



## Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas

María Elena Arenas Cruz

Original de Oviedo y nacido en 1945, Víctor Botas ha sido quizá uno de los poetas más injustamente olvidados por la crítica, a pesar de la indiscutible calidad de sus poemas. Entre las razones que pueden explicar su escasa presencia en el panorama literario español está el hecho de que su obra haya aparecido en ediciones muy reducidas y en editoriales de poca difusión nacional. Publicó sus primeros libros, *Las cosas que me acechan* (1979) y *Prosopon* (1980) gracias al entusiasmo de José Luis García Martín, su amigo y agente literario desde entonces. En ellos ya encontramos los temas que le obsesionarán –el paso del tiempo, el amor frustrado, el temor a la muerte, la relación entre la vida y el arte–, así como la sobriedad y el humor en el estilo. De su pasión por los clásicos nacen las traducciones y apócrifos de *Segunda mano* (1982) y de los años del triunfo socialista, los cropológicos versos de *Aguas mayores y menores* (1985). No alcanza su verdadera voz hasta *Historia Antigua* (1987), finalista del Premio Nacional de la Crítica y el más variado de sus libros. Alterna estos años la poesía con la novela y el cuento, y empieza a concebir los poemas de *Retórica* (1992), cuyo punto de partida es “el escepticismo hacia la poesía”. En 1993 prepara una reedición de lo mejor de su obra, *Poesía (1979-1992)*, revisada y prologada por él mismo, que aparece al año siguiente, el de su temprana muerte, cuyos ecos se vislumbran en el volumen póstumo, *Las rosas de Babilonia* (1994). Hemos tenido que esperar a 1999 para disfrutar de su *Poesía completa*, que reúne no sólo los libros citados, sino también la poesía dispersa en revistas literarias.

Por la fecha de su nacimiento, Víctor Botas pertenece, si atendemos al simple criterio de la edad, a la llamada generación del 70, es, por tanto coetáneo de los *novísimos*<sup>[1]</sup>. Sin embargo, su obra se basa en presupuestos estéticos diferentes, como sucede con la de Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Mario Hernández, Javier Salvago o Francisco Bejarano. Todos ellos constituyen un grupo o segunda promoción generacional, que no empieza a hacer su presentación pública hasta 1976<sup>[2]</sup>. Igualmente, los primeros títulos de Botas se publican a partir de 1979, y en ellos se descubre la singular voz de un poeta maduro, que ha sabido teñir de personalidad y singularidad los rasgos que pueden considerarse comunes a todos los miembros de esta segunda promoción del 70<sup>[3]</sup>.

Este trabajo tiene como único marco de referencia el volumen de poemas titulado *Historia Antigua*, publicado en Pamplona por la editorial Pamiela en 1987, aunque sus poemas fueron escritos entre 1981 y 1983, como nos dice su autor<sup>[4]</sup>. Nuestro propósito será igualmente parcial: analizar la presencia y función que en este libro tienen algunos temas y motivos de la cultura grecolatina y con ello intentar determinar cómo la dialéctica entre la tradición cultural y la innovación personal, uno de los pilares de esa particular estética manierista de índole culturalista propia de los *novísimos*, es tratada por Víctor Botas. Recordemos que los poetas del 70, tanto por afán de ruptura con la literatura precedente, como por afinidad expresiva y cosmovisionaria, habían inaugurado un nuevo sistema referencial para su poesía, que dejaba de inspirarse en la realidad para nutrirse de elementos procedentes de la Cultura<sup>[5]</sup>. La búsqueda de la originalidad desembocó en muchos casos en el simple envanecimiento esteticista y el exhibicionismo culturalista, por lo que pronto fue necesario un cambio de rumbo, que se aprecia tanto en los propios *novísimos*<sup>[6]</sup>, como en la citada segunda promoción de poetas de los 70, que van a conceder más atención a la emoción que al brillo estilístico y van a atender más a la tradición que a la originalidad<sup>[7]</sup>. En esta línea, la presencia de elementos

griegos y latinos en la poesía de Víctor Botas no es una marca de esteticismo<sup>[8]</sup>; al contrario, la cita, la comparación, la recreación de elementos de la Historia, de la Literatura o de la Mitología antiguas sirven sobre todo para hacer más llevaderas las inevitables verdades: la muerte, el paso del tiempo, el fracaso amoroso, la corrupción política, la ausencia de Dios. Y esto es así porque, en definitiva, el pasado y el presente apenas difieren, son esencialmente iguales. De ahí ese regusto o placer en devaluar o aminorar el prestigio inherente a la cultura clásica mediante el prosaísmo y la ironía desmitificadora, recursos que convierten a los mitos y personajes de la historia en hombres contemporáneos y a la vez eliminan el tono trágico asociado a esas vivencias radicales de la existencia.

Teniendo esto en cuenta, pensamos que el título de este poemario, *Historia Antigua*, puede encerrar un doble sentido irónico: la pretendida antigüedad de la Historia no es tal, pues es poca o ninguna la distancia que media entre nuestro presente y el pasado. A la vez, y por eso mismo, la historia vivencial del poeta es ya cosa antigua, por sabida, y puede ser mejor comunicada mediante prestigiosos motivos culturales del pasado.

## I. El poeta y la poesía.

Uno de los temas centrales de la poesía del 70 es la reflexión acerca del valor de la poesía misma y de la función del poeta en el mundo<sup>[9]</sup>. Los *novísimos* habían negado que la poesía fuera un medio o instrumento útil para transformar la realidad social, como pretendía la estética realista de los 50; por eso concedieron una absoluta relevancia al lenguaje y al estilo en sí mismos, tomando como referencia inmediata no la vida, sino la Literatura; de ahí que Mari Pepa Palomero sugiriera que la frase que “podría resumir la actitud de este grupo de jóvenes en 1970” es que *la poesía no vale para nada*<sup>[10]</sup>. Igualmente para Botas la poesía no puede modificar el mundo que tenemos, pero, en cambio, sí puede frenar por un instante el paso del tiempo, dejando grabado en la página escrita el momento fugaz.

Pero ¿qué es la poesía para este poeta asturiano? Lo sugiere, ya que no lo explica, en algunos de los poemas del libro *Historia Antigua*, aunque quizá sea en el volumen titulado *Retórica* (1992) donde de manera más clara muestre su posición estética<sup>[11]</sup>. Con todo, no vamos a dedicar a este tema el espacio y el tiempo que serían necesarios, pues no es el objeto central de este artículo<sup>[12]</sup>; sólo lo vamos a esbozar con ayuda de algunos poemas de los dos libros citados.

