

ca» amorosa se hallaba, no resplandeciente de dicha, sino tiznada por la exasperación, y porque la simbología del número cinco es simétrica, armoniosa y, casi diríamos, adecuada exclusivamente al fluir de la felicidad. Eligió el soneto, duplicidad de siete versos, porque el número siete, además de símbolo de ciclo concluido, de período cerrado; además de contener la dispersión de las seis direcciones del espacio, más el centro; además de mencionar la unión metafórica del cielo y de la tierra, además de contener la gama esencial de los colores y de los sonidos, es el número que en ese instante dibujaba la vida de Martín: el siete es el símbolo del dolor<sup>11</sup>. Por la misma razón, no escribió sonetos alejandrinos —estructura formal en la que anteriormente se había sentido complacido—, sino en versos endecasílabos: para Eliphas Lévi (*Los misterios de la Cábala*) el once simboliza peligro y exceso y es el número «del conflicto y del martirio». Para Schneider, el once es infernal... Por todo esto, querido amigo Luis, es evidente que la publicación de *Daena* con sólo diez de sus catorce páginas, no es únicamente incompleta, sino desbaratada, desarmonizadora: desordena todo el cuidadoso andamiaje simbólico en el que Martín se había apoyado para construir lo que él llama el edificio de su pena.

★

<sup>11</sup> Marius Schneider: El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Barcelona, 1946. Puedo agregar otras dos causas que aconsejaron a Martín la elección del número siete. Una: en el tratado estético-filosófico de John Ruskin *Las siete lámparas de la arquitectura*, su autor enseña que esas lámparas o fundamentos de que no debe prescindir el arquitecto al erigir su obra —y el hombre al erigir su conducta— son el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, la memoria y la obediencia. Y dos: existe un pájaro relacionado, no de forma simbólica, con el número siete: por su procedencia, ese pájaro proporciona alguna clave de la identidad de *Daena*, identidad deliberadamente ocultada en los sonetos que la celebran y despiden. Obviamente, nada debo añadir aquí.

En cuanto al edificio de esa breve obra literaria que me dispongo a publicar completa, es claro que las citas iniciales habrían de ser consideradas, si no vigas maestras (¿y por qué no?: una de ellas es de Friedrich Hölderlin), al menos dos buenos puntales que se afanan en contribuir a que el edificio se sostenga de pie. Tres funciones cumplen en el poema las dos citas que lo encabezan. Primera: Martín rinde homenaje a los escritores citados. Segunda: se sirve de la fuerza de esas citas para iniciar con energía su propio poema. Tercera: Martín desea que su poema sea leído en la proximidad emocional y moral de dos hombres que, de manera distinta, coinciden en la frecuentación del dolor: Hölderlin no desconoció la locura, Amos Oz es judío. Por otro lado, Hölderlin es el gran precursor del Romanticismo alemán: Martín desea que su propio poema se inicie con esa afiliación; considera, desde luego, que el Romanticismo no es sólo una etapa en la historia del arte occidental, sino una constante más o menos subterránea en la historia de la conciencia de la especie (una constante entreverada con la constante simbolista), pero desea que su autoproclamación romántica se exprese con signos instantáneamente reconocibles: uno de esos signos es Hölderlin. Aquí cabría un comentario sobre las reflexiones de Martín —quizá cabría agregar: y sus temores— a propósito de lo que comúnmente se denomina la demencia, pero esto pertenecería a la biografía de Martín. No es ésta la ocasión para ese comentario. Aquí y ahora me limito a lo obvio: el texto de los dos epígrafes. En el primero de ellos se sugiere que el conocimiento puede llegar a ser gozoso, a condición de haber crecido en la experiencia del dolor. Nosotros estaremos de acuerdo con esa sugerencia, o estaremos en desacuerdo, pero es Hölderlin quien la hace y es Martín quien

la adopta. Tiene derecho a ello. Tiene derecho asimismo a contrapesar la lenta euforia de la cita de Hölderlin con los párrafos de Amos Oz: en ellos se insinúa, o quizá se establece, una correspondencia entre el imperio del olvido y la conciencia de la muerte. Sobre esta moral martiniana ya me pronuncié más atrás. No me repetiré. Tan sólo señalaré que esos sonetos son un desarrollo de esas frase de Oz. También de las de Hölderlin.

