciliano Giacomo da Lentini: Petrarca lo habría perfeccionado. Mi dubitativa precisión no quiere ser polémica: sólo pretende soñar con un instante en que tal vez Giacomo da Lentini habría sido inmensamente afortunado y casi brutalmente feliz.

ción a llegar, de la mano caliente del amor, hasta el lugar en donde ya comienza el infierno; su negligencia para cuidarse de los tormentos de ese infierno; su angustia cuando ese infierno comienza su proceso de disminución y apagamiento, y su resolución para entregar su vida —incluida, naturalmente, su salud— a una nueva experiencia, apenas la anterior herida había agotado ya su pus y se había convertido en una cicatriz. Martín hablaba de este tipo de cicatrices —tal vez exagerando, en casi todo exageraba— con la complacencia con la que suponía que los antiguos soldados cuidaban sus condecoraciones y con el autorrespeto con el que suponía que los toreros se acarician las costuras de las cornadas: el dolor amoroso era para Martín una prueba, no tanto del valor, sino del desdén al dolor cuando se trata de la vida, y el desdén a la muerte cuando se trata del deber amatorio. Todo en él estaba untado del sentido de la moral. Pero Martín opinaba que la moral no es ni el equilibrio rígido que sucede a un instante traumático de la infancia, ni una cesión de la libertad instintiva al principio de realidad, sino un atributo de la materia y un don de la energía: un código sagrado que ordena secretamente al Universo. Para él, en consecuencia, forman parte de esa moral tanto la indignación contra el olvido como la órbita de los astros: de ahí que considerase a la materia como a un hecho solemne y oyese «música astral» (la expresión es de Antonio Machado) junto al cuerpo de sus amantes... Me disperso de nuevo. No debo dispersarme. Resumen: en su desasosiego, casi diría en su capacidad de sentirse ofendido ante las sombras, las obstrucciones, las fronteras que ocultan la transparencia de lo absoluto, la faz radiante de la totalidad, Martín avanzó en su relación con el lenguaje hacia los espacios recónditos, simbólicos, herméticos, en donde a las palabras les crece su bosque de significados. A las palabras y a los números. Así, solía recordar una sentencia de Pitágoras: «Todo está arreglado según el número». Sabía que «En el sistema simbolista los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas-fuerza, con una caracterización específica para cada uno de ellos»<sup>10</sup>. Sabía que para Platón el número es la esencia de la armonía y la armonía es el «fundamento del cosmos y del hombre» (Cirlot). Sabía que en el conocimiento simbolista los números dígitos pares son pasivos y negativos y los impares son positivos y activos (Jung)... En suma: Martín resolvió escribir *Daena* desde el fondo de toda su ignorancia (o, mejor dicho, desde el lugar de la ignorancia —la inocencia— en donde algo tal vez sagrado sobrevive, o resucita) y también desde todo cuanto sabía, incluidas sus diversas inquisiciones al lenguaje simbólico; lenguaje, para él —y para tantos poetas occidentales y orientales—, cargado de resonancias energéticas que nutren y dilatan el lenguaje poético: que es, debe ser, el lenguaje total.

Finalmente eligió el soneto y resolvió duplicar el simbolismo del número siete componiendo dos veces siete páginas de dos veces siete versos. Antes había considerado la posibilidad de componer en liras su carta de despedida amorosa: la poética mística abarcada en esa memorable estructura formal, el erotismo subterráneo en ciertos poemas místicos (en Juan de Yepes, por ejemplo), le sugería usar —o servir a— la lira para su colérica y carnal lamentación poética; pero la desestimó porque su propia «místi-

<sup>10</sup> Cirlot: Ob. cit., pag. 340.