*Historia Antigua* se abre con “De los nombres de Eurídice”, poema en el que, ya desde la primera página, Botas nos habla de la imposibilidad de saber qué es la poesía. Eurídice funciona como un símbolo disémico de la poesía misma, es lo que Orfeo tiene y, a la vez, pierde para siempre al nombrarla, al mirarla. Eurídice es lo inaprehensible, de ahí que el poeta pueda darle múltiples nombres pero ninguno sirva para definirla, antes al contrario: “Nadie sabe tu nombre. Nadie sabe / (si hemos de ser precisos) otra cosa que todos esos nombres que yo fui / colocando al albur, página a página / para hacer un poquito más difícil / que alguien vaya y señale con el dedo y diga *aquella / aquella es, miradla...*”<sup>[13]</sup>. Lo que todos saben es que la poesía es “un símbolo [...] / a quien el paso / de los días inútiles no turba”; por eso resulta candoroso y hasta ridículo intentar apropiarse de ella: “...mira tú que tratar / de cazarte, gacela (¿no es grotesco?) / -sonrojo me produce el referirlo- / con esta pluma torpe, que no entiendo...” (p. 9).

Mucho más claro se muestra Botas en el poema “Cárcel”. La poesía es el resultado de un ejercicio de la voluntad del poeta, que decide ponerse a escribir. Por eso el poema no es más las palabras que encadena y fija en un papel<sup>[14]</sup>, que es como su cárcel, pues en él quedarán encerradas para siempre:

“Te pongo a caminar por esta página

en blanco. (No hace falta decir  
que para siempre; no habrá modo  
de que puedas salir: ninguna cárcel  
es comparable a ésta, que no tiene  
referencia cabal en que orientarse)" (p. 10).

Así encarcelada, la palabra poética no sirve para nombrar el mundo, pues carece de referente preciso en la realidad; pero, en cambio, tiene el poder de crear una nueva realidad, que, aunque ficticia, hueca o fantasmal<sup>[15]</sup>, tendrá una segura consistencia, una pequeña eternidad: la que le otorga la perennidad de lo escrito. Y este será en Botas un camino para salvar las cosas bellas que ama de la erosión del tiempo y de la muerte:

"... Qué raro: el tiempo,  
que en Babilonia destruyó las rosas,  
que terminó con Júpiter y a polvo  
redujo los imperios y las caras  
(que todo se lo lleva por delante  
como un rinoceronte enloquecido),  
me parece que hoy se va a dejar  
los dientes (por lo menos), en su inútil  
empeño de ir borrándote esos ojos  
que intactos -yo lo quiero- aquí se quedan" (R, 283)[16].

Si la palabra poética no nombra el mundo, sino que lo funda de nuevo en cada página, uno de los referentes de la poesía es la propia poesía. Esto implica la aceptación del carácter esencialmente *intertextual* de la creación literaria. Por eso una de las bases de la estética de Víctor Botas, como en el resto de los poetas de su generación, es la concepción de la poesía como relectura y redistribución de viejos materiales<sup>[17]</sup>, de ahí la utilización de citas o giros propios de otros autores<sup>[18]</sup>. Pero además, el poeta asturiano se acerca a Borges en la idea de que los diferentes poetas de la historia son, esencialmente, el mismo poeta y uno solo el poema que siempre componen<sup>[19]</sup>. La singularidad poética de Botas vendrá entonces determinada por la toma de conciencia de la imposibilidad de seguir creyendo que la cultura posea algún valor, que tenga alguna virtud transcendente más allá del mero juego. Por eso su poesía se caracteriza por la utilización burlona y prosaica de aquellos textos literarios, mitos y motivos históricos de la Antigüedad que en Occidente han gozado durante siglos del prestigio de pertenecer a una convención cultural.

Una vez asumido que el lenguaje poético es un instrumento problemático para nombrar el mundo<sup>[20]</sup>, el siguiente paso será la ruptura con las formas expresivas convencionalmente consideradas como poéticas. Si los *novísimos* rechazaban el lenguaje del Poder, en palabras de C. Bousoño<sup>[21]</sup>, mediante la práctica metapoética, la elegancia y el esteticismo verbal, Botas lo hará con la creación de un lenguaje simple, directo, plagado de coloquialismos y clichés expresivos, y deliberadamente prosaico. En este deseo de acortar las distancias entre el lenguaje poético y el lenguaje coloquial, sin perder las mínimas condiciones de literariedad, que vemos en este grupo generacional, se percibe la influencia de Cernuda y de J. Gil de Biedma, pero también coincide con la revolución operada en Estados Unidos por T. S. Eliot y Ezra Pound, que sustituyeron el dialecto literario de los poetas por el lenguaje de todos los días. La síntesis de esta actitud retórica aparece en uno de los últimos textos de *Historia Antigua* titulado "El Poema (*Variación sobre un tema de JRJ*)" y que dice: "No le toques ya más, / que así es la prosa" (p.78). La consecuencia que se deriva de este gusto por lo prosaico es una mayor afectividad y cercanía, ajenas a esa frialdad y distanciamiento que se siente en la lectura de algunos de los más famosos textos de los *novísimos*.

## II. La cultura grecolatina en *Historia Antigua*.

Como ya ha sido señalado, entre los poetas que empiezan a publicar a partir de 1975, no sólo disminuye el culturalismo típico de los *novísimos*, sino que, cuando aparece, pierde su función meramente estética y se convierte en uno de los mecanismos imaginarios para la expresión de la vivencia personal. También sucede esto en Víctor Botas, pero en sus poemas, además, lo cultural greco-latino está teñido de una actitud irónica y desmitificadora. Esto es muy evidente en el libro *Historia Antigua*, que tiene como referente más patente a personajes importantes y situaciones famosas de la Historia de la Antigüedad, entendida ésta en un sentido amplio, es decir, abarca la Historia política, la Historia de la Literatura y lo perteneciente a esa forma de saber histórico primitivo que es la Mitología grecolatina. Se trata de poemas en los que el artista expresa sus experiencias vitales tomando como referencia connotativa la Historia.

El gusto por las recreaciones históricas en los poetas de la generación del 70 procede de su vinculación con Gil de Biedma o con Cernuda, quien toma de la poesía inglesa –de Browning, Tennyson o Wordsworth– la modalidad de engarzar el pasado cultural e histórico con el presente. Pero en el caso de Víctor Botas también hay que hablar del influjo recibido de Jorge Luis Borges<sup>[22]</sup>, de quien probablemente recibe la idea de que el tiempo pasado y el presente son uno y también ese talante estoico y carente de patetismo con el que el poeta argentino se enfrenta al paso del tiempo y a la muerte.

## II. 1. Recreación de la Historia política.

Hay un grupo de poemas en *Historia Antigua* en los que se evoca algún episodio de la vida de famosos emperadores romanos en el ocaso de sus vidas, en concreto “Tiberio”, “Calígula” o “Claudio”. Los tres poemas están escritos en primera persona, a modo de relato autobiográfico en el que cada personaje describe sus circunstancias actuales: la vejez y decadencia de Tiberio, entregado a placeres corruptos una vez perdido el verdadero amor, y al que solo le queda el llanto y el temor (p.15); el cercano asesinato temido por Calígula, solitario en su palacio (p. 60); la confabulación de Claudio con los soldados imperiales al recibir, a pesar de ser considerado un imbécil, el cetro de Roma (p. 74). Estos monólogos dramáticos no son simples cuadros en los que se describe cierto suceso, sino que permiten al poeta objetivar sus preocupaciones –al ser otro el que habla–, con el fin de que el distanciamiento aminore el temor del futuro, que es de lo que en definitiva tratan los tres poemas.

