

## **Rosa rosae, de Víctor Botas: una novela histórica *sui generis*<sup>1</sup>**

**Eduardo San José Vázquez**  
Universidad de Oviedo  

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcl.97026>

Recibido: 9/01/2024 • Revisado: 02/03/2024 • Aceptado: 05/04/2024

<sup>ES</sup> **Resumen.** El artículo estudia la codificación en varios niveles de la novela de Víctor Botas *Rosa rosae* (1992, 2015), una ficción que recupera la Antigüedad latina sin ser propiamente una novela histórica, según la definición tradicional del género. Se analizan las tres claves que recorren la narración: la autobiográfica, la literaria y la política. Su estudio desvela, no obstante, que esta codificación no establece un sistema fijo de correspondencias como el de la novela en clave.

**Palabras clave:** Víctor Botas; novela histórica; tradición clásica; Imperio romano; Transición española.

### **EN *Rosa Rosae*, by Víctor Botas: a *sui generis* historical novel**

<sup>EN</sup> **Abstract.** This article studies the multilevel codification of Víctor Botas' novel *Rosa Rosae* (1992, 2015), a fiction that recovers Latin Antiquity without being properly a historical novel, according to the traditional definition of the genre. The three keys that run through the story are analysed: the autobiographical, the literary and the political. Its study reveals, however, that this codification does not establish a fixed system of correspondences like that of the *roman à clef*.

**Keywords:** Víctor Botas; historical novel; classical tradition; Roman Empire; Spanish Transition.

**Sumario:** 1. *Pro vita sua*: el autor. 2. La tradición clásica en la obra de Víctor Botas. 3. *Rosa rosae*: manuscrito encontrado en Zaragoza. 4. Claves de significado de la novela. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

**Come citare:** San José Vázquez, E. *Rosa rosae*, de Víctor Botas: una novela histórica *sui generis*, en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 44.1 (2024), 105-122.

<sup>1</sup> El autor quiere expresar su agradecimiento a los revisores de este trabajo por las sugerencias que le han hecho llegar durante el proceso de evaluación del mismo.

Como cuando se abre una flor y revela el corazón  
que no tiene

(Alejandra Pizarnik, *Caminos del espejo*)

Del poeta ovetense Víctor Botas hay sobrada constancia como cultivador de una pasión prolongada por el mundo clásico, en particular por el latino. Este artículo atiende a una obra no tan estudiada en esa estela clasicista de Botas. Si lo más conocido de su obra es su poesía, aquí nos referiremos, en cambio, a una novela; y no a la más habitualmente citada para ilustración de este aspecto de su creación literaria que es la evocación de la Antigüedad latina clásica –la novela «romana» *Yanira* (1996), por haber sido durante un tiempo la que se conocía–, sino a *Rosa rosae* (1992, 2015), obra con una historia editorial accidentada, que le dio un aura mítica antes de su definitivo alumbramiento; una novela que no ha sido conocida sino hasta hace relativamente poco, lo que causa que, en cierto modo, aún estemos asistiendo a su recepción inicial.

A su vez, sin apartarse necesariamente de ellas, este artículo matizará alguna de las interpretaciones que ha generado esta novela, al incidir en un aspecto relativamente orillado de su significación. Nos referimos a su condición de novela en clave, que, entre otras características, cuestiona la adscripción del texto a la novela histórica, al menos según su definición tradicional, y la inserta en formas entonces muy incipientes de renovación del género. Son varias las claves que codifican la novela, si bien la crítica, salvo alguna excepción, ha descuidado en general una más que evidente, quizá por su misma obviedad, que es sobre la que aquí llamaremos la atención: su clave política.

## 1. *Pro vita sua*: el autor

Nacido en Oviedo en 1945 y muerto en 1994, Víctor Botas fue un escritor conocido sobre todo como poeta. Adscrito a la generación de los poetas de los 70, si se sigue la periodización de la antóloga Mari Pepa Palomero (1987), o a los grupos poéticos del 68 o del 77, que con mayor precisión han identificado otros críticos, su estética responde a una vía al principio complementaria y al fin opuesta a la de los Novísimos. Nos referimos a su gusto por el culturalismo, en particular por un parecido neoclasicismo de gusto anacreóntico, pero que en Botas se tiñe de la sencillez, la ironía y el carácter burlesco que lo emparentan con la generación poética del 50 y lo convierten en precursor de la que desde los años ochenta se dio en llamar la poesía de la experiencia.

Según los únicos datos conocidos y repetidos para esbozar algo aproximado a una semblanza biográfica del autor, Botas estudió Derecho, se incorporó por algunos años como profesor ayudante a la cátedra de Derecho Romano de la Universidad de Oviedo, pasó a ejercer la abogacía en un despacho de la familia y a trabajar como ejecutivo de banca de 1969 a 1979, tras lo cual se dedicó de lleno a la literatura. No obstante, estos datos son solo alfileres con los que prender una ficción biográfica para las solapas editoriales, más que representar ocupaciones profesionales consistentes, pues Botas fue, si lo queremos ver así, un diletante, protegido por la posición de su familia y sostenido por su propia actividad de inversor; o, como declarara en entrevista a José Ignacio Gracia Noriega, «ando a mi aire, en negocios» (1995: 112). Así lo exponen sus inéditas memorias de infancia y juventud ([1994]), interrumpidas tras ese periodo poco interesante para él de probaturas laborales. Fue, por lo tanto, un autor tardío. Su primer poemario, *Las cosas que me acechan* (1979), ejemplifica la primera de las dos coordenadas literarias que definen su obra: la poesía de Borges. Esta y la Antigüedad latina, fueron sus dos cimientos estéticos y también filosóficos, fundamentalmente morales.

Ese primer poemario se publicó en la colección editorial de la revista *Jugar con Fuego* (1975-1981), del crítico y también poeta, prosista y diarista José Luis García Martín, director y editor de la publicación, quien, desde Oviedo y desde la legendaria tertulia del café Óliver, fue durante años el juez más conocido y temido del panorama poético español. Antólogo e historiador de la poesía española contemporánea, además de crítico literario, García Martín definió la poética y delineó la nómina de la llamada poesía de la experiencia ya desde la antología *Las voces y los ecos* (1980), que actuó como una reacción al gusto poético novísimo de la década de los setenta. En esa

antología, de abierto carácter programático, estaba ya este Víctor Botas de un único poemario publicado.

Volveremos sobre esta figura, García Martín, unida indisociablemente a Botas como mentor, promotor y por fin albacea literario. Baste ahora señalar que, junto con el grupo de «la otra sentimentalidad», formado en Granada alrededor de Juan Carlos Rodríguez, Luis García Montero y Álvaro Salvador, Oviedo se erigió en centro de la que enseguida se conocería como poesía de la experiencia, que sumaría a poetas como Felipe Benítez Reyes, Luis Alberto de Cuenca, Miguel D'Ors, Benjamín Prado, Andrés Trapiello o Carlos Marzal, entre muchos.

La tertulia Óliver, se convirtió, pues, en árbitro del gusto poético de los años ochenta y noventa, incorporando como precursores a los poetas de la generación del 50, sobre todo a Jaime Gil de Biedma y a Ángel González, según el conocido aforismo de Borges por el cual «cada escritor crea a sus precursores» (en «Kafka y sus precursores», del libro *Otras inquisiciones*, de 1952): realismo, sencillez expresiva, confesionalismo, prosaísmo, coloquialismo, humorismo, ludismo y la machadiana historicidad de la poesía definieron sus líneas principales, como las del propio Botas.

