



Álvaro Tato Ozaeta:
Hexateuco y Libro de Uroboros

Ernesto Lucero Sánchez

1. Álvaro Tato Ozaeta:¹

Álvaro Tato (1978) estudia Filología Española en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado, como se ve, con bastante precocidad, los dos libros de poemas que nos ocupan, así como un relato titulado *Venus improbable* en *Realidades paralelas* (Madrid, certamen “Los nuevos de Alfaguara”). Aparece, además, en alguna antología². Se señala, asimismo,

que es cofundador de una revista de poesía, traducción y narrativa, *entonces*, y que recita en locales de Madrid al frente del conjunto poético musical *Ron Lalá*.

De todo ello se deduce que su carrera poética no ha hecho más que comenzar, pero no que no presente algunos atisbos de madurez sobre todo para quien haya seguido ocasionalmente su trayectoria.

Puede que, más por su estilo y temática que por su juventud, su poesía vaya dedicada por el momento no al lector común de este género sino a los interesados en descubrir nombres nuevos, como afirma García Martín³. Se advierte, en efecto, que no se ha desprendido Tato de la necesidad de demostrar que *escribe*, que sabe hacerlo, que tantas voces de su edad ahoga, pero creo que sus poemas no están exentos de mérito, por lo que me permito poner en duda la opinión del crítico.

2. Hexateuco:

*Hexateuco*⁴, desde el título, dirige nuestra mirada hacia la *Biblia*. En mi caso concreto, deduje que el autor se iba a referir a un presunto sexto libro de la misma con repaso quizá de los precedentes⁵. En realidad, el título invoca esa tradición más para negarla en su finalidad, como se observará, que para servirse de ella o recrearla, que también lo hace, y si bien la presencia del *Antiguo Testamento* es la mayor en el conjunto, no se limita a él ni lo abarca por entero. De hecho, parece existir un intento no muy conseguido de división temática con base en ese criterio, asunto que comentaré.

Con “hexateuco” designa, pues, el conjunto de seis secciones o libros que componen la obra y un punto de referencia, no meramente instrumental, de carácter temático. Tales secciones son:

- Jardín de nuevo
- Evas y serpientes
- La recta senda
- Higos
- Clepsídrico
- El tiempo cercano

El trabajo que presento va a exponer algunos aspectos generales de cada sección conducentes a una interpretación global del poemario, sin perjuicio de un análisis más pormenorizado cuando corresponda o que exceda dichos límites si es preciso.

El pórtico del libro es la sección titulada “Jardín de nuevo”, preludiada por un epígrafe extraído del *Cantar de los cantares*⁶, obra de gran seducción entre los canónicos sin duda que por su talante *prima facie* erótico. Consta de cuatro poemas de temática amorosa con alternancia de género del yo poético, compuestos en versos blancos (I: endecasílabos; II: alejandrinos; III:

endecasílabos y heptasílabos; IV: predominio de alejandrinos, algunos endecasílabos).

La preocupación por la forma es una constante en la obra del autor, como se apreciará a lo largo de estas páginas, pero no es una preocupación estética baldía, o no siempre⁷. A la alternancia que he anunciado se sigue el desplazamiento del ámbito poemático marcado por un léxico diferente (fuera-dentro-fuera-dentro⁸ o léxico natural y religioso en la voz femenina, imágenes artificiales en la masculina). El jardín constituye el paraje de amor que esperábamos, con una iconografía adecuada⁹ para representar el sentimiento amoroso, pero los elementos de la naturaleza que predominan en la voz femenina no tienen apenas sustancia sino como representaciones del amado, mero término de constitución de una metáfora sin realidad verdadera, sin existencia en los poemas. Como ejemplo, más por gusto que por oportunidad, cito los versos siguientes de I, en los que hay una correlación explícita entre labranza y sexo:

Mi amor labra la tierra con las manos
y labra con los dedos mi cintura
y deja sobre el surco la simiente
y vierte en mi regazo dulce sueño.

La voz masculina trae a colación *ventanas*, *salón*, *paredes* y otros vocablos parejos para construir la imagen de su amor (“que entró por las ventanas de mis ojos / e inundó el salón de mi pecho...”) aunque sea para negarlos, en II, y en IV afirma estar ubicada en “las *torres* del *templo* de las nubes”, donde el poema establece un vínculo con el anterior, en el que la voz de ella identificaba al amado con expresiones alusivas pero negadoras de este referente.

Al igual que en San Juan, hay una mención del árbol de la vida (en IV), que pretende aquí la síntesis del jardín de los amantes del *Cantar* y del genesíaco, toda vez que se trata del primer libro de un poemario que concluye, en correspondencia con la *Biblia*, con una sección dedicada al *Apocalipsis* y encabezada por un epígrafe de tal procedencia. Esa ha de ser la recta interpretación del poema IV. Así como desde el principio nos ha rodeado de referencias al *Cantar*, sólo ahora nos apercibimos realmente de que el yo masculino es Adán, en coherencia, por lo demás, con las negaciones aludidas más arriba, en poema II.

Si ella me llamara *Salomón* y rey yo fuera (...)
y a la casa pequeña volvería
mordiéndolo una vez más lo que escapa a Salomón:¹⁰
la manzana del árbol de la vida.

El condicional anafórico de IV ha logrado la unión anhelada entre ambos libros ya que somete nuestra lectura a reanálisis, al afirmar negando, o viceversa.

Esta sección, de buena calidad, abre y cierra el tema amoroso, con la salvedad que haré en su momento¹¹. No obstante, no se abandona, a la luz del título de la siguiente, el de la mujer, objeto de todos los poemas de “Evas y serpientes”, título que enlaza a la perfección con el contenido de IV, que menciona la sierpe y desvela la identidad de la voz femenina por extensión, con connotaciones no demasiado positivas a primera vista, como se observa, subrayadas o intensificadas por el epígrafe del *Éxodo* (también segundo libro de la *Biblia*), que reza: “*No dejarás con vida a la hechicera*”, apelativo, por lo demás, con que el varón se dirige a la amada en el *Cantar*¹², aunque no creo que Tato haya considerado tal cosa y sus eventuales consecuencias.

Confieso que la nómina de mujeres que se suceden en los poemas ni siquiera sometidas a la reinterpretación a que obliga Tato me sugiere un principio general clasificador, una pauta de selección única por la cual estas y sólo estas fueran las precisas, a no ser su patriotismo o lealtad hacia los suyos, con las debidas reservas. Tampoco hay rasgo negativo alguno que las comprenda a todas¹³. Las cito, por este motivo, y comento algunas circunstancias más. En su orden, los poemas se llaman:

- Ana
- Judit
- Dalila (oración filistea)
- Ester
- Marta y María
- Jael (Cántico de Débora).

El epígrafe parece guiar la interpretación en el sentido de que la naturaleza de todas ellas es hechicera: son mujeres que hechizan, en sentido laxo. Me consta que hay una Ana y una Débora que responden a esa caracterización explícita estricta¹⁴ pero salvo error ninguna de las restantes se adecua a ese rasgo, unas aún menos que otras, a no ser que se entienda el término con amplitud o ceñido al aspecto de encantamiento sexual¹⁵. “Ana”, con todo, el poema que mayores dificultades de ubicación me presenta, quizá obedezca a la afición de Tato a cruzar atributos y cualidades, como antes sintetizó dos libros a partir de unos pocos rasgos análogos. Ana podría ser, pues, la madre de la Virgen (de nada inmaculada concepción, en tal caso) y la profetisa de *Lucas, 2*, que aparece en una de las poquísimas ocasiones en que María se encuentra *nominatim* en la narración de hechos junto a su hijo. Sin una fijación mejor del referente, omito comentario.