En otros textos se recuerdan episodios sangrientos de la historia política de Roma. “Pan comido” evoca la traición que Bruto hizo a Julio César (p.16), y “Alejandría” alude al asesinato de Pompeyo en Egipto. Si en el primero la tragedia está solapada por el coloquialismo del estilo, en este último la gradación ascendente propicia la degustación de lo repulsivo: “Calles abigarradas/ ofrecían/ en cestillos de frutas/ temblorosas/ las vísceras aún frescas/ de Pompeyo” (p. 64).

La evocación de los más famosos gobernantes de la Roma antigua en momentos críticos e inestables de su existencia puede responder meramente a la fascinación que despiertan vidas cuyos momentos estelares, transmitidos por la Historia y la leyenda y recreados por el cine y la novela contemporáneos, gozan de especial relevancia en la memoria cultural de Occidente. Sin embargo, en Víctor Botas la recreación culturalista responde, como ya hemos dicho, a una vivencia personalizada del mito histórico. Desde esta perspectiva se justifica el predominio de la primera persona, que tiñe de subjetividad y de emoción lo dicho por los personajes acerca de sí mismos y se explica la incidencia del léxico en la sugerencia del acabamiento y el declive, nada extraños en un poemario en el que predomina la vivencia de la temporalidad y el acecho de la muerte.

Si en los ejemplos citados Botas se recrea con la evocación de episodios famosos de la historia romana, en otros poemas ese pasado es utilizado como motivo de comparación, en un afán por

confundir el pasado y el presente. En “Moneda” (p. 42), “En el foro romano” o en “Esos mundos de Dios” se puede apreciar de forma más explícita la actualización vivencial del pasado a través del rastreo de las huellas culturales que perduran en el presente. En la confusión temporal que se percibe en estos poemas hay un intento de eliminar el sentimiento de que el pasado histórico-cultural es un peso o una carga heredada difícil de sobrellevar. Como T. S. Eliot, como Borges, el poeta asturiano insiste en que todas las épocas son, en definitiva, esta época, pues es posible establecer un claro paralelo entre el mundo antiguo y la actual cultura moderna, lo que permite aligerar la desesperación. Así en “Esos mundos de Dios”:

“...Nuestra Europa, atestada  
de quietos funcionarios, preocupados  
por el escalafón, atiborrada  
de inútiles sicólogos, ufólogos, sexólogos, semiólogos, ecólogos  
y otras leches así [...]

-Bueno -me dije-

*en tiempos de Sertorio (por poner  
un ejemplo) la situación sería  
muy parecida aquí a la que ahora hay por esos mundos  
de Dios. Y, pese a todo,  
no andarían las cosas (ni con mucho)  
mejor que andan ahora.*

Bien mirado,

*a lo mejor no es tanta la tragedia” (p.18).*

La referencia cultural no es, en estos poemas, como en los anteriores, el eje o motivo central, sino un término de comparación para establecer una división inicial en dos planos temporales, el presente del poeta y el pasado histórico. Ambos tiempos se confunden hacia el final en una identificación temporal que salva y purifica, de ahí versos como el último del citado poema o estos otros: “...gracias / a ti, no se me cae encima tanta historia” (“En el foro romano” p. 51). Igualmente en el poema “Number One”, parodia de la habilidad con el revólver de un viejo vaquero americano, que “nos propone / repetir algo así como la verde / gesta de Salamina”. Es este un mínimo gesto que en la sociedad uniformadora en que vivimos puede llegar a convertirse en un camino para salvarnos de nuestra nulidad. La ironía de Botas es patente en los últimos versos:

“Y es que a la postre, y gracias  
a los cómplices dioses (*Dii Consentes*),  
solemos  
tener a mano siempre algún Temístocles  
con que seguir salvándonos de ser  
unánimes, gregarios, vacas, nulos” (p. 75)

La Historia, sus batallas, sus héroes, sus generales, constituyen, cuando son mirados irónicamente, algo próximo, cercano, por tanto, una referencia o asidero para sobrellevar el peso de la realidad.

## II. 2. La Mitología.

La presencia de personajes y situaciones de la Mitología grecolatina es otro de los aspectos del culturalismo de la generación del 70. En *Historia Antigua* la representación imaginaria del mito cultural clásico tiene en alguna ocasión una función simplemente estética, es decir, aporta una nota de belleza y exotismo a la composición: así en “Verano”, donde el Otoño es “igual que un diosillo de los bosques / antiguos de la Etruria / cuyos pies se agitaran impulsados / por una rara música” (p. 24). También en el poema “Anillo”, que trata de la perduración de las cosas más allá del

acabamiento del hombre, la presencia de Casandra, la esposa de Agamenón, que porta un amuleto que es también un anillo, es meramente nominal, es decir, su función es únicamente estética y no responde a ninguna información adicional que el lector deba reconocer para enriquecer el significado del poema.

Pero el mito sirve también para contraponer un pasado idealizado al degradado presente. En “Perdido entre las rosas”, se evoca con nostalgia el destino de los héroes antiguos comparándolo con el del hombre actual, cuyas vulgares aventuras de bar no hacen sino recordar al poeta una edad mítica más interesante:

“Apoyado en la barra  
 compruebo que están vivos:  
   citas  
 con muchachas que quiero  
 imaginar guapísimas,  
   fugaces  
 miradas *bleu* de rimel  
 que no logro atrapar [...].  
   Cuánta envidia  
 me da de aquel Ulises  
 perdido entre las rosas  
 manos de la aventura...” (p.71)

En esta misma línea están los poemas en que se recrea algún episodio mítico famoso. Los mitos aparecen entonces revestidos del crédito autorizado que da la aureola de la cultura, la cual les imprime, a los ojos del lector, el suficiente prestigio como para ser evocados con nostalgia, elevados a ejemplo de conducta, o trascendidos como explicación del sentido de la realidad. Así, el poema “Héctor y Aquiles” rememora en tono narrativo y teniendo como telón de fondo la guerra de Troya, el episodio del enfrentamiento entre Aquiles, airado por la muerte de su amigo Patroclo, y el troyano Héctor. Sin prescindir de cierto aire épico, se recrea en pocos versos el desembarco de los griegos en Ilión, se describen las naves y sus galeotes sangrantes o muertos por el esfuerzo. Hacia el final de la composición, asistimos a la lucha y súbita muerte del héroe troyano.