La muerte del escritor en 1994, sobrevenida por un infarto a los cuarenta y nueve años, lo convirtió en poco tiempo en una figura poética de culto, sobre todo por la iniciativa de García Martín y el círculo de Óliver, del que el crítico y poeta fue maestro y, digámoslo ya porque luego tendrá su importancia, *mecenas*. García Martín sufragó sus revistas y sellos editoriales (los *Cuadernos Óliver*, sobre todo), y muchas de las óperas primas, poemarios, *plaquettes* y colectáneas del grupo, en el que figuraron Javier Almuzara, Xuan Bello, Pelayo Fueyo, Antón García, Martín López-Vega, Lorenzo Oliván, José Luis Piquero, Marcos Tramón o Silvia Ugidos, entre los miembros más estables. Y, por supuesto, costó la edición del primer poemario de Botas.

La fama póstuma de Víctor Botas se debe en gran medida al impulso colectivo guiado por García Martín, que fructificó en una posteridad jalonada por episodios destacados: la publicación de tres ediciones de su poesía reunida (la de 1994, supervisada por el autor y publicada a los pocos meses de su fallecimiento, y las dos «completas» –que tampoco lo son, como demuestra Rodrigo Olay en su estudio de 2016– preparadas por García Martín y recreadas sucesivamente, en 1999 y 2012). Ya el mismo año 1994 de su desaparición, la revista bejarana *Los Cuadernos del Sornabique* le dedicaba un monográfico de homenaje (Comendador y Hernández Heras (coords.) 1994). Unos meses después, el volumen facticio de Luna Borge (1995), que recoge entrevistas con el poeta, críticas de sus obras e inéditos poéticos, fue el siguiente acto de recuerdo de Víctor Botas. En 2004, al cumplirse diez años de su muerte, se celebró en Oviedo un congreso sobre su obra, del que resultaron los primeros estudios recogidos en un libro colectivo, editado por Leopoldo Sánchez Torre (2006). El documental *Víctor Botas, con el lenguaje de la melancolía*, dirigido por José Havel con guion de García Martín y al que acompañaría un libro del propio Havel (2006), hizo una aproximación biográfica basada en las memorias inéditas del autor. Al cabo de los veinte años de su fallecimiento, otro congreso ovetense y una exposición en la Biblioteca Central de Asturias volvían a actualizar el homenaje al poeta y el estudio de su obra, actos de los que resultaron los libros editados por Havel (2014) y Javier García Rodríguez (2016).

Y sería injusto dejar fuera de los actos de reconocimiento de Víctor Botas y de los hitos que han jalonado su posteridad la propia reedición de *Rosa rosae* en 2015, sobre la que hemos de volver. En suma, la fama póstuma de Botas no se hizo esperar tras su muerte y se ha aumentado revalorizándose con un corpus literario ampliado y nuevas lecturas críticas, homenajes, exposiciones, documentales y recitales, a menudo animados por García Martín y su círculo.

Como índice de esta posteridad del autor figura la antología de García Martín que definió y cristalizó la poética de la experiencia, *Treinta años de poesía española* (1996), remedo de *Un cuarto de siglo de poesía española* de José María Castellet (1966), que recogía la producción entre 1939 y 1964. En esta ocasión, Botas no figuraba en la antología. Pero en el estudio introductorio de García Martín el autor aparece citado nada menos que para servir de contrapunto anunciador de la novedad de la poesía de la experiencia: «Frente al gusto por “el viejo y querido utillaje retórico”, del que hablaba Gimferrer, ahora se prefiere el tono menor, la escritura en voz baja: “Mi obsesión

al escribir este libro –se refiere Víctor Botas al primero de los suyos, *Las cosas que me acechan*– fue huir de la retórica» (García Martín 1996: 20).

Pues bien, una de las características que se subraya en ese estudio introductorio de la antología como propia de la poética de la experiencia, ya hegemónica y abierta a distintos géneros y sensibilidades, era el culturalismo, del que tan notablemente participa la obra de Víctor Botas, en particular en la recuperación de la literatura y del mundo clásicos, pues, frente a la tradición de la modernidad, hecha de interrupciones y rupturas, «lo novedoso de la poesía escrita a partir de 1975 sería la concepción del poema, a la manera clásica, como *imitación* de un poema anterior» (1996: 30). Se tratará, en cualquier caso, de un culturalismo «interno», esto es, íntimo, literario, frente al «externo», de exhibición libresca, de los Novísimos (García Martín 1996: 22).

## 2. La tradición clásica en la obra de Víctor Botas

Buena parte de la obra literaria de Botas, predominantemente en verso pero también en prosa, se dedica a la recuperación del mundo clásico. El sentido de este rasgo central de su obra no es, sin embargo, propiamente culturalista; tampoco arqueológico o historicista: no es del mundo clásico de lo que quiere hablar ni se limita a una recreación esteticista.

Según el conocido aforismo de Benedetto Croce que sostiene que «toda historia es historia contemporánea» (en Collingwood 1996: 198), al recuperar la tradición clásica, Botas no busca la evasión en el pasado; por el contrario, es un ejercicio de inmersión subjetiva, en el que la Antigüedad es una máscara, prudente o pudorosa unas veces, burlesca, satírica o irónica, otras (y 'máscara' es una de las acepciones de *eironeia* – εἰρωνεία– en griego).

Quienes han estudiado la relectura clásica de Víctor Botas, por ejemplo, Rosario Cortés Tovar (1998), Luis Bagué Quílez (2004, 2006, 2016), Miguel Alarcos Martínez (2006), Jorge Sáenz Herrero (2006), Juan José Lanz (2006), Carmen Morán (2016), Pedro Conde Parrado (2016) o Jesús Bartolomé (2017) coinciden por lo general en referirse al poeta con el epíteto de un clásico *postmoderno*. Esta apreciación común da una idea de la dificultad para adscribir su narrativa clasicista al género de la novela histórica, al menos si se toma por las características canónicas con que, en 1955, lo definió Georg Lukács, como un discurso de dimensión hermenéutica y auxiliar de las ciencias sociales, caracterizado por la creación de un primer plano de personajes ficcionales sobre un trasfondo histórico respetuoso del rigor historicista (Lukács 1976).

Por el contrario, los acercamientos literarios de Botas a la Antigüedad son apropiaciones utilitarias y autorreflexivas, al modo de lo que se ha caracterizado como nueva ficción histórica o metaficción historiográfica (Hutcheon 1988). Su neoclasicismo no aspira a ser un *peplum* más del subgénero de la ficción histórica, y solo parcialmente se acerca a Hermann Broch (*La muerte de Virgilio*, 1945) o Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*, 1951; o los poemas de *La couronne et la lyre*, 1979, destacado en la exposición de 2004 entre los «Libros significativos» de su biblioteca personal). Ni siquiera, en el caso de la novela que es objeto de nuestro estudio, podría parangonarse su personal reapropiación del mundo antiguo con la serie de novelas detectivescas de Lindsey Davis ambientadas en la Roma clásica y escritas con un mayor escrúpulo historicista. Ello, aun cuando las cuatro primeras novelas de la saga del detective Marco Didio Falco se publicaron entre 1989 y 1992 y pudieron ser conocidas por Botas durante la redacción de su novela, sobre todo tras las primeras versiones al español de la serie, con *La plata de Britania*, en 1991, traducción de *The Silver Pigs* (1989). Sin embargo, y por contra, tampoco esperemos hallar en su obra el burlesco descuido histórico del impagable Pomponio Flato de Eduardo Mendoza (2008), por citar solo algunos casos reconocibles que ayudan a situar el ejercicio literario de Botas.

Su conocimiento del mundo antiguo es extenso y llega a Grecia y Roma, pero se concentra en esta última, en especial en el paso crítico de la República al Imperio. Una erudición asentada en una pasión de larga data, que, de acuerdo con sus inéditas memorias de infancia y juventud, se remonta a sus últimos años de adolescencia: «Fue en esta época donde se me desveló en todo su esplendor el Mundo Antiguo, especialmente Roma, cuya compañía ya nunca me había de abandonar. [...] me emborrachaba con Virgilio y Homero y descubría la gran Literatura, la Literatura con mayúsculas en sus lenguas originales» ([1994]: 21-24 [II]).