Débora juzgaba en Israel a la muerte de Aod¹⁶. Se nos muestra aquí cantando alabanzas de un personaje menor, Jael, esposa de Jebel, el quineo, que dio muerte aleva a Sísara, mostrando su lealtad al pueblo que la había adoptado. El poema presenta además la característica circularidad de muchos de los de Tato¹⁷, así como de este subgénero bíblico, acorde además con algún juego léxico (hurí-huir), que ocupa el centro exacto de la composición.

El resto de mujeres tampoco ofrece problemas de identificación, aunque alguno sí de adscripción a ese principio general enunciado. Judit, Ester y Dalila son, también, heroínas, sin ningún género de duda, aunque no para el

mismo pueblo, y todas ellas asesinas¹⁸, todas traidoras, todas “Evas y serpientes”. En sentido lato en cuanto a lo primero, también Marta y María, lo que no obsta a que su presunta heroicidad esté sometida a revisión en este lugar. En el poema sobre estas últimas me detengo brevemente: En unos versos bien cuidados, con aspectos métricos interesantes en los que no me entretengo, Marta y María, alternativa arquetípica de actitudes encontradas ante la vida, reconocen el error que ha sido la propia respectiva. Hasta ahora no se había ejercido una fuerza o enfrentamiento tan radical en la interpretación del hontanar temático. A partir de este lugar, será una constante. Ya nos había producido cierta impresión el encarecimiento de la aviesa Dalila que, juzgada por el mismo raserero que sus homólogas israelitas¹⁹, quedaba exonerada de culpa en aras de la lealtad que muestra hacia los filisteos y presentada, por si fuera poco, en el ámbito de una oración. De mayor calado es, sin embargo, la confesión de la futilidad de sus vidas -por oposición al don del goce reclamado en “Ana”- realizada por personajes tan próximos a Jesús como Marta y María. El proceso por el que Tato nos aproxima a esa conclusión me parece magnífico: En la primera serie, la de Marta, se sugiere que la vida debería conducirse conforme al paradigma de María, la que escuchaba a Cristo²⁰, la que soñaba. Esta elucidación se refuerza por un narrador en tercera persona que se imbrica en pie quebrado (y cursiva). La desesperanza, la versión de una vida perdida en vano que ofrece María desde su perspectiva privilegiada, desautoriza la primera opinión a que nos había conducido el poema, y a raíz de la remisión mutua a la actitud de la hermana se nos sume en una desesperanza aún más grande que la de la última al no existir, propiamente, disyuntiva.

La tercera sección²¹, “La recta senda”²², me resulta de menor interés poético *per se*, aunque tiene valor interpretativo para el conjunto. El encabezamiento, *Salmos 2, 1*, nos orienta de manera definitiva hacia una confrontación moral con la deidad del *Antiguo Testamento*, cuando menos. Ante la burla de Yavé se suscita la Soberbia²³ que clama en la “Deprecación de un justo”, que es Lucifer. Si no atiende, “no hay Dios”, “la hoya espera”. Se llama a la rebelión de las gentes, se da gracias al Albedrío y a la Duda, se exalta el Pecado de la hija de Babel o la ruptura de la Alianza y su fracaso... Incluso, podremos en procesión o turba secuestrar a YVH para hacerle padecer nuestro vacío. Con el verso “No eras nada, Yavé, y te he vencido” concluye el “Canto triunfal de Moisés”, poema que destaca en el seno de la sección y ofrece un enriquecimiento connotativo notable.

Tato se vale a lo largo y ancho de “La recta senda”, cuyo contenido ya conocemos, de procedimientos de cohesión textual que resultan imprescindibles para la comprensión de estrofas o salmos sumamente breves²⁴, así como de cara al conjunto de la obra: Las alusiones al misterioso Romero; las alegorías; los elementos de la naturaleza, como la higuera u otros que surgen ahora, en relación con el nuevo giro que ha tomado el poemario (p.ej. el azufre); el futuro imperfecto de naturaleza exhortativa; etc. Se da alguna anticipación (el “rechinar de dientes”, v.gr. vinculado al *Apocalipsis*) y se retoma el tema del principio (cfr. “Canto nupcial (en memoria de Jardín de nuevo, I)”) para destruir cualquier atisbo de amor²⁵, “un añico de los cántaros / que fueron derramados en la hierba / talámica de

Venus, hoy sepulcro. / *Se casa, se casa / con la Blasfemia.*”. Con ello se intenta salvaguardar la coherencia textual, la unidad de la obra. Las referencias se multiplican desde aquí, en todas direcciones. Como muestra, analizaré el poema “Doxología final”²⁶, que cierra esta serie, en relación con el último poema del libro y con el que constituye por sí solo la sección quinta: “Clepsídrico”.

En “Doxología final”, Tato cambia de orientación y de sentido el comienzo de la tópica alabanza, al sustituir su objeto, Dios, por el mismo salmo, y encarecerlo porque “corta y baila / en el firmamento de su mentira”. La segunda estrofa²⁷ es anafórica. Precisa el sentido de la recta senda: “Alabemos con danzas / y con cuchillos, / hagamos el amor sobre sus versos.” Ya en los versos que he reproducido se observa el tono de exhortación que aquí se obtiene del presente de subjuntivo en primera persona de plural (incluyéndose, pues, el yo poético). Un paso más allá, la imprecación de “Canto procesional” o de poemas sucesivos al que venía tratando.

La relación de “Doxología final” con la “Salve”, que concluye “El tiempo cercano”, sección postrera vinculada al *Apocalipsis*, arranca ya desde el “Aleluya”. Ciertamente que la salve y la doxología presentan caracteres genéricos comunes, pero Tato enlaza además temáticamente las suyas pues la “Salve” está vinculada a la elección de la recta senda, que toma un último rasgo en este poema, síntesis y matización de todo el libro (la cursiva es mía):

SALVE

Aleluya.

Los diez mandamientos de Yavé son infinitos.

La palabra de Dios es infinita también.

Una sola Justicia corona el Universo,
un solo corazón, el de Adán, y una costilla.

La esclavitud devota y tenaz es el mensaje

que las nubes, la tierra y los amores confían

a cuantos hombres tienen oídos para oírlo.

Pero a quien no puede escuchar le alcanzará el látigo,

le alcanzará el azote de la segunda muerte

mientras otros disfrutaban de libertad postrera

bañando sus miembros en el río de la vida.

Siga cada cual su camino, amén.

DOXOLOGÍA FINAL (*fine*)

Alabemos el salmo (...)

*Los que no respiramos
ni lo leeremos
alabémoslo. Que no
permanezca*

*en nosotros (...)
Que no llegue hasta él nuestra
alabanza.*

La serie quinta se titula “Clepsídrico”²⁸. La cita del epígrafe es muy conocida (“A tu descendencia se la daré; te la hago ver con tus ojos, pero no entrarás en ella”). Procede del quinto libro de la *Biblia*, el *Deuteronomio*²⁹. El poema único de que consta es un repertorio de nombres de una supuesta genealogía al modo no ya del libro que contiene el epígrafe sino de todo el *Antiguo Testamento*, incluidos *Levítico* y *Números*, obviados por Tato. Si en esa serie infinita leemos con descuido el paso del segundo al tercer verso, se nos habrá escapado el sentido del poema y uno de los puntos estructuradores del libro. Comienza así:

ADÁN ENGENDRÓ A CAÍN
al tiempo que engendró a Abel
y Caín, padre de Enoc,
que tuvo a Irad, fue su abuelo
e Irad tuvo a Maviael (...)