“El peligro bien sabe a dónde va, cuando los lleva  
 por campos de jacinto y caras rotas (las  
 mismas que reían, entre ritones ebrios y desnudos  
 y venales abrazos, ayer sin ir más lejos) a los muros  
 de Ilión. Atrás quedan las naves y sus vientres que, enormes,  
 serenísimos, cóncavos, ocultan el chasquido de los látigos  
 sobre combas espaldas doloridas y el hedor de los muertos  
 galeotes atados a los remos, entre buchetas de sangre  
 coagulados. Altas las crines trémulas, se envaran los guerreros  
 sigilosos. Se deslizan los yelmos por las caras y la  
 luna final por los escudos. Escrutadores ojos de inquietud  
 se posan en la tropa, como aves. Aquiles va derecho  
 hacia Héctor, la víctima: así está decidido por el ciego  
 Destino. Qué distinto este Aquiles debió ser  
 de ese rival, vulgar y hasta diría  
 que un poco aburguesado. En la pálida torre del crepúsculo es posible  
 ver la testa de Príamo, tan blanca. Pero Aquiles ya va sobre el medroso,  
 espantado Héctor. Y su mirada azul hiere los muros. Y  
 de su valiente espada nacen varias  
 rosas de sangre joven. Pobre Héctor: le han herido en el cuello  
 delicado. Helena no sonrío en sus espejos  
 de obsidiana. El sol ya está en el cielo; indiferente” (p. 22)

Víctor Botas trata el tema de la muerte a partir de la recreación de un mito. Elige para ello una

guerra sangrienta que, aunque fue real, ya forma parte de la leyenda y el mito histórico; y, de ella, un capítulo cuya característica principal es la ira incontrolable de Aquiles y la violencia de los griegos, hombres que en la obra homérica viven y mueren por la espada, desdeñando el amor, la amistad y las artes de la paz. El poema no es una mera recreación del episodio, sino una valoración subjetiva y trascendente del mismo, para tratar el tema de la muerte en varias de sus manifestaciones: la muerte inconsciente del soldado después de la alegría y la embriaguez; la muerte humillante del esclavo galeote; la muerte heroica del caballero en lucha cuerpo a cuerpo... y todo ello presidido por la indiferencia de la Naturaleza o por el “ciego Destino”. Pero además, la voz poética se permite hacer juicios de valor e inclinarse favorablemente hacia el airado Aquiles como verdadero héroe, frente a la pusilanimidad del troyano, tachado de “burgués”, “delicado”, “medroso y espantado”. Por tanto, junto a la interpretación transcendida del mito, hay que hablar de cierta nostalgia por la heroicidad épica. A ello contribuye la recreación verbal, a modo de cita intertextual no explícita, de términos y frases de la *Iliada* homérica (naves “cóncavas”, “campos de jacinto”, crines altas), la mención de las armas y los gestos de los guerreros antes del combate y la construcción sintáctica *adjetivo-sustantivo-adjetivo*, que confiere solemnidad a la narración.

Otras veces, el poeta busca, en sus evocaciones mitológicas, la explicación de situaciones o problemas actuales, intentando hallar en el seno de la descripción mítico-simbólica una luz que ilumine su desconocimiento del hombre y del universo. “En el foro romano” es un poema que evoca el mundo populoso y agitado de la Roma antigua, del que sólo quedan ruinas, piedras adoradas por los turistas.

En otro tiempo habría mucha gente, a estas horas  
aquí: comerciantes, arúspices y, lejos,  
subidos a los rostra, políticos que harían  
demagogia, y pretores con púrpuras y fasces  
y con leyes y testas pensativas y muy duras  
miradas. Hoy está todo roto y sólo abundan  
reptiles y malezas y también  
turistas de cara intercambiable y siempre un poco  
boba. Y tú,  
que ahora vas paseando con el fuego  
de Vesta entre las manos y no sabes  
(quizá) quién era Vesta ni que gracias  
a tí, no se me cae encima tanta historia (p. 51).

Los dos momentos temporales se confunden cuando el poeta descubre que de la derrumbada civilización pervive, no obstante, la herencia cultural inconscientemente asimilada en forma de mito: el fuego de Vesta, diosa del hogar, perdura entre las manos de la mujer amada o entre las de cualquier muchacha contemporánea. Queda así abierto un posible camino de explicación no racional ante una realidad que se presenta con una doble faz: dinámica –por la acción del paso del tiempo, que construye la historia– y estática –esencialmente el hombre no cambia, pues perduran en él las mismas pulsiones de raíz antropológica tal como fueron explicadas por el antiguo conocimiento mítico de la realidad–. Tal fusión temporal tiene en Víctor Botas una función purificadora, como ya hemos señalado.

No obstante, en el poemario que estamos comentando también lo mitológico tiene un tratamiento degradante, que si puede ser interpretado como una declaración contra el amaneramiento y abuso en que había caído lo que inicialmente fuera el gesto rupturista de rehabilitar el mundo grecolatino, también es posible considerar un vínculo con la tradición burlesca de la poesía latina o la del barroco español. Así, en “El padre de las noches”, la noción de Dios como invento de poetas y teólogos, es encarnada por un mesiánico Cristo, pero también por un airado, juguetón y enamorado Zeus, con lo que todo el poema se tiñe de irreverencia y escepticismo religioso:

“...El mesías

que clavan en una cruz  
en medio de la turba  
y de los tiempos. El  
que blande el relámpago y se sienta  
en un trono de nubes y, de cuando  
en cuando, desciende hasta las islas de doradas  
arenas y seduce  
a mujeres vulgares de esas que andan  
por ahí (antes tuvo  
que derrocar a todas  
las olímpicas diosas  
matriarcales)...” (p. 11)

Dos son los poemas en los que la recreación degradante o esperpentizadora de un mito es llevada a su extremo: “Teseo” y “Padre Apolo”. El primero es una reinterpretación burlesca del mito de Teseo y Ariadna, según el cual aquél se llevó a ésta en agradecimiento por haberle sugerido cómo matar al Minotauro de Creta y salir del laberinto. El hecho de que después la abandonara sin causa justificada en la isla de Naxos dio pie a poetas como Catulo para cantar las penas y lamentos que la cretense vertió al saberse abandonada. Víctor Botas da una nueva versión del mito justificando la actitud de Teseo y haciendo del matrimonio posterior entre Ariadna y Dionisos una cuestión de conveniencias y celos despechados. Se trata de un poema extenso, pero no nos resistimos a transcribirlo en su totalidad por lo divertida que puede resultar la lectura de la segunda parte:

“Si Teseo llevó consigo a Ariadna  
por el mar como vino (ya no sé  
si la frase es de Sciascia o es del bueno  
de Homero) solamente  
por gratitud, no es raro  
que la dejara así, echando un sueño,  
en las rubias arenas de la isla de Naxos.  
No es raro, no: Teseo  
tenía que escapar de aquella cárcel  
del agradecimiento -al amor, *mes amis*,  
no le es posible]  
vivir agradeciendo ni obligado  
a piedad.