De esa pasión romana se irían desgranando las obras que ejemplifican su relación con la tradición clásica y que conforman la mayor parte de la producción de Víctor Botas:

- *Prosopon* (1980): Poemario que supone la transición entre sus inicios borgianos y la irrupción de los vestigios grecolatinos mediante éfrasis y meditaciones filosóficas sobre la inmanencia de la historia y las circulares ruinas metafísicas. Aparecen en su obra Pompeya y Herculano como recordatorios fatales.
- *Segunda mano* (1982): Se trata de versiones arregladas de obras conocidas de otros autores, no siempre de la Antigüedad. El ejercicio es interesante y va más allá del palimpsesto; introduce el ludismo y el humorismo en su obra: «Con él no pretendo sino recuperar ciertos poemas que, por razones bastante misteriosas, siempre me produjeron la sensación de haberme sido “pisados” por sus autores». Además de reescribir, introduce apócrifos, de Calímaco o Meleagro. La vocación humorística descubierta aquí se confirma en *Aguas mayores y menores* (1985), ejercicios de imitación poética publicados en los cuadernos de la tertulia Óliver, donde la tópica grecolatina se une a la castellana de los Siglos de Oro y otras tradiciones.
- *Historia antigua* (1987), parcialmente adelantado en *Arcana imperii* (1984): es el apogeo del culturalismo confesional en su obra. Se distancia aquí del evasiónismo hedonista al modo novísimo para alcanzar la demostración activa de la condición de clásico, que es aquello que no caduca, que resume y apela a cualquier tiempo y es estrictamente contemporáneo.

Esa condición atemporal del clasicismo le sirve de nuevo en los poemas de *Las rosas de Babilonia* (1994), que es una actualización poética del adagio *Ars longa, vita brevis*, donde el arte clásico, inmanente y eterno, le sirve para mostrar la fugacidad de la vida, o, en frase senequista, la brevedad de la vida. Salvo que la solución moral de Botas, lejos del estoicismo senequista, es bastante más epicúrea y aun cínica.

Respecto a su obra narrativa, en la novela corta *Yanira* (1996) y los cuentos de *El humo del Vesubio* (1997) se condensa ese cruce de vías entre el epicureísmo y el estoicismo: novela de detectives de los bajos fondos romanos que son preludio de algunas escenas de *Rosa rosae*, la primera; y cuadros narrativos, los segundos, que, sin necesitar ubicarse en la Antigüedad, pues son de ambiente actual, exponen la aporía vital, sobre el trasfondo ominoso de un Vesubio humeante visto desde Pompeya y Herculano, especialmente, en el último cuento, que da título al libro, compuesto sobre el molde probable de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann.

Ya de publicación póstuma, aparecidas en el mencionado volumen de homenaje de Luna Borge (1995) y ejemplo de hedonismo grosero y humorismo, son sus traducciones libres de epigramas de Marcial, presentados en edición bilingüe bajo el título unitario de *Versiones libertinas*:

Lesbia jura que nadie  
se la tirará nunca  
de babero. Seguro: cuando quiere  
machacar con alguno, Lesbia  
paga.

*Lesbia se iurat gratis numquam ese fututam.*

*Verum est. Cum futui vult, numerare solet.* (en Luna Borge 1995: 150)

La libertad imitativa, no solo figurativa sino también léxica y estrófica, se manifiesta en el tipo de adaptación métrica que hace la poesía de Botas: los pies métricos latinos se traducen en la disposición del ritmo acentual del verso, el acento de cantidad trasmuta en el acento de intensidad, como más habitualmente se ha hecho (recordemos los hexámetros de Rubén Darío en la «Salutación del optimista»). A veces se respetan los metros, y el dístico elegíaco se transforma en una agrupación de endecasílabo y decasílabo. Pero lo más habitual es que Botas, desinteresado de la fidelidad métrica, prefiera el verso libre y ceda el protagonismo de la prosodia al encabalgamiento sirremático, tropo central de la poesía de la experiencia.

### 3. *Rosa rosae*: manuscrito encontrado en Zaragoza

La pieza central de la apropiación clasicista de Botas y *opus magnum* de su obra en prosa es *Rosa rosae*. Su historia editorial es singular y condiciona su recepción, en la que, merced a una publicación inicial abortada y a su reedición tardía, todavía estamos en una fase inicial. Esto provoca a su vez un curioso fenómeno crítico: su transmisión coincide hoy con la naturalización muy extendida de técnicas narrativas y de procesos de hibridación genérica que cuando se escribió eran audaces, lo que hace que, más allá de su innegable calidad e interés, el valor real de la novedad estilística y retórica que en su momento supuso esta obra se pierda un poco.

Antes de resumir la historia editorial de esta novela, cuya publicación gestionó la agencia literaria de Carmen Balcells, será muy significativo anticipar las que, estuviera o no en lo cierto, el propio autor insinuaba como causas de su accidentada edición, los intereses políticos. En entrevista con Javier Almuzara de diciembre de 1992, Botas se refería a la escasa fortuna editorial de su narrativa:

–La historia de *Rosa rosae* da para otra novela, todavía más voluminosa. Una editorial quebró cuando estaba a punto de publicarla (yo ya había cobrado el anticipo de derechos de autor), otra desapareció a poco de editarla, quedando el libro sin distribuir. En fin, que yo creo que lo que ha ocurrido con ese libro es algo más que mala suerte.

–¿Crees que ha habido algún tipo de censura política?

–No me atrevería a asegurar yo tanto, aunque algo raro ha ocurrido, desde luego. El protagonista de mi novela es un pícaro, como estos que ahora nos gobiernan, pero bastante menos siniestro y con más gracia. (Almuzara 1995: 121-122)

En otra entrevista con Luis Mario Arce en 1994, protestaba:

–También tengo una novela editada pero sin distribuir, *Rosa rosae*. No sé qué pasó pero la machacaron. Tampoco sé si puedo volver a publicarla; tal vez tendría que esperar varios años para interesar a un editor... (Arce 1995: 123)

La novela se escribió entre 1982 y 1985, año en que el autor le pone la data a la «Nota preliminar» con que presenta la historia dentro del tópico del manuscrito encontrado (epígrafe que por tanto pasa a formar parte de la novela y el pretendido autor real que lo firma trasmuta a su vez en personaje). Tras el primer intento frustrado, la novela estaba ya por publicarse en 1992 en la editorial zaragozana Crítica (2) mil, editada ya de hecho y preparada para salir en los almacenes de la distribuidora, cuando la disolución de la sociedad editorial la convirtió en una edición fantasma, de la que apenas llegaron a distribuirse algunos ejemplares de cortesía para los impositores de una caja de ahorros provincial.

En el año 2015 se reeditó en Ediciones Espuela de Plata, sello de la Editorial Renacimiento de Abelardo Linares, él mismo poeta y cultivador de la poesía de la experiencia. Apareció con un prólogo del escritor Juan Bonilla, quien más había hecho hasta entonces por esa reedición, y un esclarecedor epílogo de la profesora y crítica Carmen Morán.

Una ajustada síntesis de la obra diría que la novela transcribe las memorias de un tal Cayo Damnatus a sus noventa años; un texto filtrado por copistas y eruditos que le llega a un Botas que se finge autor-editor del relato, que a su vez lo recibe como el último al cabo de una larga tradición editorial. La memoria se trufa así no solo de mediaciones y contrapuntos –los ácidos comentarios metatextuales de los dos escribas a los que dicta el protagonista–, sino de olvidos y mentiras.

El cuerpo de la novela son, pues, unas supuestas memorias del romano del siglo I Cayo Damnatus (año 800 *ab urbe condita*), pero esta vida se presenta a través del tópico del manuscrito encontrado, en una *mise en abîme* vertiginosa: Víctor Botas, convertido en el Cervantes que pesquisa pliegos de cordel en el mercado de Toledo o en el Borges que esculca en un tomo furtivo de la *Enciclopedia Britannica*, afirma haber encontrado el relato biográfico que vamos a leer en una traducción francesa de 1982, obra de un Roger Dubois, la cual vierte al español para nosotros. El Botas traductor desgrana una prolija tradición textual previa, con una verosímil exposición de notas al pie, referencias bibliográficas y detalles biográficos de editores, impresores y traductores.