El poeta se siente hijo de Caín, al igual que el resto del género humano³⁰. De ahí la recta senda escogida, la rebelión, la caracterización del justo que se propone... de ahí que cobre nuevo sentido la cita del *Deuteronomio*, suerte de condena general por parte de un Dios cruel.³¹

La sexta sección se titula “El tiempo cercano”. Ya he comentado un poema de ella y he mencionado su relación con el *Apocalipsis*, que no la hace, como era de esperar, más críptica o más rica en imaginería. Desde “Kyrie”³², poema inaugural que sugiere el suicidio de San Juan, es una sección de muerte, de fin, pero no de muerte o fin necesariamente físicos ni en términos negativos, sino, como vimos, de la esclavitud a un Dios que no se considera Justo³³, de Dios mismo. La simbolización avanza solamente un paso, aparecen nuevas alegorías y personificaciones, con la *Bestia* a la cabeza, pero se desprende de la sugerencia de la iconografía que venía empleando sin justificación para ello, por lo que el conjunto se resiente. Destaco “Día de ira” y “Santo”, dos poemas bastante logrados, sobre todo el último, pero no me extiendo.

He reservado para el final de mi comentario la sección cuarta, “Higos”. En ella se cruza del *Antiguo* al *Nuevo Testamento*³⁴. García Martín *objeta* que Tato juega aquí a mezclar la tradición bíblica con la herencia de vanguardia³⁵. Así, el verso vertical de “Dos mil espíritus” (“El mar al fondo del acantilado.”); el poema “Un mudo”, sin otro contenido que el título; la tipografía en la palabra final (“Jesús\$”), en la poesía “Un joven rico”; o, más ingenioso, el procedimiento de “Un leproso”, poema que va perdiendo letras hasta volverse irreconocible, como la cara del enfermo.

Es cierto que el abuso del retoricismo puede aburrir si no se adivina algo más³⁶. En el caso de “Higos”, fruto negado a la higuera, según la cita de San Mateo (21, 19) con que comienza la serie, lo hay. El epicentro es la figura de Jesús, troquelada a gusto del poeta, incapaz de obrar milagros o de responder a los nombres con que se le llama. El poema “Un niño endemoniado”, narrado desde su perspectiva, tras un buen encadenamiento de imágenes de locura hacia un estado de otredad o extrañamiento emergente, concluye: “No

estoy curado estoy muerto Jesús”³⁷. Misma desolación se halla en “Dos mil espíritus” o en “Un mudo” o en “Un leproso”, a falta de milagros. De haberlos, como en “Paralítico” o “Niña resucitada”, el resultado previsto no se produce. Aquel no agradece nada y esta lamenta la fe perdida. “Dos ciegos” es representativo de esta orientación: reclaman el cielo antes que la vista. No sorprende con el horizonte de un Jesús que es Jesús\$ en “Un nuevo rico” o en “Tesoro y perla”, un pez atrapado en la “Red”, que la imagen de “Sembrador” también se le niegue:

No sobre los caminos,
no sobre las arenas
y nunca sobre el cielo
germinará tu grano.

A la vista de lo expuesto considero que la interpretación global del poemario está satisfecha, así como la explicación de los procedimientos de cohesión textual en esta red temática no menos atractiva por muchas veces empleada. Tato sale bien parado de la prueba. No incurre en tópicos demasiado manidos y a ratos se muestra original. Usa de la *Biblia* como pretexto, no recrea su estilo sino puntualmente, sólo su asunto o sus figuras. No hay voluntad de sometimiento a su simbología porque se encamina por otro rumbo.

3. Libro de Uroboros.

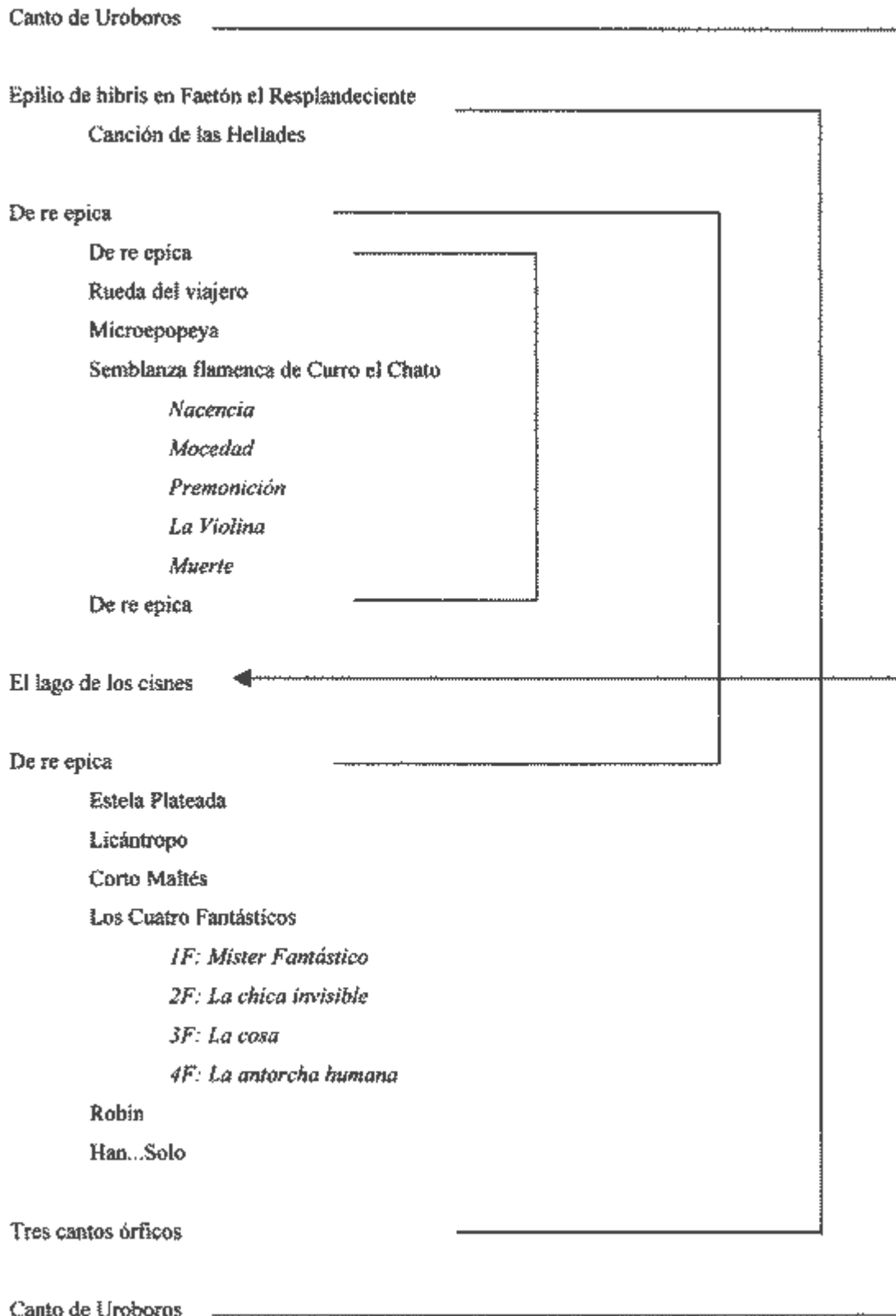
Libro de Uroboros se halla en un grado superior en el proceso de madurativo de su autor³⁸. Se trata de un poemario más acabado, de mayor perfección técnica, mejor estructurado. “Más de artista que de vate” dice García Martín³⁹ que tiene Tato. En cuanto a su dominio del verso, de acuerdo. En Tato se aprecia notables cualidades, maestría, incluso, en el manejo de la retórica, de tanta consideración -y tanto acierto del poeta- para el destino inmediato del libro.⁴⁰