Claro que cabe

también que resultara  
Ariadna una sabihonda de esas que  
cualquiera las aguanta (hipótesis  
igualmente aceptable  
y que de sobra explica el abandono).

Lo otro

lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos  
realistas) yo me inclino  
a pensar que fue sólo un mero asunto  
de vengativos celos de mujer  
despechada:

de chica

tan lista como Ariadna (recordemos  
ese famoso hilo que a Teseo  
sacó del Laberinto) no imagino  
que pudiera quedarse (y menos luego  
de conocer al héroe) contenta  
con un pobre borracho medio imbécil,  
por muy dios que éste fuera.

(Hay que añadir  
aquí otro dato muy a tener en cuenta: que  
Dionisos aún  
no había conseguido ni siquiera  
plaza como interino en el Olimpo)" (p. 29).

Entre los recursos expresivos más eficaces en esta composición hay que destacar el uso de paréntesis digresivos, mediante los cuales la voz poética expresa un curso de pensamiento secundario o paralelo al principal a modo de pausa reflexiva. Cumplen así una doble función complementaria: la de realizar comentarios subjetivos respecto de la narración fundamental, a la vez que retardarla eficazmente. Otro de los procedimientos sistemáticamente utilizado por Botas como más idóneo para la desmitificación culturalista es aquél que consiste en extremar la distancia entre el prestigio de los personajes y el lenguaje coloquial, casi vulgar, con que se los describe o alude. Ariadna queda así convertida en una mujerzuela caprichosa e insoportable y Dionisos en un dios subalterno y corrompido. Esta inadecuación entre el tema y la forma expresiva en que es comunicado es también el medio empleado para la nueva versión burlesca que el poeta nos da del mito de Apolo persiguiendo a Dafne en "Padre Apolo":

"Para ti, pobre imbécil,  
tan délfico y profético y tan  
vástago de Zeus y qué  
sé yo qué  
otras cosas; para ti, pobre imbécil,  
(insisto: pobre imbécil)  
el abrazo de Dafne nunca fue  
más que un temblor sombrío de laureles" (p. 73).

Destaca en este poema el contraste entre el insulto directo y reiterado y una culminación climática que, aunque ciertamente humillante, está cargada, sin embargo, de un profundo lirismo. La ruptura desmitificadora con las formas prestigiosas de la cultura, que corría el albur de convertirse en un mero mecanismo burlesco, queda así compensada o equilibrada con esa voluntad poética que no renuncia al poder sugeridor de la palabra: el poema aprovecha magistralmente las resonancias fantásticas de la expresividad retórica, propiciadas por el ritmo de los agudos y esdrújulos y la aliteración final de nasales y líquidas.

### II. 3. Ecos de la Literatura grecolatina.

*Los antiguos  
fueron, sin duda alguna, superiores  
poetas: es tan justa  
y extraña la palabra con que nombran  
la humana realidad.  
(Prosopon)*

Junto a la Mitología y la Historia política, la tercera dimensión de la Historia como referente cultural que encontramos en los poemas de *Historia Antigua* es la Literatura, ya como cita, ya como variación de un texto o tema conocido. Pero su presencia no responde simplemente a la comentada concepción transtextual o autorreferencial que de la literatura tienen sus coetáneos de la generación del 70, sino que el mundo clásico constituye, como muy bien ha visto Rosario Cortés, un código poético, una serie de perspectivas o puntos de vista desde los que el poeta mira<sup>[23]</sup>; Víctor Botas reconoce que los poetas, sobre todo los de la Antigüedad, le han enseñado "cómo / mirar con ojos

imprevistos" (R, 250).

Los ejercicios de variaciones sobre un mismo tema han sido uno de los procedimientos más generalizados desde la Antigüedad, como aprendizaje de los estilos de los modelos clásicos, en lo que constituía la llamada *imitatio retórica*. También el poeta asturiano ha mostrado a lo largo de su obra un especial gusto por la mixtificación o variación de textos conocidos, hasta el punto de publicar un libro como *Segunda mano* (1982) dedicado exclusivamente a estos juegos literarios<sup>[24]</sup>. En "Variaciones sobre un tema de Catulo" (p. 37), parte del modelo temático de la invectiva personal y política que Catulo, siguiendo la tradición de la sátira griega de Arquíloco, Hiponacte o Calímaco, emplea en sus acerados epigramas contra poetastros, delatores, gobernantes, incestuosos, etc. En su breve poema, Botas critica a un político corrupto, pero, a diferencia del poeta latino, no da su nombre, con lo que la efectividad del aguijón final propio del epigrama se deriva precisamente del silenciamiento del vocativo: se anula así la arbitraria fama que han adquirido en la posteridad los personajes tantas veces mencionados por los poetas satíricos antiguos.

El mismo procedimiento aparece en "Horacio I, XI (Glosa)" y en "*Collige, virgo, rosas*", contruidos ambos sobre el modelo temático que Horacio y Ausonio, entre otros, desarrollaron en torno a la necesidad de aprovechar la juventud antes de que el implacable paso del tiempo la destruya. En los dos poemas se atiende a los tópicos acuñados por la tradición en cuanto a la temática ('queja sobre la fugacidad de la vida y exhortación a aprovecharla') y la construcción textual (presencia de un tú explícito, verbos de exhortación...), pero incluye pequeñas variaciones en la semántica. Así, en "*Collige, virgo, rosas*" aparecen alusiones a la teoría científica contemporánea e ironías respecto a los tópicos literarios del amor eterno, para así contraponer un esperanzador pero hipotético tiempo circular a la patente e indefectible vivencia de la fugacidad de la vida hacia la nada.

"No falta quien supone que en sesenta mil millones de años, volveremos a estar igual que ahora (al parecer el Espacio se estira para luego, elástico, encogerse y nuevamente otra vez dilatarse), repitiendo tú, las profundidades de esos ojos, yo, este esperar la muerte de tu mano agónica en las mías, aquí mismo, justo en este lugar. Pero, por si es todo una patraña y nunca más se repite la historia y, como yo sospecho, el tiempo vuela -*Eheu fugaces*- hacia una noche eterna, me parece que lo mejor que haríamos sería (hoy enseñe el *horacio* cosa mala)<sup>[25]</sup> agarrar este instante que se va con uñas y con dientes (haces bien, haces bien en reírte: esto es muy serio) sin meta -ni astro- físicas que valgan" (p. 76).

El poeta asturiano destruye la seriedad y transcendencia del tema con la ruptura sistemática de las formas poéticas convencionales mediante el coloquialismo que imprimen las frases hechas, la ironía, generalizada en todo el poema pero llevada a su último extremo en la conversión del tópico sobre el que está construido el texto en el antonomásico "el *horacio*", o el juego de palabras final, que identifica como igualmente inútiles todas las explicaciones más o menos racionales -metafísica o astrofísica- en torno al problema del tiempo y su fugacidad.