La traducción de Dubois se remite a su vez a otra francesa decimonónica, que vertía otra del *Quattrocento* italiano. El *stemma* se remontaba, aún más, a otros dos testimonios latinos altomedievales divergentes, el códice *Mediolanensis* y el mutilado códice *Laurentianus*. Ninguno de ellos llevaba el título supuestamente original, *Memorias de Cayo Damnatus*, obra de un romanista estadounidense, sino el genérico *Pro Vita sua*. No ahorra este Botas del pórtico un recorrido por la controversia erudita, todo a mayor verosimilitud de relato.

No necesita el lector retener todo este embrollo ecdótico; solo que con él es muy complicado establecer hasta dónde llega su relato o qué dijo realmente Cayo Damnatus. Pues bien, en el interior del relato, convertido en novela, la puesta en abismo de la edición adquiere más niveles: Cayo Damnatus recoge sus memorias a la edad de noventa años, dictándolas a su esclavo doméstico Plotino. Descubrimos en su narración, desde su nacimiento en Tibur (actual Tívoli, en el Lacio) a su retiro y ancianidad en Herculano, a un patricio hijo de un alto funcionario de la confianza de Julio César y de Octavio (es comisionado de su correo personal), si bien nieto por esta parte de uno de los muchos libertos de la *gens* Julia (Cayo Julio Damnatus es su nombre completo, que rehúsa utilizar, pues le recuerda su condición). Por parte de madre, es nieto de un viejo general republicano del orden ecuestre, heroico veterano de la batalla de Puerta Colina con las tropas de Sila, con quien se cría en Varia, en la región de Sabinia.

El relato nos emplaza en los últimos días de la República y los albores del Imperio. Como hijo de un alto funcionario del Estado, Damnatus es «encarrilado» sin vocación a la burocracia del Imperio, mientras gasta sus horas como poetaastro en tertulias y burdeles. Huido a Rodas por un escándalo venéreo (raptó a una de las vírgenes del templo de las Vestales), convertido en ladrón de su propia familia, inescrupuloso comerciante en Egipto y ocioso senador adulador de Tiberio, de su mano conocemos las latitudes ecuménicas, Herculano, Nápoles, Rodas, Alejandría, Tebas, Tiro, Babilonia, Capri y, claro, Roma: los días del Esquilino en que frecuentaba la tertulia de Mecenas junto a Horacio, Virgilio, Ovidio o Propercio.

A mitad de la narración, el copista al que dicta Damnatus deja de ser Plotino y pasa a ser Aulo, hijo de Policarpo, el preceptor de su infancia. Damnatus necesitó recuperar un círculo de confianza tras descubrir que Plotino lo traicionaba en complot (de ahí quizá el nombre del personaje) con la *puella* de compañía Camila, que buscaba heredar la fortuna del viejo luego de envenenarlo. Esta decepción provoca el cambio de tono desde el vitalismo cínico de la juventud y la mediana edad a la amargura de la vejez desengañada.

El saldo vital de Cayo Damnatus es un ser carente de valores, vicioso, cobarde, oportunista, mentiroso, adulador, traidor, ladrón (roba una jugosa carta de libranza del Erario público a su padre, que por ello es condenado al destierro en una isla del Adriático, y con esa fortuna inicia una próspera vida de especulador): un cínico, un amoral.

Ahora bien, ¿quién es, en realidad? ¿Quién es para poder decir quijotesca o quijanamente «Yo sé quién soy»?; ¿o para anunciar, con el otro, «Soy yo, soy Borges»? El tópico del manuscrito encontrado con el que construye su autorretrato suele calificarse como cervantino, aunque es un recurso anterior. Aquí es más probable su raíz borgesiana, pues lo que provoca el artificio es la quiebra inmediata del principio de veracidad: todo lo que leemos está enajenado por otra mano, sucesivamente editado, intervenido, traducido, deturpado, expurgado, transcrito y dictado.

La rosa, tópico entre los tópicos poéticos, es la vida, la inaprensible vida, tan fugaz como inasequible al retrato, en sentido análogo a la «poética de la incertidumbre» que, para Bagué Quílez, articula la obra de Botas –«la incapacidad del discurso para apresar la realidad huidiza o para proponer una interpretación totalizadora del mundo» (2016: 16)–, o la carencia radical sobre la que, según Lanz, se construye el lenguaje literario de Botas: «es consciente de que el nombre no revela ninguna esencia última» (Lanz 2006: 186). En la formulación gramatical que adquiere en el título, la voz aparece en los casos nominativo y genitivo singular: 'la rosa, de la rosa'. Acaso en la mente del autor estaba también la posibilidad del nominativo en singular y plural: 'la rosa, las rosas', alusiva de las muchas máscaras que encubren el retrato de la persona. Y *persona* puede significar a su vez 'máscara' en latín. Así que tanto la vida como la *Vida* de Cayo Damnatus –y, en su punto de fuga hacia la nada, esta ha suplantado ya a aquella– son la ficción de un vacío.

Pero esta ausencia no evita ordenarse en algunas claves, que, en distinta medida, han sido identificadas por la crítica. Podemos sistematizarlas en tres grandes órdenes.

## 4. Claves de significado de la novela

### Clave I: autobiográfica

Hemos dicho que la novela son unas memorias apócrifas y una parcial autoficción, antes de que esta se convirtiera en una moda literaria, de la mano de Enrique Vila-Matas o Javier Cercas en la literatura española. La ficción se convierte, así, en una mascarada que encubre un vacío, distanciándose por ello del modelo teórico de *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune, y asomándose, sabedor o no de ello el autor, al de Paul de Man en «Autobiography as de-facement» (1979), donde se defiende la autobiografía como una sucesión de tropos que encubren, esencialmente, un vano, pues el yo es una construcción retórica: «no somos sino un cuento que cuenta cuentos. ¿Es horrible, verdad?» (Botas 2015: 76), reflexiona Damnatius. El autorretrato da así ocasión a una pintura de la inaprensible rosa, evidente en la muerte de su abuelo Alcisto:

¿Qué dios se empeña siempre en despojarnos de nuestra propia cara, al entrar en la muerte? ¿O será que no tenemos cara, que tan solo es una ficción más, la máscara de ese actor cómico que somos y que se va estropeando, sobando, perdiendo la pintura que la cubre, a medida que el uso la desgasta, hasta que al fin la Vieja termina por quitárnosla [...]? (Botas 2015: 203)

Recuperamos a través del propio Botas, de sus memorias inéditas y de sus entrevistas, varios motivos autobiográficos presentes en la novela. La codificación autorreferencial comienza en el motivo de Herculano: Botas nace un 24 de agosto, el mismo día del estallido del Vesubio que arruinó Pompeya y Herculano, y del nacimiento de Jorge Luis Borges (Gracia Noriega 1995: 112). Damnatius crece en la villa de su abuelo materno, Alcisto, pero vivirá y escribirá en su madurez en su propia villa de Herculano.

La figura del abuelo materno de Damnatius es otra clave autobiográfica, que nos devuelve la figura de su abuelo Gumersindo González-Longoria, el «Papá Iquín» de la niñez de Víctor Botas y el «Gumer» de su adolescencia, con quien se crió, al lado de su abuela materna, «mamá Quilitina», «mi verdadera madre», como desvela en sus memorias. Su padre, médico, se doctora en Madrid con Gregorio Marañón, al tiempo que «tampoco conservo memoria digna de mi madre, que es la gran ausente durante toda mi infancia» (Botas [1994]: 32).