Veamos en primer lugar el título:

Heráclito había dicho que en una circunferencia el principio y el fin son un solo punto. Un amuleto griego del siglo III conservado en el Museo Británico nos da la imagen que mejor puede ilustrar esta infinitud: la serpiente que se muerde la cola o, como bellamente dirá Martínez Estrada, “que empieza al fin de su cola”. Uroboros (el que se devora la cola) es el nombre técnico de este monstruo, que luego prodigaron los alquimistas.

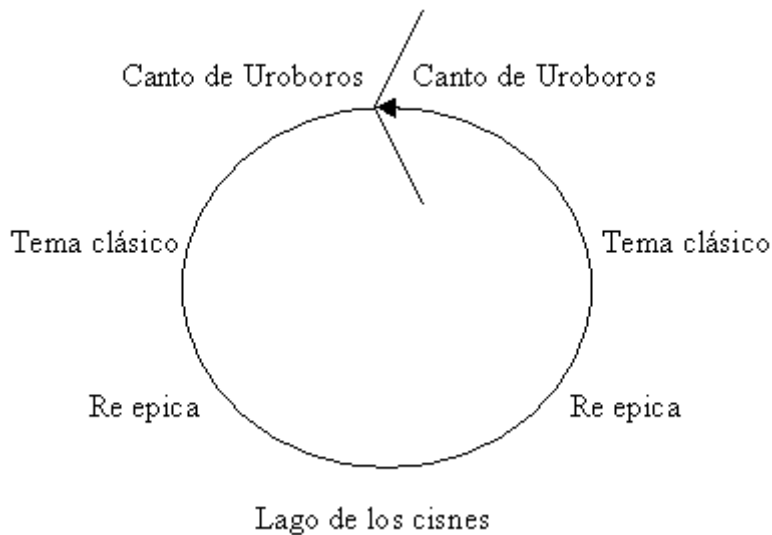
(J.L. Borges, M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*)

Con este extenso epígrafe a todo el libro se nos da noticia del origen y sentido del título del poemario. Una mera ojeada al índice nos muestra el acompasamiento estructural a esa dirección:



ESQUEMA 1.⁴¹

Simplificada, puede verse como un círculo, el Uroboros:



ESQUEMA 2.

La tendencia al círculo como figura estructural no se detiene aquí sino que se extiende a las referencias y asociaciones entre series del mismo nombre, alcanza al interior de una misma sección (*Vide* ESQUEMA 1) y accede, incluso, al seno mismo de los poemas en múltiples ocasiones.

El libro “es igualmente un cuaderno de ejercicios, una deliberada muestra de lecturas, ironía y virtuosismo (...) A la monocorde referencia bíblica del título anterior, le sustituyen ahora muy varias tradiciones, del clasicismo al cómic.”⁴² Perfectamente de acuerdo, pero ¿por qué ese afán por marcar más que el círculo en sí, el movimiento circular que representa el Uroboros por encima de contenidos tan diversos? ¿Es juego de salón? ¿Danza de academia? Puede que sí. Ya lo veremos.

Quizá convenga antes de profundizar en el poemario detenerse unos minutos más en el Ouroboros. En la entrada “Circunferencia” del *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot⁴³, se lee:

“Símbolo de la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular, también de la unidad interna de la materia (...) El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro, implica una limitación y una determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos (...) El movimiento circunferencial, que los gnósticos convirtieron en uno de sus emblemas esenciales mediante la figura del dragón, la serpiente o el pescado que se muerde la cola, es una representación del tiempo. El Ouroboros (...) aparece en el *Codex Marcianus* (...) con la leyenda griega *Hen to Pan* (El Uno, El Todo), lo cual explica su significación, concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento; decrecimiento, muerte; etc.). Los alquimistas recogieron el símbolo gnóstico aludido aplicándolo al proceso de su

opus. Ahora bien, en virtud de su movimiento, tanto como de su forma, el giro circular tiene además la significación de algo que pone en juego, activa y vivifica todas las fuerzas establecidas a lo largo del proceso en cuestión para incorporarlas en su marcha y, en consecuencia, de los contrarios de la clase que fueran (...) Casi todas las representaciones del tiempo afectan forma circular (...) Pero la circunferencia en que no hay marcado ningún punto es la imagen de aquello en lo cual el principio coincide con el fin, es decir, el eterno retorno.”

Quizá el refinamiento formal que alcanza *Tato* se deba puramente a un intento de agradar, que suponga el desarrollo de un mero “ejercicio escolar”, notable, en cualquier caso. Puede por el contrario que el sentido de la adopción de formas clásicas esté ligado al emblema que da título al libro, al molde del anillo, al círculo, figura geométrica de la mayor perfección desde los pitagóricos: de un lado, para ordenar su mundo poético y constituirlo de ciertos elementos; de otro, para eludir el caos exterior a su sistema. Creo que se vislumbra a lo largo del libro algunos atisbos de la significación que Cirlot concede a la circunferencia. Me parece que hay reminiscencias de la idea de evolución y proceso, de transcurso del tiempo, de enriquecimiento semántico que encierra y, finalmente, de la imagen de activación o recomienzo.

Voy a comenzar el comentario en sí por la segunda parte del poemario. Postpongo el análisis del soneto inicial hasta el último instante por motivos que me reservo para ese lugar.

El “Epilio de hibris en Faetón el Resplandeciente” inaugura el tema clásico, las lecturas de raigambre culta. El mito de Faetón ha sido ampliamente considerado. Recrearlo tiene mucho de valiente. De hecho, solo por veta paródica se legitima su tratamiento, y es precisamente esa senda la que sigue el poeta. Sin embargo, no sólo en su audacia o en el adecuado empleo de la parodia se contiene todo el valor de este poema. Desde el punto de vista de la forma métrica, se nos aparece en veintidós irreprochables octavas reales. La oportunidad de la selección de la estrofa viene avalada no ya por el hecho de que sea la elegida para desarrollar temas graves, poemas de naturaleza épica o narrativa, como es el caso, sino porque el mito de Faetón ya fuera tratado por un autor del siglo XVI en la citada forma.⁴⁴

El poema merece un repaso por extenso, pero no puedo otorgarle sino unas pocas líneas. A la rica retórica tradicional de que hace gala *Tato* hay que añadir otros recursos más llamativos en esta hora: abundan los versos como

“tenderse a palatar loco amoeno”

“El amigo perenne le dimica”

“locuar con quien no locuo desde puero”

con su “humor macarrónico”, en definición de García Martín. Incluso llega más allá, al latinismo atroz de

“el deseo que volas. Te revelo”, o

“que más suave ducía Faetón”.