Junto a las variaciones de textos literarios, la Literatura grecolatina también está presente en los poemas de *Historia Antigua* mediante la práctica tradicional de la *cita*, una de las maneras más

evidentes de la presencia efectiva de un texto anterior en otro posterior. Además de la simple mención nominal de poetas y escritores de la Antigüedad<sup>[26]</sup>, la forma más frecuente de citar es la reproducción literal en un texto de un enunciado perteneciente a otro. La cita puede ser explícita, es decir, distinguida por marcas ortográficas (comillas, cursiva...), o implícita, y entonces su descubrimiento depende de la competencia del lector, que puede disponer o no del bagaje suficiente de lecturas que le permita desenmascarar la presencia de otro texto. Una tercera forma es la citación paratextual, es decir, la aparición de una frase o verso de otro autor a modo de encabezamiento del texto, bien como introducción temática, bien como homenaje evocativo al autor. En Víctor Botas encontramos las tres formas de citación intertextual<sup>[27]</sup>:

-Cita explícita. Entre las varias formas de hacer patente la presencia de otro texto, Botas utiliza la más sencilla de la cursiva, pero sin mencionar la fuente (“...y, como yo / sospecho, el tiempo vuela -*Eheu fugaces*- / hacia una noche eterna”<sup>[28]</sup>). Otras veces, aunque señala la fuente, no garantiza la fiabilidad de su texto, como en el poema “Asuntos bizantinos”<sup>[29]</sup>:

“...si no fuera  
que Safo (es una pena), hace algún tiempo  
ya, se me adelantó:  
*sobre unos ojos*  
*negros*  
*tarda en caer la noche.*  
(Esa sería / la versión, más o menos)<sup>[30]</sup>. No importa:  
cometo un plagio más y tan a gusto” (p. 23).

Incluso se da el caso de que la información tanto sobre la cita como sobre su autor, a pesar de estar explícita, es poco precisa (“Si Teseo llevó consigo a Ariadna / como el mar como vino (ya no sé / si la frase es de Sciascia o es del bueno / de Homero)...”). Esta voluntaria vaguedad acerca de la autoría de los fragmentos citados vincula de nuevo a Botas con Borges, pues ambos parecen defender que la obra de arte nace como juego intertextual, de manera que tampoco es tan relevante quién sea el autor original de un texto<sup>[31]</sup>.

-Cita implícita. El ejemplo más claro son las citas de palabras y giros típicos de los textos homéricos, como los que aparecen en el ya comentado poema “Héctor y Aquiles” o en “Teseo”, donde leemos que el héroe dejó a Ariadna “... echando un sueño, / en las rubias arenas de la isla de Naxos...(p. 29)”

-Cita paratextual. En el libro que comentamos, hay un poema, “In Memoriam”, en que las citas de textos conocidos están en el paratexto. Se trata de un homenaje al vínculo literario y espiritual que unía a Fray Luis de León con Horacio. Aunque no se los nombra, conocemos a los protagonistas del texto de Botas por las citas de dos fragmentos de los poemas que, con el tema de la fugacidad de la vida, ambos compusieron, inspirado el agustino español en el poeta latino<sup>[32]</sup>.

## II. 4. Paratextualidad.

Entre las relaciones transtextuales señaladas por Genette, la *paratextualidad* es entendida como la “relación (...) que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto...”<sup>[33]</sup>. De todos estos elementos, el más común es el título, ese enunciado breve con el que se informa sobre el tema o tópico de una obra y que normalmente sirve para individualizarla. En general, hay tres tipos de relaciones entre el texto poético y su título: o bien se

da una clara vinculación semántica entre la síntesis conceptual del título y el inmediato desarrollo del poema, con lo que la lectura de los versos viene complementada por las palabras del título, que aparece como inexcusable; o bien el poema existe enteramente al margen del título, que se convierte en un ornamento; o bien, el título completa al poema pero no de forma inevitable.

Desde esta perspectiva, casi todos los poemas que hasta ahora hemos analizado llevan por título una breve alusión al mito o al personaje sobre el que versa el texto. En estos casos, los títulos pueden ser entendidos como un complemento individualizador del poema, aunque la mayoría no tienen por qué ser considerados inevitables, es decir, el poema no cambiaría su sentido con un título distinto. En este grupo se encontrarían, entre otros, "Tiberio", "Héctor y Aquiles", "Calígula", "Teseo"..., en los que no es necesario el conocimiento de la anécdota cultural para que se comunique la emoción poética.

Junto a éstos, existe un reducido grupo de poemas cuyo título es más una evocación culturalista que una información necesaria. Son aquellos que están enunciados en latín, con lo que en sí mismos cumplen una función similar a la de otros motivos culturales cualesquiera presentes en los poemas. El hecho de utilizar una lengua clásica como vehículo lingüístico exclusivo del título es un modo de llamar la atención sobre la forma externa, como objeto de interés más allá del contenido, a la vez que contribuye a crear una atmósfera exótica o distanciada del mundo habitual del lector y puede, por tanto, ser considerado un hecho de índole culturalista. En *Historia Antigua* encontramos títulos que son la reproducción en lengua latina de frases hechas o versos: "In memoriam", "Ius privatum", "Sine qua non" o "Collige, virgo, rosas". El primero es un homenaje a Fray Luis de León y a Horacio; el segundo, que incluye otro giro típico de la lengua latina, el *dolus bonus*, entendido como "ganarse a otra persona con buenas maneras" o "hacerle el artículo", es una ironía existencialista en torno a la práctica de esta acción; el tercero es una reflexión sobre el lenguaje, y el cuarto, como hemos comentado, una recreación paródica del poema de Ausonio. En todos ellos, el título en latín no es sino un eco de la autoridad cultural que da la sonoridad de una lengua arcaica.

Por otro lado, la posibilidad de relegar exclusivamente al título todo el prestigio de la alusión cultural mediante la simple mención de un espacio geográfico de raigambre literaria, tiñe de exotismo todo el poema, aunque en él no aparezca ninguna otra referencia cultural. En este sentido, poemas como "Éfeso" o "Alejandría" son ejemplos de mitología espacial, cuyos títulos tienen por función no la localización geográfica objetiva, sino la evocación fantástica de unos lugares de abolengo literario con fuertes connotaciones míticas. Es lo que se ha llamado grecismo geográfico. Como ya hemos reproducido el segundo, leamos ahora "Éfeso": "La noche antigua/ custodió nuestro abrazo/ y tú sangrabas, Luna".

Por último, dentro de las relaciones paratextuales, hay un caso especialmente interesante: la presencia en la portada del libro de un sello con el dibujo de un caballo del tipo asturcón, el mismo que da título al último poema, cuyos primeros versos están tomados de otro de Marcial igualmente titulado "Asturcón". El hecho de que el lector acceda antes a la visión del sello que al título del libro o al nombre del poeta es un ejemplo de la importancia de las relaciones paratextuales, en tanto que, cuando llegue al poema epílogo tendrá que asociarlo necesariamente con la imagen del caballo de la portada. El libro queda, por así decirlo, enmarcado entre dos alusiones al mismo caballo que, en definitiva, es el propio poeta, como fácilmente se deduce<sup>[34]</sup>. Así, el poeta, como el caballo, "tan huraño, / tan modestito él, tan poca / cosa", viene del Norte con la intención de traer al lector, "no el oro, / ni las rituales ínfulas, tampoco / insensatas guirnaldas", sino "una emoción inquieta" y "unas gotas / de sonriente coña beatífica" (p. 82).