La figura paternal del abuelo Alcisto, mientras el padre de Damnatius trabaja para la familia Julia y para el Erario en Roma y su madre se muestra ajena a la crianza, equivale a este abuelo real que «fue el único de la familia que siguió conservando para mí, hasta el fin, esa autoridad profunda [...] que se asemeja en su contenido a la antigua *auctoritas* romana» (Botas [1994]: 12).

Como le sucedió a Botas, Damnatius es dado inicialmente por muerto al nacer. Botas tuvo varios episodios neurológicos en su infancia, vértigos migrañosos con desmayos que preocuparon a la familia y le hicieron someterse a exámenes médicos y tratamientos, así como Damnatius sufre accesos parecidos en su infancia y su abuelo lo lleva a consultar el dictamen médico de Celso. Dice el escritor en sus memorias: «Todos estos trastornos que acabo de describir me sirvieron para no ir a la mili, cosa nada desdeñable, y también para llenar algunas páginas de mi novela *Rosa rosae*» (Botas [1994]: 4(II)). Los desequilibrios neurológicos actuarán, en Botas como en Damnatius, para hacer de ellos seres con un fondo aprensivo y dependientes de la ayuda ajena. En el caso del autor real, estos males de infancia habrían determinado una sobreprotección familiar que señala en sus memorias como la causa para un indeseado rasgo dominante en su psicología, cuya hermenéutica posponemos al final de esta sección, que es la insatisfacción melancólica, o, digamos, su *bovarismo*.

El nombre propio del protagonista es otro índice para la descodificación biográfica del relato. En la novela erótica autoficcional *Mis turbaciones* el protagonista era Vicente Zapatero, heterónimo alusivo del autor. En el caso de Cayo Damnatius, tal como ha expuesto ya Carmen

Morán (2015: 413), el *praenomen* Cayo, o su homófono *callo*, pertenece al campo semántico del pie y el calzado, y el *damnatus* es lo opuesto al *victor*: el que cae en el oprobio y la infamia, el cancelado, el olvidado. Si bien esta es una novela con un narrador indigno de confianza, un tipo infame, el protagonista refiere una causa real, antes que simbólica o moral, para ese *cognomen*: nació aparentemente muerto, pero la muerte debió olvidarse de llevarse o lo rechazó; al igual que ahora, en el tiempo de la narración, a sus noventa años y una vida cumplida, Caronte parece haberse olvidado de él una vez más.

El círculo de Mecenas bien puede codificar otro elemento autobiográfico, y ser, como se ha referido a él Carmen Morán, una «pintura al fresco» de la tertulia del café Óliver reunida en torno a José Luis García Martín. Se apoya para ello en la inmortalización que en las *Bucólicas* hiciera Virgilio de algunos contemporáneos del círculo de Asinio Polión disfrazados de rústicos, iniciando así una moda que continuó en los autores del Renacimiento (Morán 2015: 425).

Algún débil indicio podría ayudar a ver esa equivalencia entre el círculo de Mecenas y el grupo Óliver, como la escena en que Mecenas muestra con orgullo a Damnatus los olivos de su jardín: su olivar, ¿su Óliver? En sentido coincidente, la tertulia del Óliver nunca escondió su gusto a figurarse a sí misma a imagen de las academias clásicas o renacentistas, como queda más que patente en el dibujo *Tertulia Oliveriensis Anno MCMXCV*, de Carmen Vilar, una de las habituales de la tertulia del Óliver, y este sí, un auténtico friso del grupo poético. Este retrato colectivo, dibujado en tinta sobre cartulina en formato apaisado mediano, se divulgó con posterioridad a su fecha como marcapáginas encartado en el libro de críticas y crónicas literarias *Punto de mira*, de José Luis García Martín (1997) [Figura I].



[Carmen Vilar, *Tertulia Oliveriensis Anno MCMXCV*. De izquierda a derecha, Felicísimo Blanco, José Luis García Martín, dando la mano a Adriana (hija de María Jesús Flórez, fotógrafa), Víctor Botas en espíritu, Javier Almuzara, Lorenzo Oliván, Martín López-Vega, Marcos Tramón, Silvia Ugidos, Xuan Bello, Antonio Manilla, José Luis Piquero, Asunción Martín, Pelayo Fueyo, Ángel Alonso, Paco Alba y Carmen Vilar, autora del dibujo]

Para Carmen Morán, García Martín aparece «cameado» en la novela como el perdulario Propercio, compañero de correrías, grosero, negligente, desdenguado y envidioso del talento ajeno, pero capaz de momentos de sublimidad y magnanimidad. Lo cierto es que los índices que Morán ofrece para esa atribución (como la aparición de García Martín como personaje en *Mis turbaciones*) no ayudan en la identificación que propone; y, al contrario, las cualidades del personaje de Propercio no apuntan en la dirección de la figura real: ¿García Martín un juerguista mujeriego, un hosco solitario? Salvo que se proponga como un retrato irónico, tal vez debe identificarse a García Martín en Mecenas, por todo lo apuntado y que permite resumir este punto. Propercio observa con gran escepticismo las veleidades regionalistas de Mecenas, que en sus reuniones promueve la recuperación de los cantos vernáculos de su «Etruria, patria querida», aunque ignore

la lengua ancestral (Botas 2015: 179). La escena, con la que el Botas real se despacharía a gusto contra el renacimiento de las identidades regionales durante la transición española, le sirve a Carmen Morán para corroborar la identificación entre García Martín y el Propercio de la novela. Pero esto no puede ser, pues, si bien extremeño de nacimiento y asturiano de adopción, José Luis García Martín ha sido uno de los mayores impulsores, con estudios, ediciones y antologías, de la poesía en lengua o *lingua* asturiana. Y, al revés, el dato sirve para reforzar las simetrías entre García Martín y el personaje de Mecenas.

Sobre todo, creo útil suscribir la precaución que antepone Morán a este tipo de ejercicios detectivescos en *Rosa rosae*. Debemos prevenirnos contra el impulso de establecer sistemas de correspondencia y destapar identidades como si se tratara de un juego de mesa, como la propia Carmen Morán se cuida de hacer: «La tentación de una lectura detectivesca que marque en rojo las coincidencias existe, pero conduciría a una interpretación rígida y empobrecedora de la novela. Esta no es una autobiografía en clave» (2015: 424).

Y, así, los personajes del círculo de Mecenas están dibujados, en general, con rasgos lo suficientemente verídicos y factuales como para impedir encontrar en ellos atribuciones a miembros del grupo Óliver. Preservando en la clave autobiográfica a la figura de Mecenas y, quizá, a la de Horacio, quien introduce a Damnatius al círculo artístico del Esquilino y en quien Morán desvela a Borges –sin que pueda oponerse nada a esa atribución a quien fuera llave para la vocación literaria de Víctor Botas–, debe dejarse correr al resto de personajes en su historicidad real y observarlos en su conjunto como una pintura de la red de amistades, emulaciones, complicidades y envidias que constituye la vida literaria.

¿Qué hacer, entonces, con el personaje de Propercio? Porque el gran lírico latino de la elegía amorosa es otro de los que se muestra delineado a conciencia con rasgos poco verídicos. Quizá su función en la novela sea subrayar el alejamiento del modelo dantesco, del que la novela actúa como una inversión paródica: el cicerone del protagonista –este Dante-Damnatius– en su recorrido por la vida y la sociedad romanas no es, como el arquetipo literario habría hecho esperar, Virgilio, sino Propercio, el poeta enamorado que ha dado paso ya a tonos *cínicos*, con el despecho vengativo a Cintia, pero que, al contrario que el Mantuano, se ha resistido al menos al cultivo de la épica para adular al nuevo César, Augusto.

Otros autores con los que se franquea Damnatius en los jardines y terrazas de Mecenas aparte de los Virgilio, Horacio, Ovidio o Propercio son Mesala, Asinio Polión o Vario Rufo. Todos tienen su ocasión para pasar de estatuas a meros hombres, al igual que otros como Vitrubio (merodeador de saunas), Celso (descreído de la sanación mediante invocaciones y sortilegios pero creador de una nueva, y rentable, superchería, la ciencia médica), Séneca (impaciente, resentido y angustiado por la vejez), Estrabón, Petronio, *et caetera*.