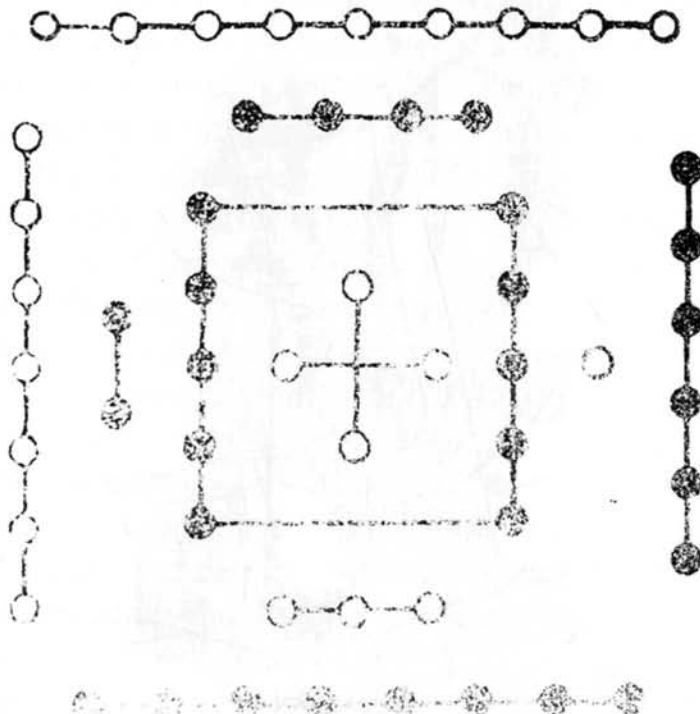


Como si hubiera mirado el reloj y comprobado que es muy tarde, acabo de releer esta ya desmesurada carta y entiendo que debo abreviar. Lo haré. Primero: en su página final el poema llevaba una fecha. Es necesario conservarla. Esa fecha es un símbolo. Tal vez lo sea únicamente para Martín y para Daena, pero, en todo caso, lo es. No había que retirarlo del poema. No añades nada a los sonetos. Habla en secreto a alguien, y a veces el secreto es el esplendor de ese silencio extraño a que solemos denominar el alma. Yeats: «el alma se mueve entre símbolos y se despliega en símbolos». Segundo: la publicación de esas páginas en el día de San Valentín: estoy seguro de que en la decisión de hacer coincidir esas páginas y ese día no hay sino buena fe. En el caso presente, la buena fe se disuelve en la contradicción entre lo que sabemos de esa fecha llamada melosamente «día de los enamorados» y los desesperados sonetos de Martín. Desde finales del siglo XVII y por las páginas de un libro de Maximilian Misson sabemos que el día de San Valentín se celebraba en Inglaterra y en Escocia, «en virtud de una antiquísima costumbre», y que el plato fuerte de esa celebración consistía en que los muchachos y las muchachas escribían su nombre en pequeños papeles y los depositaban en dos recipientes distintos; cada joven retiraba un papel de la bolsa destinada al sexo contrario y así obtenía su *Valentín* casual o su *Valentina* casual; además, danzas, risas, tal vez orgasmos: todo ello untado con la asepsia de la alegría. Tal plato fuerte ofrece derivaciones y variantes, pero no se desliza en ningún caso al infierno emocional del que Martín da señas en *Daena*. Posteriormente, esa «antiquísima costumbre» ha sido bendecida por el comercio: es aconsejable no olvidarse de que el 14 de febrero hay que hacer, previa compra, un regalo. Se trata de un amor muy barato y de una memoria demasiado codificada. Para Martín el asunto es más caro y es también más libertario y a la vez más fatal. Repito, sin embargo, que el desacierto en la elección de esa fecha alegre y mercantil no es reprochable: la buena fe es un obstáculo contra cualquier reproche. Tercero: se adoptó como título de los diez sonetos un verso de uno de ellos. El verso está bien elegido, es uno de los más hermosos de la obra. Pero el título elegido por el autor es otro. Para Yeats, las leyes del arte son «las ocultas leyes del mundo». El artista Martín busca sus leyes, elige sus leyes. Nombró Daena primero a una mujer y después a un poema. Hay que suponerle a Martín el deseo, si no el hábito, de no dar puntada sin hilo. En ese caso, el hilo pasa por Mircea Eliade: es el historiador rumano (historiador