Este final nos da la clave de la poética que domina en *Historia Antigua*: una combinación de emoción personal y sátira, una mezcla de trascendencia y jocosidad, un suave lirismo de sobrios versos prosaicos. Y todo ello entretejido de motivos culturales que, a diferencia de los *novísimos*, solo ocasionalmente cumplen una mera función ornamental o esteticista; en Botas, la cultura es un

mecanismo imaginario para la expresión de vivencias personales, de ahí que, si por un lado, está sometida a un proceso de degradación irónica que destruye su autoridad y prestigio, por otro, y de manera complementaria, sirve para hacer más llevadera la existencia, una vez que la mirada del poeta logra esa confusión temporal que convierte en contemporáneos los mitos y personajes del pasado.

## Notas

[1] Entre la mucha bibliografía existente sobre la estética novísima, puede consultarse J. OLIVIO JIMÉNEZ, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972; M. P. PALOMERO, *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987; AA. VV., *De estética novísima y 'novísimos'*, dos números monográficos de la revista *Ínsula*, 505 y 508, de enero y abril de 1989.

[2] A este grupo de coetáneos de los *novísimos* que pasó inadvertido en los primeros 70, Luis Antonio de Villena los llama "poetas ocultos". Cfr. "Para una estética postnovísima", en *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 14. En cambio, J. L. GARCÍA MARTÍN prefiere considerarlos como una "segunda promoción generacional". Véase, por ejemplo, "La Poesía", en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, t. IX, coord. por Darío Villanueva y otros, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 108-110; "La poesía figurativa", en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 208-227; o "Introducción" a *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996, pp. 19 y ss.

[3] Lo que en común tienen estos autores es que vuelven a conectar la poesía con la vida y para ello cambian sus registros expresivos, con el fin de comunicar emociones al lector. De ahí el prosaísmo, la cotidianeidad, la narratividad, el humor, el autobiografismo, el rechazo de las novedades vanguardistas a favor de la inteligibilidad. Cfr. J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía figurativa", cit.

[4] Sobre este poemario, se hicieron las siguientes reseñas: E. ERRASTI, "Unas gotas de sonriente coña beatífica", en *La Nueva España*, 26 de abril de 1987; I. EZQUERRA, "Desde las sigilosas brumas del Norte", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 1 de julio de 1987; J. I. GRACIA NORIEGA, "Víctor Botas, latino alejandrino", en *La Nueva España*, 21 de mayo de 1987; J. LUNA BORGE, "De Historia antigua", en *Los Cuadernos del Norte*, nº 45-46 (diciembre, 1987); F. MARTÍNEZ RUIZ, "Historia antigua", en *ABC*, 9 de mayo de 1987.

[5] Según José Olivio Jiménez, el culturalismo consiste en la "mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para -en la mayoría de los casos- hacerlos portavoces de sus propias intuiciones". Cfr. J. OLIVIO JIMÉNEZ, *Diez años de poesía española. (1960-1970)*, Madrid, Insula, 1972, cit. por J. L. GARCÍA MARTÍN, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986, p. 205. En este sentido, según César Nicolás, "la aparente y novedosa originalidad de los primeros *novísimos* radicaba en sus múltiples lecturas, en su interesante acarreo de procedimientos, temas y materiales diversos", que iban desde los grecolatinos a Pound y Eliot; de los poetas medievales a manifestaciones artísticas contemporáneas, de la poesía romántica y simbolista a l barroco del siglo XVII, de donde se deriva ese aspecto de *collage* que tienen algunos de los poemas más famosos del grupo. Cfr. C. NICOLÁS, "Novísimos (1966-1988): notas para una poética", en *Insula*, 505, enero 1989, pp. 13-14. El culturalismo tiene, por tanto, un marcado carácter libresco y exige un receptor cuya competencia literaria esté pertrechada de un amplio bagaje cultural que le permita descodificar ese variado conjunto de alusiones intraliterarias agazapadas en los textos.

[6] Según Luis Antonio de Villena, hacia 1973 la mayor parte de ellos inician un giro hacia una poesía más individual, en la que los rasgos antes más sobresalientes quedan atenuados, en un "intento de depuración estética" y en la "búsqueda de un personalismo cosmovisionario", que se puso de manifiesto con la disminución del venecianismo esteticista y la mitología *camp* a favor de una *poesía de la experiencia*; el hermetismo fue sustituido por cierto coloquialismo expresivo y la escritura "automática", propiciadora de elipsis e imágenes surrealistas, desapareció en aras de la construcción más racional del poema. En cuanto al talante culturalista, lo enriquecen con la experiencia del yo (gracias a la recuperación del magisterio de poetas de la década del 50, como Gil de Biedma o Valente) o lo modifican mediante procesos desmitificadores. Cfr. L. A. DE VILLENA, "Para una estética postnovísima", cit., pp. 13-14. Sobre esta evolución de los *novísimos* véase también V. J. SILES, "Los *novísimos*: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en *Insula*, 505, (enero, 1989), p. 11.

[7] Cfr. J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía figurativa", cit., p. 211-213.

[8] Ya lo destacó J. L. GARCÍA MARTÍN, "La poesía de Víctor Botas", cit., p. 45.

[9] Sobre la metapoética de los *novísimos*, véase, L. SÁNCHEZ TORRE, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

[10] Cfr. M. P. PALOMERO, *Poetas de los setenta*, cit., p. 14.

[11] Citaremos los poemas del libro *Retórica* por la citada edición de la *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe, 1994, haciendo preceder la letra R al número de la página correspondiente. Los poemas de *Historia Antigua* serán citados por la página correspondiente de la edición de 1987; cuando haya posibilidad de confusión con otros títulos, añadiremos las letras HA.

[12] Este asunto ya fue tratado por MIGUEL D'ORS, "La metapoésia de Víctor Botas", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, t. I, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 425-444.

[13] En otro poema del libro *Retórica*, titulado "La Venganza", dice: "Ponerte un nombre: Dafne, Isis, Diosa, / o simplemente Nadie, como Ulises. / Nadie o Nada..." (R, 240).

[14] Encontramos otras alusiones a la *página, hoja o papel* que acoge el poema como una mera realidad fundada por el lenguaje: "Esta página en blanco / se llena de aires / bélicos (Una fragata gris -elástica / pantera de la espuma - abre las / olas / cuando incendio la noche / de tu pelo / con un par de claveles taciturnos..." (HA, 48). También en el poema "Ars Gratia Artis" el lenguaje funda la realidad imaginada: "Jadeantes / inquietos / tercos púgiles / de cristal / Apenas unas cuantas / gaviotas colocadas / aquí y allá / con gracia / Las desnudas / rodillas en la arena / de una joven / igual que / dos / pecados / Cuatro / detalles bastan/ para dejar la playa en esta hoja" (R, 254).