Pero si hay un rasgo de carácter dominante en Cayo Damnatius, que, además, interpela al plano extratextual de la novela e incluso directamente al morbo biografista para poder determinar si se trata de un *alter ego* plausible de Víctor Botas, es el donjuanismo, materializado en las numerosas peripecias amorosas del protagonista. Pudentilla, Anzusa, Vírgula, Telezusa, Ta-Mit, María, Gala, Isidora o Nube de Primavera son los nombres que adquiere una pasión voluptuosa que a veces parece servir de modelo *in vivo* para la categorización amorosa ovidiana: ternura, despecho, lascivia, lujuria, amistad, adoración o lástima; cada nombre de mujer acoge un impulso amoroso diferente pero siempre insaciable. Lo cierto es que Vicente Zapatero, el protagonista de *Mis turbaciones*, novela que la crítica ha venido calificando sin más examen como autobiográfica, ostentaba esta misma personalidad. ¿Qué base real hay, en ambas novelas, para ello? El propio autor ayuda a aclararlo en sus memorias inéditas.

Con razón ya afirmaba García Martín en la introducción a su antología de 1996, respecto al autobiografismo característico de la poesía de la experiencia, que «las fantasías autobiográficas no por ser fantasías dejan de ser autobiográficas» (1996: 28). En sus citadas memorias de infancia y juventud, Botas insiste en el rasgo dominante de su personalidad, muy a su pesar: la insatisfacción permanente, la melancolía, el anhelo inespecífico, que encontraría una salida inmediata donde aplacarse en el deseo amoroso:

¡Ah! ¿Por qué siempre siempre [*sic*] tuve que andar enamorado por la vida? ¿Cabe mayor suplicio? ¿Se puede imaginar peor manera de pasar el tiempo que verse obligado a pensar incesantemente en una mujer que, encima, casi nunca te hace caso y si te lo hace todavía es peor? (Botas [1994]: 52).

El autor no duda en achacar esta pulsión al exceso de celo familiar tras los accidentes neurológicos de su niñez y adolescencia, que

me sirvieron –con la colaboración [...] del médico– para que en casa tuvieran una peligrosa arma represiva a su entera disposición. En efecto, unos y otro utilizaron el pavor que a mí me producía la posibilidad de que aquellos ataques se repitieran para tratar de «meterme en cintura», de controlar mi vida de adolescente. Ni que decir tiene que lo único que en realidad consiguieron fue hacer de mí un neurótico [...].

Porque, si la obligación de cualquier padre es mantener a sus hijos libres y sanos tanto física como psíquicamente, los míos hicieron todo cuanto estuvo en sus manos para que yo no fuera ni libre ni sano psíquicamente. Tenían medios, lo tenían todo para haberme ayudado a liberarme de mis neurosis, si allá por mis dieciocho, por mis diecinueve años, me hubieran puesto en la mano el dinero suficiente y de una patada en el trasero, si es que yo me hacía el remolón, me hubieran largado por ahí, a ver mundo [...]. Pero no, prefirieron tenerme en la jaulita de oro. (Botas [1994]: 4(II)).

Esta circunstancia, aunada enseguida a un matrimonio «voluntario» pero «prematureo» (Botas [1994]: 5(II)), siendo aún estudiante de último año de Derecho, y a la temprana paternidad, precipitaron ese anhelo melancólico. La fantasía concurrente del viaje y de la aventura amorosa se perfilaron, pues, como evasiones sucedáneas, que, sin embargo, reconoce en sus memorias, nunca pasaron de la tímida fantasía o el flirteo. Así, el bovarismo del plano real se trasmuta en el donjuanismo del plano literario; el deseo del autor se convierte en la realidad del protagonista, de modo que no podemos hablar en este aspecto de un estrecho biografismo, sino –y a riesgo de caer en freudianos– de la sublimación de las represiones vitales del autor a través de la ficción.

Otro elemento narrativo que, igualmente, puede desmontarse de la ficción biográfica de Cayo Damnatius a través de las memorias inéditas del autor es su condición de ladrón de su propia familia, por dos veces: al robarle a su padre la carta de libranza del Erario, que hizo efectiva en Egipto, asegurándose la riqueza; y acelerando la agonía a su progenitor en el lecho de muerte para no quedar desheredado. Las memorias inéditas de Botas explican la reversión que lleva a cabo la novela, en este caso como una restitución de justicia poética, pues, en ellas, el autor se manifiesta expoliado por su familia en la herencia de los bienes de su abuelo. Abundan las referencias en varios lugares:

Mis padres trataron, incomprensiblemente y durante años, que yo repartiese con mi hermano lo que mi abuelo me había dejado al morir, mientras ellos, a mis espaldas, le llenaban los bolsillos al muchacho. (Botas [1994]: 33).

Pero, tal como hemos señalado, la reconstrucción biográfica –la aprehensión de la rosa– es difícil o imposible: algunas señas se adivinan, pero muchas de sus claves dudosas se pierden en el orden de la memoria privada. Reconocemos, en cambio, al autor real en el autorretrato de Cayo Damnatius como el hombre de negocios que nunca dejó de contemplar el mundo poéticamente (Botas 2015: 296); o en el escritor ágrafo o secreto, paralizado por el exceso de autocritica (Botas 2015: 308). Al final, la elusiva rosa depara una semblanza compleja de su propio rostro, su *vera effigies*, más mosaico que busto.

## Clave II: literaria

Este es el orden de alusiones externas más estudiado por la crítica, y de forma muy competente por Bagué Quílez (2006) y Carmen Morán (2016), lo que nos permitirá mayor concisión en este apartado.

La inserción de elementos intertextuales y extratextuales en *Rosa rosae* es otro recurso destinado a contradecir el concepto de verdad histórica o biográfica: así como la vida no parece tener más destino que perpetuarse como narración, lo vivido ha sido antes leído, y su esencia es, al fin, literaria, hasta el punto de que, como si fueran personajes cervantinos o unamunianos, a los protagonistas de Botas los asalta la duda existencial: «de ahí precisamente toda esa sensación de irrealidad [...], ese notar que alguien nos inventa a su manera» (Botas 2015: 407).

Pese a la disciplina y la solvencia de Botas para adaptarse a los requerimientos del género novelístico, *Rosa rosae* muestra ser obra de un poeta, que la trufa de versos ajenos y propios y de fragmentos líricos embebidos sin aviso en la prosa, por lo que no es difícil encontrar algún endecasílabo o incluso hexámetros emboscados. La elegía, el epigrama o la oda, casi cualquier verso salvo el épico, cabe en estas saturnales de una sociedad corrompida.

Muchas de las referencias intertextuales clásicas de la novela han sido puestas de manifiesto por Bagué Quílez (2006: 45-47), como sus traducciones de Catulo («Me preguntas, mi Lesbia, cuántos besos», Botas 2015: 55; «Odio y amo. Acaso te preguntes», Botas 2015: 69) o Marcial, algunas de ellas extraídas directamente de *Prosopeon*, de *Segunda mano*, de los epigramas que serán publicados póstumamente como «Versiones libertinas» e incluso de su ópera prima *Las cosas que me acechan* (Bagué Quílez 2006: 46, n. 14). O el préstamo de la *Eneida* que Damnatius utiliza en un relato biográfico, sin esperar ser descubierto por su copista: «Juraría que a esta última parte del relato no es ajeno Virgilio. Más concretamente, ese pasaje de la *Eneida* donde se narra la muerte de Laocoonte a manos de las serpientes» (Botas 2015: 133).

A este lugar virgiliano puede añadirse otro calco evidente de la *Eneida*: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram» (VERG. *Aen.* 12, 268), remedado en la novela con una escena en el puerto de Alejandría: «Pero vamos oscuros, bajo la noche solitaria, a través de las sombras» (Botas 2015: 269).