Pero cualquiera de estos versos queda corto ante la osadía a lo Valle, en cuanto a mezcla de registros de:

“Friega Climene y lava la vajilla”

“¿Apólida? ¿De Helio? ¡Vamos, hombre,
si tú por no tener no tienes nombre!”

“Alcanza a Faetón rayo moruno,
rayarse y perecer fue todo uno”

así como la de los buscados anacronismos, entre los que recojo este:

“Se encienden bajo el sol como tres velas
Guernika, Nagasaki e Hiroshima.”

El poema se vertebra en su final con la “Canción de las Helíades”. Se produce un cambio de voz -toman ellas la palabra- y de género para describir su metamorfosis en álamos, a la muerte del hermano, de tanto llorar: versos octosílabos agrupados de cuatro en cuatro, aunque la estrofa es un romance encubierto. Anáforas, léxico común, vocativos... todo corriente en la lírica culta -por el absoluto isosilabismo- tradicional. Se cierra con una estrofa que devuelve la voz a un narrador en tercera persona.

A continuación, un soneto en alejandrinos titulado “De re epica” abre la serie del mismo nombre. Si acabamos de ver que la gesta de Faetón no solo fracasa sino que se contempla bajo una luz paródica, no debe extrañar el primer cuarteto:

“Hay una saga para cada vistazo al cielo.
Huellan una aventura los pies de cada paso,
un cotidiano hechizo, *victoria del fracaso*
donde vivimos épica, nuestro menor consuelo”

(La cursiva es mía).

El poema es muy claro: hoy “La gesta real es la de cada / persona que las sueña, las canta o las escucha”.

En plena nostalgia motivada por esa “victoria del fracaso” que vivimos, aparece la “Rueda del viajero”, poema en octosílabos y alejandrinos blancos que reproduce en su seno el movimiento circular que he anunciado con base en las palabras de Cirlot.

La estructura del la Rueda es acumulativa, conforme al siguiente esquema:

Estrofa nº X — Verso octosílabo anafórico: “Yo”
 —> X versos alejandrinos (Último anafórico:“(…) Pero
 aún...”)
 Verso octosílabo anafórico “nada conozco ni sé”

Este esquema se corresponde perfectamente a la representación circular del paso del tiempo, a la acumulación vana de experiencias que conduce, en último término, a reiterar el principio, de suerte que el proceso recomienza y sigue *ad infinitum*, en congruencia con su contenido y con el del poemario en general, como explicaré.

No estorba a la circularidad, aunque no la favorece, la “Microepopeya”. Con su ironía habitual, en la línea de desprestigio de lo épico que ha reconocido el poeta, presenta una aventura reducida a su mínima expresión, que bien podría constar entre los análisis de Propp (sobre el cuento) o, *mutatis mutandis*, entre los de Eco (sobre las películas de James Bond). Tal vez implique la necesidad de interpretar el poemario en términos esenciales, pero no me parecía preciso que se hiciera explícita.

Dentro de la perspectiva adoptada no sorprenderá que se narre, a imagen de las grandes gestas en un espejo cóncavo⁴⁵, “La semblanza flamenca de Curro el Chato”, en cinco partes (véase ESQUEMA 1). Obviamente, el retrato del gitano no puede ser tratado en el sistema de Tato en octavas reales, reservadas a la parodia o recreación de los clásicos greco-romanos, como rasgo de distinción temática. Emplea, pues, metros de carácter llano o popular que traduce a palos flamencos⁴⁶: La “Nacencia”, *por fandangos*; la “Mocedad”, *por bulerías*; la “Premonición”, *por seguiriyas*; “La Violina”, *por soleá*; y la “Muerte”, *por corrido gitano*⁴⁷. La adecuación de los palos al tema que trata en cada una de ellas no es mera casualidad. Hace algo más de un año llegó a mis manos un cuadernillo de su autoría llamado *Zarazas*⁴⁸, íntegramente escrito en esta línea formal, aunque de baja calidad. El ensayo, con todo, dio sus frutos.

Esta sección abunda en otros méritos ya desde el epígrafe, de presunta procedencia popular. Todos los recursos a su alcance son bien utilizados para la reproducción de cantes populares: asonancia, versos cortos (con predominio absoluto del octosílabo), agudas a fin de verso, metátesis (más bien tópicas : *probe, naide*, pero propias del habla gitana), vocabulario corriente, pero no vulgar, y términos del caló (*parné, gachí, ducas...*), anáforas léxicas y sintácticas, a modo de estribillo, en ocasiones...

Un segundo poema “De re epica”, también en alejandrinos, también de catorce versos, pero que adopta una estructura estrófica diversa del soneto⁴⁹, cierra el marco de esta serie. Su relación con el primero es indiscutible, aunque ofrece una exégesis matizada de aquel: tanto los héroes victoriosos como los héroes derrotados sobre los que el poeta se pregunta el *ubi sunt?*

quedan en ese “cotidiano hechizo” que señalaba el soneto, en esa “victoria del fracaso”, en manos “de un héroe silencioso para que se los lea: / el último, el lector; (...)”

Esta concepción *heroica* de la lectura explica la inserción en el poemario de los temas de Faetón y de Orfeo, de los cómics, más adelante (“... el lector, adulto, niño o viejo”, especifica), y dirige hacia la idea de mundo del poeta, *a contrario*. La épica se diluye en el vivir de cada día. No hay otra aventura que leer, soñar o imaginar. Pero la vida no es sueño. Por eso cuida Tato de acotar su mundo en el seno de la circunferencia, por eso lo protege del caos exterior. Si vivimos en prosa, cabe solo oponerse por medio de formas métricas lo más regulares posible, lo más exactas, las indiscutiblemente poéticas, a la “victoria del fracaso”.

El puesto central del poemario lo ocupa “El lago de los cisnes”. En este poema se nos narra la historia de Sigfrido en cuatro cantos⁵⁰, dos en romances cultos, otro en tercetos encadenados y otro en sonetos⁵¹. Al igual que “La semblanza de Curro el Chato”, aún viva en la memoria del lector, es, como se sabe, un relato de amor trágico pero las diferencias son bien visibles: en lo temático, la muerte del Chato acontece en una reyerta por una gachí mientras que en “El lago de los cisnes”, en atención a los personajes, al mundo invocado, la intervención del mago, encantador de Odette (no derrotado en esta ocasión, en contra de las coordenadas de la “Microepopeya”), el engaño, son lo esencial; ya se ha comentado lo concerniente a la forma.

Esta obvia la alternancia entre lo culto y lo popular con las consecuencias formales que se han deducido produce un nuevo movimiento pendular en la segunda serie titulada “De re epica”, ya en el camino de vuelta al origen. Precisamente eso, el retorno, constituye una idea crucial en la rememoración más o menos nostálgica de la literatura -y el cine- infantil y juvenil que ahora procede. También hay algo de homenaje, por supuesto, a esos héroes ficticios que han hecho al autor vivir la épica, ser el “héroe silencioso” pero real que los lee.

Se trata de una sección que me produce un desigual efecto. Creo que ello no se debe a cuestiones puramente literarias, sino afectivas. Me agradan más los versos referidos a los cómics que yo también leía, que “Estela plateada” o “Corto Maltés”, a pesar de que este me parece un soneto bien llevado y mejor concluido. En “Licántropo”, otro soneto, narra el fin del protagonista, de la siguiente manera:

“Bailaste para mí y, a cuatro patas,
unidas como antaño nuestras pieles
distintas, me alcanzó un beso de plata.”