de las religiones, averiguador opulento sobre los ritos y los mitos, antropólogo... ¿qué es Eliade? ¿le llamamos un sabio?) quien nos informa de que, según el gnóstico Tolomeo, la mujer es la intermediaria entre el alma del mundo y el orbe de las ideas y de la plenitud. Esa mujer, llamada Sofía en el siglo XVII por dos místicos alemanes, se habría hallado originariamente en el «hombre primordial»; cuando el hombre la pierde, ha perdido la salvación: esta fatalidad «se relaciona con la de la amada persa»: Daena. Esa tensión simbólica enriquece la sentimentalidad cántara y ayudará a escribir páginas de Novalis, Hölderlin, Wagner, Edgar Poe... Daena —Sofía— tuvo para Martín un perfume de correspondencias entre varias culturas y su propio sentimiento de pérdida: «con tu perfume yedra de mis ojos»: en realidad no es un mal título; pero Horacio había elegido otro. Y —por último— había dado una ordenación a sus catorce páginas, ordenación que en tu diario fue alterada. No voy a enumerar las causas que conozco, o mis propias hipótesis, en defensa de tal ordenación: ello me haría dilatar esta carta que ya es tan dilatada que corre el riesgo de trivializarse. Sólo diré que para su autor era esencial que el poema concluyese con el soneto que él destinó como final de todo el conjunto. ¿Por qué? Porque ese soneto y, por extensión, todo el poema, habría de ser, también, un homenaje, siquiera sigiloso, a una página memorable de quien complementariamente hizo vivir a Abel Martín, el bisabuelo de nuestro amigo Horacio. Dicho rápidamente: el último verso de *Daena* es un plagio de un verso de Machado. Ese verso de Machado —con el inmediatamente anterior— es uno de los instantes más misteriosos de toda la obra de don Antonio: tras mostrar un camino, un monte, un llano, unos chopos, unos «agudos galgos», un cazador... Machado, enigmáticamente, concluye: «Debes entrar cuando en la tarde fría / brille un balcón en la desierta plaza». ¿Qué dicen esos versos? No lo sé. Sé que levantan ante el ánimo del lector de poesía uno de los más altos obeliscos a la capacidad que tiene el lenguaje poético para leer el misterio. Debes entrar... ¿a dónde? ¿Qué leyó ahí Horacio Martín? No lo sé. Sé que acabó su poema, su despedida definitiva de una mujer, el crujido de una separación y una etapa de su vida con estas palabras: «Y aún besa el viento la desierta plaza». ¿Cómo entendió Martín aquellos dos versos de Machado, qué vio en ellos? Sólo sé que al plagiarlos lo hizo muy meditadamente. ¿Esa meditación se concentra en el adverbio de tiempo? *Aún*. ¿No nos recuerda ese adverbio al poema más breve y más piadoso de la lírica castellana; no nos recuerda a ese súbito poema de Machado que dice «Hoy es siempre todavía»? Si es así, ese verso con que Martín concluye su *Daena* «(Y aún besa el viento la desierta plaza)», además de deslizarse como un homenaje a Machado, buscaría, o habría encontrado ya, una reapertura del dolor y por lo tanto un retroceso del olvido, y habría reintroducido en el tiempo emotivo a su moral romántica: resistir, esperar, merecer vivir el amor otra vez. ¿Fue su moral o la fortuna lo que más tarde le ayudó a conseguirlo? Lo que sigue a esta pregunta formaría parte de una biografía de Martín que todavía no debe ser escrita. Pero sí te diré, ya para concluir, que, en efecto, Martín conoció de nuevo la experiencia erótico-amorosa y conoció otras separaciones, y que esos episodios de su vida,

unidos a la presión que sobre su equilibrio emocional ejercía ya toda su anterior sucesión de entregas, de conflagraciones anímicas y de separaciones (digamos: el infernal ir y venir desde la madurez a la adolescencia) desbarataron el edificio de todo su mundo relacional, dejando alrededor de su persona un fasto de ruinas y de ausencias a cuya vastedad Martín no logró resistir. Entonces es cuando enfermó. Me pregunto: ¿es una enfermedad? Por cierto: podría ser una claudicación. Podría ser, asimismo, una patética victoria. ¿Se ha desprendido de su desasosiego? ¿Ha entrado a los aposentos de una incalificable pesadilla? No lo sé. Lo que sé es que cuido de él, que lo acompaño con mi viejo cariño y con mi vieja gratitud, y que me dan miedo su sonrisa enigmática y su atronadora mudez. ¿Cómo podría ayudarlo a regresar a un estado de ser menos indescifrable? ¿Quién podría hacerlo? Dentro de ese pronombre hay otra historia. Es la historia más seria de toda la vida de Martín. Esa historia no cabe en esta carta. Pero esta carta ha sido escrita esencialmente para que *Quien* la lea. No puedo decirte nada más. Pero créeme: te agradecería que me consientas publicar en la revista que dirijo esta carta, esas páginas en prosa de Martín, esos sonetos en su totalidad. Autorízame a ello desdeñando la decepción o el enojo que esta carta te hayan podido ocasionar. Mi querido Luis María Ansón: espero tu respuesta (espero tu generosidad) y te mando un abrazo.

## Félix Grande



Talismán numérico  
extremoriental



Escultura romana  
de Zetuan (Museo  
de Mérida. Badajoz)