Sobre estas, añade Carmen Morán (2016: 100-104) otras referencias clásicas más intrincadas, que suelen provenir de rescates de la tradición grecolatina llevados a cabo por el grupo Óliver, como la colección de poemas eróticos *El Hermaphrodita*, del poeta neolatino Antonio Beccadelli, «El Panormita» (1394-1471), algunas de cuyas primeras traducciones en España se deben a García Martín, en la revista *Hora de Poesía*, por las fechas en que Botas comenzaba su manuscrito. De aquí habría tomado el personaje de Telezusa, bailarina gaditana, cuyo referente más reconocible es, no obstante, la Telethusa de los *Epigramas* de Marcial (MART. *epigrammata* lib. 6 carm. 71), y otra de cuyas probables fuentes se identifica en los *Carmina priapea*, también objeto de ejercicios poéticos en el grupo Óliver.

Tanto Bagué Quílez como Morán (2016: 104-109) han destacado otro orden de intertextualidades en forma de préstamos anacrónicos, que el primero extiende a moldes genéricos como la novela picaresca, la novela erótica, determinadas escenas de *Don Juan Tenorio* o la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (2006: 44-45). Otras referencias anacrónicas llevan a Valle-Inclán o a Shakespeare, al definirse el protagonista como «feo, católico y sentimental»; o cuando su escriba Aulo le propone titular las memorias que leemos como *El sueño de una noche de Herculano*, por no citar flagrantes errores de *raccord*, si esta fuera una de romanos, como el papel, los libros y otros anacronismos sin duda deliberados.

Intertextualidad o parodia, el anacronismo léxico es, asimismo, constante, desde el momento en que el Botas de la nota preliminar reconoce que traduce directamente y sin mayores averiguaciones de la edición francesa que tiene a mano:

[...] ya tenía decidido lo que iba a hacer: un poco al estilo de lo que tiempo atrás había hecho con una serie de renombrados poetas, en mi *Segunda mano*, tomaría posesión de estas memorias, mediante el sencillo expediente de reescribir a mi aire tan alucinante y desconocido libro, de manera que resultase una nueva versión [...], una versión mía. (Botas 2015: 18)

De esta forma, tanto en el registro léxico –voces anacrónicas o bárbaras como *camp*, *modistilla*, *petimetre*, *top secret* o *turista*– como en los dichos y refranes castellanos –«quien calla otorga», «ser un pelota»– encontramos ejemplos de usos lingüísticos llamativamente extemporáneos.

En síntesis, el préstamo intertextual afecta a la esencia verídica de la historia del mismo modo que lo hacen los anacronismos del relato. Son numerosos los que convocan la complicidad lúdica de los lectores y remiten a la contaminación que ha sufrido el manuscrito –cuyo testimonio original ya es obra de al menos dos manos–. La lectura de *Rosa rosae* puede ir guiada, de este modo, por el aliciente no tan secundario de exhumar –de escandir, a veces– la tradición literaria clásica y contemporánea en ella oculta.

### Clave III: política

Hemos afirmado que esta no es, con propiedad, una novela histórica, o al menos no a la manera tradicional. Ello no evita que a través de una de sus claves de significado se refleje en obras como *La muerte de Virgilio* o *Memorias de Adriano*, por señalar algunas ficciones de recreación historicista que se han acercado a la Roma imperial con el fin de indagar en los resortes del poder político.

Botas, como vemos, evita la reverencia al pasado y el añejamiento. Por eso, rebaja a sus personajes históricos en mundanos y apicarados, que extrañamente hablan y malhablan con modismos de los años ochenta, mientras la narración se plaga de anacronismos. Por esta vía la narración se convierte en un retrato de época que el autor intenta que sea el patético y cómico espejo de la suya, pero por el camino opuesto al de la novela histórica: que el ruedo ibérico salga disfrazado para una de romanos. Por ese sencillo recurso empieza no tanto la sátira como el sainete. Y ese sainete es una alegoría moral y estrechamente política de los tiempos que corrían; que, hay que recordar, no son otros que los de 1983 a 1985 en que Botas escribe el manuscrito de la novela. Se trata esta de una época de cambio, con la llegada del socialismo felipista a España tras la apabullante mayoría absoluta del PSOE en 1982.

Por entonces, tras un breve paso por el activismo clandestino de la vida universitaria en sus años de estudiante, Botas ingresa a posiciones liberales que se van escorando a la derecha a medida que la transición democrática supera etapas. Abundan, así, las referencias negativas del Botas real al socialismo, las autonomías y el rumbo de los cambios sociales de la transición. Lo hace no sin cierto dandismo en ello, el de quien sabe que opina a contrapelo; o, como Plotino le apunta a Damnatus, «–Yo creo que lo tuyo es pura gana de ir contra corriente. No creo que puedas ser tan carca, tan reaccionario» (Botas 2015: 138). Más testimonios de este posicionamiento ideológico se recogen en las entrevistas a Botas reunidas por Luna Borge en los estudios del volumen que coordina (1995), alguna de las cuales se han citado ya; o las cartas con Miguel D'Ors en el número de homenaje de la revista *Los Cuadernos del Sornabique*, del propio año 1994 de su fallecimiento.

Pero son sus memorias inéditas las que despejan con toda elocuencia el giro ideológico. Sus referencias contra el protagonismo abusivo del estado, contra los funcionarios, contra las hipocresías de la memoria colectiva en la transición democrática y, sobremanera, contra la arrogancia del socialismo victorioso en España son omnipresentes en el texto inédito y saltan intempestivamente en sus páginas con la fuerza de una obsesión.

Sucede así cuando Botas compara su educación privada, a menudo casera, de sus primeras letras, con el paso al Instituto Alfonso II de la ciudad de Oviedo:

Doña Paz era la antítesis del funcionariado y de todo cuanto hoy es la ansiada meta del español: un trabajo lo más chollo posible y la definitiva seguridad hasta la tumba. A este paso terminará esto convirtiéndose en un país de zombis, si es que no lo es ya. (Botas [1994]: 23)

[...] ¡Funcionarios de enseñanza! ¿Cómo es posible unir ambas palabras: *funcionario* y *enseñanza*? No, no es posible; sólo en España y en algún otro país de parecido futuro ocurren semejantes aberraciones. [...] detesto a los funcionarios, a todos los funcionarios, pero más a los petulantes funcionarios de la enseñanza. (Botas [1994]: 45)

En su frecuente desahogo contra lo que caracteriza como la mediocridad, el mal gusto y la corrupción que el socialismo ha implantado en España, Botas emplaza su caída del caballo en la visita que hiciera a Moscú en el año 71, acompañado de su madre:

A partir de este viaje empecé poco a poco a echarme a la derecha más y más cada año, a hacerme más y más liberal cada año: el comunismo era un desastre, una cárcel y un fraude. Hoy sé que el socialismo también lo es, lo que pasa es que los socialistas en ningún sitio actúan como tales cuando llegan al poder. ¡Los socialistas ya no socializan nada, los socialistas privatizan, copiando así a la derecha! Es que no hay otro camino, sobre todo tras la era Reagan-Thatcher [...].

De toda Europa, ya sólo en España los socialistas están asentados cómodamente en el poder. España es diferente: en España la gente escupe en las aceras y de un país que escupe en las aceras se puede esperar cualquier cosa. Qué se le va a hacer. (Botas [1994]: 49)

Así que sí, otra de *las rosas de la rosa* es aquí la de aquel Partido Socialista Obrero Español que en 1982 prometía que, tras el paso de su gobierno, a esa Hispania no la conocería ni la madre que la parió, en frase del entonces vicepresidente del Gobierno.