Tato ha organizado los elementos de suerte que se confunda sexo y muerte⁵², como en el poema “Judit”, de *Hexateuco*⁵³. En “Los Cuatro Fantásticos” intenta una vez más dar una muestra de poesía visual⁵⁴: los versos agrupados de dos en dos de “1F: Mister Fantástico” representan sus

brazos de goma⁵⁵; en “2F: La chica invisible”, se produce la siguiente gradación en versos situados en el margen derecho, en cursiva:

*Oh, Sue te lleva el aire (...)
te lleva el aire (...)
aire.*

También es icónico el poema “3F: La cosa”, encerrada la palabra “hombre” entre cuatro paredes que rezan “COSA”, perfecta definición del héroe. Menos interés tienen el “batsoneto” -en definición de García Martín-, que lleva por nombre “Robin”, de equívocas intenciones, y el dedicado a “Han...Solo”.

En este camino de vuelta que hemos emprendido después de “El lago de los cisnes”, volvemos a topar con tema clásico en estricta correspondencia con el “Epilio de híbris en Faetón el Resplandeciente”. “Tres cantos órficos” muestra, en efecto, tres poemas sobre este asunto⁵⁶, desde la peculiar perspectiva a que nos tiene acostumbrados Tato y con el tratamiento adecuado a los fines que he debatido largamente.⁵⁷

Sólo voy a redundar en la exposición de la ironía, más que parodia en este caso, con que Tato se desenvuelve en contenidos *graves*. En el soneto inicial⁵⁸, una vez que Orfeo se ha apercebido de la ausencia de Eurídice⁵⁹, se pregunta: “¿Sólo la muerte bífida es tu excusa (...)?” para concluir con unos versos que hablan por sí solos:

“Voy a dormir y cuando me despierte
cantaré dentro de la tierra avara.”

En el soneto III aún es más terrible la ironía: “Basta un vistazo para estar seguro”, termina.

He tratado de mostrar hasta aquí que no puede deberse a puro azar la fórmula que Tato ha utilizado. Las referencias cruzadas son múltiples y el ESQUEMA 2 se queda corto a poner al descubierto todos los círculos inscritos en la circunferencia mayor. He mostrado algunas causas por las que Tato puede haberse valido de esta estructura, con las eventuales connotaciones despertadas. Es este el momento de recordar las palabras citadas de Cirlot, y de volver a hablar del Uroboros.

Todos los poemas hasta ahora contemplados se insertan en una construcción mayor que dispone de un marco titulado “Canto de Uroboros”, igual que el libro, pues lo sintetiza, lo define, lo explica y lo desarrolla. El Uroboros es la única clave interpretativa acorde con la intención del autor. Estas dos secciones se componen de sendos sonetos, que transcribo, señalo en cursiva y comento:

CANTO DE UROBOROS

CANTO DE UROBOROS

Recodo soy. Del tiempo enamorado
reloj insomne urdió mi docta fama.
 Yo brindo por igual sepulcro, cama,
 persigo un voraz cola sin lados (sic).

La voz que no regresa a nadie llama,
mi viaje sin final ha terminado.
Se abrazan el futuro y el pasado
 bajo el anular cauce de mi escama.

El río de los *dioses verdaderos*
 (envés de su reloj, haz del sentido)
 habrá de ser *surcado por remeros*
 que crucen cabo a cabo el escondido
revés de vuestro mito y devolveros
 mi cuerpo circular recién nacido.

Camino soy, envés de mi recodo,
 haz de mi margen, de mi horma anverso,
símbolo de mi símbolo, reverso
para el comienzo y el final de todo.

A mi circular gula me acomodo
cantando con distinta voz el verso
que ronda siempre idéntico y disperso
 entre quienes me sueñan (de algún modo

también los sueño a ellos, los invento
perdidos entre cuna y movimiento
 persiguiendo a la vida bajo el rito).

Vosotros sois los dioses verdaderos.
 Un día fluiréis (será el primero)
 y os *surcarán remando vuestros mitos.*

Además del homenaje a Borges que subyace a estos poemas⁶⁰, de las alusiones heraclitianas, al río, al fluir, que aparecen *nominatim* aquí y en el epígrafe, además de las derivaciones del Uroboros⁶¹, bien desarrolladas, en general, me interesa de estos poemas su función compositiva, edificadora.

Se trata de los pilares del poemario en su conjunto. Sus referencias, que se extienden por todo él, se dirigen sobre todo de uno a otro de suerte que resultan intercambiables entre sí, sustituibles no por ubicuos sino por tratarse, en pureza, del mismo punto⁶², de donde que en el primer poema del libro: “mi viaje sin final ha terminado”, no equivalga a una declaración *in medias res*, sino a un enunciado de circularidad, ya desde el primer instante.

La identidad⁶³ que presumo entre ambos poemas se funda en afirmaciones como la de:

“cantando con distinta voz el verso
 que ronda siempre idéntico y disperso”

Hasta aquí la primera parte de mi justificación. La segunda atañe al contenido mismo del poemario: los primeros versos de estos sonetos presentan al poeta, identificado como Uroboros, a modo de recodo y de camino, respectivamente. El círculo como camino no tiene salida, ni fin ni principio. Se funda en el haz y el envés, en el anverso y el reverso, en el *recodo* por oposición a lo aparente. En definitiva, lo que ha ofrecido Tato en el poemario no difiere de lo que anuncia el marco⁶⁴: la parodia, por definición, atiende dos sentidos de una misma dirección, como en el

“Epilio...”; lo culto y lo popular se entrecruzan, también lo adulto y lo infantil, lo serio y lo cómico, lo excepcional y lo cotidiano, el amor y la muerte. Nada se presenta en este libro sin la sombra de su contrario. Constituye, pues, la síntesis un tanto heterogénea de la visión de mundo del autor. Pero no queda en la primera persona y en el presente. En la segunda parte de cada soneto se produce el salto hacia el *vosotros* y al futuro (en varios de sus tiempos gramaticales). Las inferencias me parecen evidentes⁶⁵. Nos resta la respuesta a esos mitos que, antes o después, nos hayan de surcar.

Notas:

- [1] Prescindo de un análisis generacional o por tendencias para enclavar su figura. Tato, por edad, por interés estilístico y cuidado de la forma, por su aproximación a las estrofas clásicas, incluso, así como por la vuelta a la creación de libros con preocupaciones orgánicas o por su peculiar uso de la ironía, se aproxima a los autores de la última generación, aún por consolidar.
- [2] *27 de 7* (Rivas, 1999) y *Aldea poética II* (Madrid, 2000).
- [3] Reseña en el *Cultural* (*EL MUNDO*, 7-13 de febrero)
- [4] *Hexateuco*, Colección Visor de Poesía, nº 441. Con este libro obtuvo el autor el Premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, 1999, cuyo jurado estaba integrado por: Caballero Bonald, Luis Alberto de Cuenca, García Sánchez, Ángel González y Fernando Rodríguez Lafuente (por unanimidad).
- [5] *Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio*, que conforman el *Pentateuco*, i.e. conjunto de cinco libros. No hay correlación estricta entre las partes del poemario y aquellos. A veces los vínculos se reducen a una cita, a veces el título infunde el sabor de un libro distinto, a veces los personajes que aparecen no se circunscriben al libro bíblico de aparente referencia...
- [6] Primera sorpresa que depara el poemario. Lo esperable era una cita procedente del *Génesis*.
- [7] Tanto la reseña ya mencionada como la aparecida en *Babelia*, de menor extensión, se hace hincapié en el afán de pirueta verbal que acontece en las obras que aquí traigo (en esta última se despreciaba con esas palabras el *Libro de Uroboros*, sin aducir ninguna razón adicional). Sin rechazar de plano esa afirmación, pretendo dar cuenta de algunos motivos sobre los que se cimenta un cambio métrico, o su relieve para una interpretación global de la obra.
- [8] Esta secuenciación se reproducirá como una constante en su quehacer, como si concibiera los cambios métricos en un modo teatral, nada

fuera de lugar si se considera que en el presente poema nos hallamos ante un diálogo implícito en su discurrir sucesivo.