[15] Claramente lo escuchamos otra vez en el poema "La venganza": "...y convertirte / en solo una ficción -en nada menos / que una ficción sin muerte-, un alto espectro... (...) / Bien lo sé, es mi destino: urdir fantasmas, / temblorosos perfiles, formas huecas, / curiosos arabescos que aquí dejo / sorprendidos, clavados en la hoja" (R, 240).

[16] En la misma línea está el poema titulado "Fiesta", que termina con este pareado humorístico: "Juraría que acabo de librarte, / oh diosa, de la muerte con mi arte." (R, 271). O "In memoriam", homenaje a lo que unió a Horacio con Fray Luis de León, cuyos versos finales son: "Ahora yo los reúno en esta página / que los piensa y los quiere inseparables" (HA, 45).

[17] La repetición de motivos y temas tópicos en que consiste la literatura a veces convierte a ésta en un ejercicio inútil, como se apunta en los últimos versos del poema "Verano", cuyo tema es el paso del tiempo pero también el oficio del poeta: " Y tú, / tú seguirás aquí, / consumiendo ese tiempo que a ti mismo, / a su vez, te consume; / colocando / palabras que no van/ a ser leídas nunca / nunca, / porque no dicen nada / que no hayan repetido muchas voces/ muertas/ que los demás se saben de memoria" (HA, 24).

[18] El escritor argentino defiende que toda la literatura universal es una creación anónima, en la que cada autor es la encarnación de una Espiritu intemporal e impersonal. Así se pronuncian Shelley, Emerson o Paul Valery, citados por Borges (cfr. J. L. BORGES, "La flor de Coleridge", en *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, pp. 17-20) y así es descrita la literatura que impera en el planeta imaginario de Tlön. Véase el poema de Víctor Botas, "El hombre del saco" (HA, 49-50).

[19] Dice: "...Retórica / sobada. Persistentes / metáforas eternas con que urdir, / siglo a siglo un poema -el único / poema- que un puñado de fatuos va tramando" (R, 237).

[20] Claramente lo dice en el poema "Sine qua non": "Llamemos a las cosas por su nombre / pero antes / es necesario haberlas conseguido / comprender en su esencia / más profunda / ¿Y quién tiene / (afortunadamente) los arrestos / precisos y la mente / capaz que le permitan / llegar a situación tan lamentable?" (HA, 47).

[21] V. C. BOUSOÑO, "La poesía de Guillermo Carnero", en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985, pp. 226 y ss.

[22] Cfr. M. MANTERO, "Víctor Botas y la lección de Borges", en *La Voz de Asturias*, 23 de septiembre de 1979 y J. L. MORANTE, "Borges y Botas", en *El Correo de Andalucía*, 23 de diciembre de 1994. En el prólogo a la edición de 1994 de su poesía dice: "Para colmo de males, una tarde de invierno, en León, me topé con Borges que también hablaba de tigres, que no era un fanfarrón verbal como Neruda ni un cursi como Juan Ramón, ni un monótono blandengue como Salinas. Borges fue la puntilla: durante los tres o cuatro años siguientes leí y releí, obsesionado, todos y cada uno de sus poemas, hasta el punto de que aún hoy sigo recordando buena parte de ellos. Cfr. V. BOTAS, "Prólogo", ed. cit., p. 10.

[23] Cfr. R. CORTÉS TOVAR, "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 14, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1998, pp. 270-271.

[24] Sobre este poemario, véase R. CORTÉS TOVAR, *ibidem*, pp. 273-274, o las reseñas que salieron en la prensa en el momento de su publicación: L. SÁNCHEZ TORRE, "Traduttore, traditore", en *La voz de Avilés*, 10 de junio de 1982; J. I. GRACIA NORIEGA, "De simulaciones y recreaciones", en *El País*, 5 de septiembre de 1982.

[25] Incluye Botas una nota a propósito de esta alusión: "Collige, virgo, rosas es de Ausonio. Pero muy bien podría ser de Horacio, a quien, por otra parte, más de un erudito se lo ha erróneamente adjudicado. Quede, pues, titulado este poema en que «enseño el horacio cosa mala». La tradición es la tradición" (HA, 83).

[26] En esta modalidad la mayoría de referencias nominales que aparecen en *Historia Antigua* corresponden a escritores y poetas contemporáneos (Baudelaire, Goethe, Borges Wallace Stevens, Ezra Pound); sólo podemos mencionar un ejemplo en que se cita a Horacio en forma de vocativo: "No es la solución, amigo Horacio, eso / (tan sobadito ya) del *carpe diem*..." ("Horacio, I, XI (Glosa)", p. 61).

[27] Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10. Al aludir al conjunto de relaciones de copresencia entre los textos con el término de *transtextualidad*, Genette reserva el de *intertextualidad* para definir exclusivamente la presencia de un texto en otro por medio de la cita, la alusión o el plagio.

[28] La cita corresponde al *Carminum* II, 14 de Horacio, dedicado a Póstumo, y cuyo tema es, como el de la composición de Botas, el de la fugacidad de la vida y la necesidad de vivir el momento presente.

[29] El mismo caso encontramos en el poema epílogo, "Asturcón", cuyos cuatro primeros versos están en cursiva y corresponden a un breve texto de M. Valerio Marcial de título homónimo. La fuente no aparece citada en el mismo texto, sino en una nota al final del libro.

[30] Creemos que el referente es el Fragmento 151 P de Safo, que en la versión de Juan Manuel Rodríguez Tobal reza de esta manera: "...de noche el negro sueño a nuestros ojos...". Cfr. SAFO, *Poemas y fragmentos*, ed. bilingüe, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 154-155.

[31] Dice Borges en la dedicatoria de su primer libro de poemas: "A quien leyere. / Si las páginas de este libro consienten / algún verso feliz, perdóneme el lector / la descortesía de haberlo usurpado yo, / previamente. Nuestras nada poco difieren; / es trivial y fortuita la circunstancia / de que seas tú el lector de estos ejercicios, / y yo su redactor. / J. L. B." Cfr. *Obra Poética (1927-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 28.

[32] Botas cita dos versos del *Carminun* II, 14 de Horacio y la versión que de ellos hace fray Luis: "Eheu fugaces!, Postume, Postume, / labuntur anni" - "Con paso presuroso / se va huyendo, ¡ay, Póstumo!, la vida..." (p. 45).

[33] Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestos, cit.*, p. 11.

[34] Este poema y su contenido metapoético ha sido acertadamente comentado por M. D'ORS, "La metapoésia de Víctor Botas", *cit.*, pp. 439-442.

---

– per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 3, (luglio - dicembre 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X