[9] Sólo he apreciado una falta grave a este respecto, a menos que ejerzamos una actitud muy indulgente, en la aparición de *Venus* en el poema “Canto nupcial”, sección tercera.

[10] Recuérdese a este respecto que se considera a Salomón autor del *Cantar*.

[11] Es interesante observar la oposición que aparece entre razón e instinto, entre sabiduría y amor que discurre por toda la sección. No solo se rechaza a Salomón, con sus connotaciones, a favor de la sabiduría que ofrece “la manzana del árbol de la vida” o el templo, lugar de enseñanza de verdades reveladas (“recuerde con su aroma las verdades que no están en el templo”), sino que se asevera que la verdad que ha de pervivir en la memoria es “la redonda verdad de la saliva”; se le pide al amante “que venga con palabras pero calle / él mismo y las olvide”; etc.

[12] “Qué hermosa eres, qué hechicera, qué deliciosa, amada mía.” (CC, 7)

[13] No todas son mujer de acción ni heroínas para su pueblo ni asesinas ni traidoras ni se encuentran todas en el *Viejo* o todas en el *Nuevo Testamento*. Es más, la inclinación de Tato, como se ha debatido en la primera parte, a tergiversar, a cruzar referencias, a interpretar torticeramente o en franca oposición al texto del que se vale, como más adelante demostraré, confunde hasta la identidad de los personajes, a quienes recrea o alude en actitudes o momentos no siempre “bíblicos”. Tampoco son las únicas posibles: recuérdese, entre otros episodios, la muerte de Juan el Bautista.

[14] Quiero decir que se las nombra expresamente como profetisas o hechiceras.

[15] Aún en este caso, hemos de atenernos a una exégesis bíblica o histórica quizá demasiado libre, que por otra parte presidirá buena cantidad de poemas: me refiero, claro, al caso de Marta y a María, en relación con Jesús.

[16] *Jueces*, 4. El canto, en el capítulo siguiente.

[17] Véase el comentario a *Libro de Uroboros*.

[18] En cuanto autoras o inductoras.

[19] “(...) que florezca un puñal entre tus muslos” piden los filisteos para Dalila; “Señor, toma mi cuerpo. Es una espada. / Afila con la fe mi otra mejilla.”, reza Judit.

[20] Si en un libro cuentan tanto los enunciados como las omisiones, no puedo dejar de resaltar la completa ausencia explícita de la naturaleza divina, mesiánica, de ungido de Jesús, circunstancia que no se aminora por la mayor presencia del *Antiguo Testamento*, no exclusivo, como he anticipado ya, y que se intenta equilibrar desde la sección tercera con la del *Nuevo*. En posteriores apartados se perfila una contrafigura del Jesús de los católicos que no vino “a poner paz, sino espada” o cuyos milagros no seducen, de ocurrir.

[21] Los salmos bíblicos, “devocionario de devocionarios”, a decir de Nácar y Colunga, carecen de orden lógico o cronológico, de homogeneidad temática, de extensión prefijada. De ahí la libertad estructural y organizadora que presentaban *ex ante* para Tato o para cualquiera que apelase a ellos. Nuestro poeta toma los títulos en el todo o en la parte, pero nada más, de suerte que en el presente contexto, enriquecido de manera acumulativa al avanzar la lectura de la sección, adquieren sentido si no francamente contrario, que es lo más común, muy oblicuo respecto de los originales, cuya interpretación no siempre está aliada con el dogma católico, por causa del cruce de tradiciones en que se gestó el *Salterio*, que no puedo explicar aquí (para un compendio de datos acerca de este asunto, me remito a un libro de Pepe Rodríguez, cuyo título es esclarecedor de su postura: *Mentiras fundamentales de la Iglesia Católica*).

[22] El título es muy orientador. Tato va a proponer como válida una sola senda, a diferencia de lo acontecido en el poema de Marta y María -o precisamente a consecuencia del callejón sin salida en que se halla el poemario-, cuyas actitudes vitales quizá se enclaven en una de las presentes direcciones. Las dos sendas en debate son la del justo y la del impío, pero aún se reserva alguna sorpresa el autor al trocar los atributos que deberían corresponder a uno y a otro a su antojo.

[23] Personificación alegórica, muy abundante en estos dos libros. Siempre he pensado que su empleo en nuestros días denota cierta inmadurez, a pesar de que el referente bíblico lo elicit.

[24] En la reseña citada, García Martín señala, no sin fundamento, aunque asume para ella un alcance demasiado general, la influencia del haikú y asegura que esta es superior a la del propio *Salterio*.

[25] De modo que se niega la creación misma, no sólo el amor (ya sea entre hombre y mujer o entre hombre y Dios). Recuérdese que el elemento del Jardín -y el nudo amoroso- unificaba el *Génesis* y el *Cantar*.

[26] Las doxologías son cantos de alabanza a Dios. En el *Salterio* hay dos doxologías finales (recuérdese que se compone de cinco libros, probables colecciones cronológicamente sucesivas de salmos, estructurados de manera independiente, por tanto). Ambos comienzan con el “Aleluya” propio del género.

- [27] Las estrofas se componen de tres versos de siete, cinco y once sílabas. Aquí se aprecia la influencia formal del haikú. También es temática, pero se reduce a unos pocos poemas.
- [28] Alude a la clepsidra al final del poema. El tema del tiempo es otra de las constantes que se perciben en ambos libros.
- [29] *Dt.* 34, 4. este fragmento ha sido aducido muchas veces para criticar la justicia de Dios. La versión de la Biblia que ha utilizado Tato, por lo demás, es la que peor se ajusta en su traducción a los originales y, por tanto, la más extendida en la comunidad católica. Me refiero a la Nácar-Colunga. No tiene desperdicio el comentario que los citados autores realizan a propósito del versículo en cuestión.
- [30] Nada hace pensar, en efecto, sino todo lo contrario a la exclusión de la voz narrativa de dicha ascendencia. Las reivindicaciones de la figura de Caín menudean aquí y allá en la literatura y el pensamiento actuales. Valga como ejemplo una de mis últimas lecturas: “Es posible que sin Caín no se hubiera iniciado la civilización, y la humanidad no hubiera logrado su portentosa aventura al salir del Edén.” (J.A. García-Andrade, *Crímenes, mentiras y confidencias*, Temas de hoy, 2001; pág.235)
- [31] En general, la crítica se hace extensiva a la Iglesia Católica en tanto en cuanto emplea resortes como la mentira o la hipocresía para denegar la libertad a sus prosélitos, especialmente en su faceta sensual. La Iglesia y su Dios son negadores de la vida, esclavizan y ocultan la verdad. Por ello, la recta senda ha de ser, en justa oposición, el camino que cada cual escoja para sí, en la voz del poeta.
- [32] Invocación al Señor, a quien se llama por este término. Creo, aunque no estoy seguro, que Tato se equivoca y pretende emplear *kirieleison* o *Kyrie eleison*, oración de difuntos, en atención a los últimos versos y a la posición que ocupa el poema.
- [33] Sobre este punto, “La recta senda”. La presencia de la muerte física, sin embargo, es palpable: “*que nadie salga vivo*”, finaliza “Credo”, en una exterminación de origen subjetivo sorprendente.
- [34] Lo que supone un punto de inflexión en la estructura del poemario. El corte no es limpio. Hay fisuras ya indicadas a propósito de “Evas y mujeres”.
- [35] Es su opinión que los dos libros son poco más que “cuadernos de ejercicios”. En parte tiene razón, en parte me parece manifiestamente injusto.
- [36] Reseña *cit. supra*.

- [37] La ausencia de signos de puntuación, usual en “*Hexateuco*”, aviva la ambigüedad hermenéutica de varios versos.
- [38] Editado en *Hiperión*, nº 390. No es esta la opinión de quien firmara la reseña del mismo en *Babelia* (24 de marzo). Quizá es menos original, menos personal su voz que en *Hexateuco*.
- [39] Sin embargo, concluye su reseña aduciendo a favor del poeta su “talento”. ¿Talento de artista, y no de vate?
- [40] Con este libro obtuvo el autor el III Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal” (Albolote, 2000), por concesión unánime de un jurado formado por: Ramírez Milena, Castaño Clavero, Chicharro Chamorro, Jesús Munárriz y Sánchez Trigueros. De Antonio Carvajal siempre se ha destacado su maestría versificadora.
- [41] Refleja sólo las relaciones estructurales, no las semánticas
- [42] Reseña *cit. supra*. Con palabras muy semejantes pero dignas de otra interpretación justifica el jurado que galardonó a Tato con el premio susodicho la concesión al destacar del ganador “el amplio registro de su variada paleta poética, su audacia e ironía, su profundo conocimiento de los mitos tanto clásicos como modernos, así como de la tradición poética culta y popular, configurando todo ello un libro de sorprendente madurez y sabia composición”.
- [43] Editorial Labor, 1992 (pág. 131).
- [44] Me refiero a la traducción en octavas de las *Metamorfosis* de Ovidio al completo, publicada en la editorial Planeta. No obstante, puede colegirse la lectura de Ovidio a través de este autor por su tendencia a los arcaísmos, que explicaría buena parte de los de Tato, así como por el desarrollo mismo del contenido, netamente ovidiano (*v.gr.* en otras versiones no aparece Faetón como causa del color de piel de los etíopes, dato que no se podía escapar a la mirada de Tato, pero que obvia, por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz, claro). Estoy persuadido de que se podría hallar múltiples paralelismos.
- [45] De nuevo menciono la influencia de Valle. En este caso alcanza al léxico. Sobre vocabulario caló en *Luces de Bohemia*, véase la introducción de Alcalá Zamora, en Austral.
- [46] Sin embargo, su historia se reviste -dentro de la ironía, claro- de mayor dignidad y sentimiento, paradójicamente, que la de Faetón, a pesar de la estrofa empleada en cada caso. Adviértase lo dicho respecto a la vivificación de los contrarios que acontece en razón del Uroboros.
- [47] Este palo es de existencia desconocida para mí -posible invención, pues, del poeta o adaptación del mexicano que no ha llegado a mis oídos-. No obstante, adecuándose a su condición de poema final,

encierra más que ninguno el movimiento circular acumulativo característico de todo el libro y que comenté a propósito de la “Rueda del viajero” puesto que cada estrofa arranca con la repetición del último verso de la antecedente.

[48] En él se presenta Tato como antólogo del autor de las coplas, El Zarazas. El folleto destaca así por su ironía desde la nota preliminar del “compilador”.

[49] Se trata de tres serventesios y un pareado final.

[50] Correspondientes en lo temático a los del ballet.

[51] Los romances alternan con las otras dos formas estróficas: romance-tercetos-romance-sonetos. Esta alternancia responde al lugar de la acción narrativa: palacio-exterior-palacio-exterior, una de tantas apreciaciones que se escapa a García Martín. Quizá por eso no adivine una intención al “ingenioso retoricismo” de Tato, que tanto le cansa. Los tercetos son catorce. Se advierte una base en 7 a lo largo del poemario (plagado de sonetos y dividido en siete partes), aún por descifrar.

[52] En atención a la interpretación global, reténgase la oposición Eros-Tánatos o amor y muerte.

[53] Una de sus partes, la penúltima, se titula “Caricia de Judit”. Relata allí la muerte de Holofernes.

[54] Como en “Higos”, de *Hexateuco*, hay bastante de vanguardismo de salón.

[55] Los últimos, único caso de agrupación de dos versos cortos, dicen:

“Reed Richards cuando quería
Ambos brazos encogía.”

Hay otro juego más, el posesivo se sustituye: *Sue* esposa

[56] Por cierto: el mito de Orfeo, a la postre, no es sino otra historia de amor trágico, como bien sabía Garcilaso. Asimismo, las implicaciones musicales subyacentes lo aproximan a la “Semblanza de Curro el Chato” y a “El lago de los cisnes” (ballet sinfónico, 1876, compuesto por Tchaikovsky, con libreto de Begichev y Geltser).

[57] La circularidad, a más de por el contenido, viene dada en este caso por la secuencia: soneto-octavas-soneto, que se corresponde ahora a monólogo (introducción) > narración (nudo) > monólogo (desenlace, a falta de mejor término). Otro aspecto que incide sobre lo mismo pero sobre el que no me atrevo a afirmar nada es el número 9, límite de serie antes del retorno a la unidad: hay 1 soneto > 7 octavas > 1 soneto.

Tal vez sea meramente casual que las dos secciones “De re epica” contengan nueve poemas cada una. El libro está dividido en siete partes, no en nueve.

[58] No debe ser casual la utilización de sonetos como marco compositivo. A la estructura circular que hemos tratado en nota, se debe añadir, cuando menos, la correspondencia que se establece con el marco de todo el poemario, en dos sonetos, igualmente.

[59] Comienza el mito *in medias res* puesto que no narra la persecución de Eurídice que desemboca en la mordedura de serpiente. El final es igualmente trunco. Acaba a punto de producirse el fatídico desenlace.

[60] No en vano, el epígrafe general procedía de su pluma.

[61] El círculo; el reloj, el paso del tiempo, y nada diré de las reminiscencias de Quevedo del primer verso del libro; la confusión de pasado-futuro, en particular al producirse en el soneto pórtico: “Se abrazan el futuro y el pasado”; los contrarios, con un vocabulario muy preciso a este respecto...

[62] “... en una circunferencia, el principio y el fin son un solo punto.”
(cfr. el epígrafe)

[63] La identidad se extiende a los tiempos verbales, incluso. El cambio de presente a futuro me resulta muy significativo y habrá de tenerse en cuenta en relación con la visión de mundo que sintetizan ambos poemas.

[64] De modo que Tato “hace lo que dice”, como diría Salinas.

[65] He indicado las correspondencias precisas con flechas. No profundizo en las implicaciones de un tiempo circular ni tampoco en el aspecto que ha motivado esta nota.

© Ernesto Lucero Sánchez 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