Pueden ensayarse, pues, las traslaciones de sentido de la novela en clave política. Cayo Damnatius afirma en sus memorias que nació con los idus de marzo, justo en el momento en que los conjurados asesinaban a Julio César. Los restos de una República ya autoritaria daban paso al Imperio. Octaviano vencía en Accio y se proclamaba emperador como Octavio Augusto. Este llega al poder con la promesa de la libertad, frente al riesgo de la tiranía que se cernía sobre Roma con el vacío dejado por la muerte de Julio César. «Cuando un político habla mucho de libertad, malo: se dispone a quitárnosla» (Botas 2015: 143), reflexiona Cayo Damnatius con la llegada al poder de Octavio. El arco histórico de la novela se completa con la muerte de este y la sucesión del imperio en Tiberio.

Con este plan cronológico, pueden establecerse paralelismos con el presente real de la narración. Aquí, me alejo de lo expresado en un texto anterior, reseña de la reedición de la novela (San José 2015), y me acerco a la interpretación de Carmen Morán, que es la única crítica que se ha detenido algo en la clave política de la novela (2016). Así, una primera impresión hermenéutica puede estar dirigida por el hecho de que el cambio de paradigma político es el que se da entra la República y el Imperio, hiato que equivaldría al paso de la dictadura a la democracia en España, en el *hic et nunc* de Víctor Botas.

La transición entre los tiempos republicanos, senatoriales y patricios, y el nuevo cesarismo imperial octaviano no necesitaría, así, mayor traducción al contexto real de la novela. Con César se liquida –o termina de liquidarse, pues tanto Julio César como Octaviano jugaron la baza política del populismo frente al Senado– el viejo orden y adviene el Imperio. El desprecio mezclado con el temor que Damnatius siente hacia aquella masa de arribistas hijos de libertos que proscribirían la esclavitud para hacer, a todos, esclavos del Estado y aduladores de la burocracia podría expresar, entonces, ciertos miedos contemporáneos, el de Botas el primero, que propagaban que el socialismo llegaba a España para instaurar la dictadura del proletariado.

En efecto, en esta primera lectura equivocada, en la que el Octavio Augusto de la novela era el Felipe González de la victoria omnímoda de 1982, pesó, además de la analogía que provee la cesura República-Imperio, la constante identificación que Damnatius hace entre el Imperio y la mesocracia, escenario para una nueva tiranía de arribistas y libertos (como él, irónicamente, no deja de ser en origen). Así en diálogo con su compañero de crianza y amigo, el doméstico Tarquinio:

–Terminaremos todos esclavos de un solo hombre, como los orientales. Si no querer terminar en la forzada esclavitud es ser carga, yo soy carga. La vieja República estaba integrada por ciudadanos...

–Por ciudadanos diferentes, según su origen.

–... Por ciudadanos. Ahora, aun llamándonos ciudadanos, vamos camino de ser súbditos, Tarquinio. Al tiempo. César, recuérdalo, quiso proclamarse rey.

–Rey o no rey, si las cosas mejoran y terminan de una vez las guerras intestinas, bien venido sea.

–Ahí es donde disiento de ti y de ahí también mi añoranza de la antigua República: las masas siempre acaban –porque son cobardes– entregándose en manos de alguien; prefieren la seguridad y una supuesta igualdad –fruto de la envidia– a la libertad. Yo no, yo estoy contento con mi estatus de un mediocre segundo orden, con tal de conservar la libertad que es propia de un ciudadano de Roma. (Botas 2015: 138)

Puesta la cita al trasluz de las opiniones políticas de Botas, junto a otros pasajes análogos en los que Damnatius se despacha contra la sociología igualitaria, burocrática y mediocre del Imperio, o la ocasión en que a Julio César lo denomina pronominalmente «el dictador» (Botas 2015: 24), es casi inmediata la identificación con el sistema de equivalencias señalado.

Por el contrario, Carmen Morán interpreta que la muerte de Augusto y el temor y la incertidumbre surgidos con la llegada de Tiberio equivalen a la transición democrática. Es en este momento cuando se da el cambio histórico sustancial de la novela, que hace aflorar en los personajes miedo, ambición y las mismas biografías recicladas *ad hoc* para ingresar en el nuevo orden que en la transición española; idénticos cambios de chaqueta, que a la crítica le «recuerdan a los camisas viejas que pasaron a lucir chaquetas de pana en la Transición» (2015: 424).

Creo ahora más oportuna esta interpretación, pues, en primer lugar, induce a una analogía natural entre el paso de la República al Imperio y el paso de la II República española a la dictadura franquista. El carácter mesocrático del desarrollismo franquista a partir de los años sesenta –«esa década horripilante y hortera que fue la de los sesenta», escribirá en sus memorias ([1994]: 24)– autoriza perfectamente la visión tan aristocratizante y patricia de Botas en contra de la dictadura franquista (vale decir, del Imperio augusteo).

Esto permite dar sentido a algunos rasgos de carácter de Octavio en la novela, ese «pequeño Octaviano» (Botas 2015: 180), corto de estatura y de voz aflautada, que lo emparentan con una caricatura de Francisco Franco:

–Has de fijarte –insistía Tarquinio– en la coña que se traen los soldados y cómo parodian a Octaviano. Ayer estuve viéndolos cuando estaban concentrados en el Campo de Marte y te aseguro que algunos imitan perfectamente su manera de andar, un poco renqueante y hasta su voz aflautada. ¡Y menudos chistes verdes que cuentan! (Botas 2015: 105)

Este orden de equivalencias posibilita, a su vez, darle a la época de Tiberio su relevancia oportuna en la novela, pues de otra forma, en un esquema dialéctico República > Imperio // Dictadura > Democracia, este periodo quedaría descolgado sin significación específica.

Víctor Botas había manifestado una temprana afición por el emperador Tiberio, como hombre sensible y melancólico obligado a casarse con una mujer que no amaba y abocado a la vida política y a ser César por la razón de estado. Así puede apreciarse en el cuento «El humo del Vesubio», del libro homónimo, o en el poema «Tiberio», de *Historia antigua*. Las memorias inéditas del escritor desvelan que el hallazgo del personaje histórico se produjo a través del ensayo *Tiberio. Historia de un resentimiento* (1939), de Gregorio Marañón (Botas [1994]: 52); y que mostró especial fijación por sus días de la isla de Capri:

Suetonio, Tácito, Marañón y Axel Munthe fueron los principales culpables de mi especial interés por Capri: Tiberio andaba por mi cabeza como anda todavía, según pude comprobar, por las cabezas de los habitantes de la isla. (Botas [1994]: 36(II))

Tiberio ligó su renuente continuidad en el poder a su retiro en Capri, mientras hacía recaer el gobierno en su prefecto Sejano, en Roma. Sin embargo, *Rosa rosae* no aprovecha sus etapas biográficas para crear paralelismos concretos en el plano político de la España contemporánea. De la semblanza de Tiberio, a la novela solo le interesa semánticamente el despotismo indolente de los días de Capri.

Damnatus, que había sido compañero del joven Tiberio durante su exilio en Rodas, tras la enemistad con su padrastro Octavio Augusto, ha conseguido el favor del nuevo emperador y es designado senador después de una gran insistencia. Invitado a Capri por Tiberio, es testigo de sus crueles saturnales, en las que pone a prueba la lealtad de cortesanos y ambiciosos con juegos que esconden castigos ejemplares. El propio Damnatus es sometido a escarnio público por Tiberio, quien lo señala como adúlador.

En esta particular arena política del reinado de Tiberio, el nuevo César muestra haber encumbrado su *potestas* en el miedo y la adulación, provocando que todos luchan por decantar el favor de su pulgar. Hasta aquí y sin más concreción en el plano de la política real llega la sátira en clave de la novela hacia los nuevos tiempos democráticos de la España ¿felipista, juancarlista? Pues ¿a quién representa el nuevo emperador, hijo político de Augusto? Puede decirse que representa a cualquiera de ellos, y solo al nuevo y ya arrogante orden democrático.

En todo caso, esta lectura política es otra de las claves de significado que, una vez descodificadas, se hacen prescindibles para despertar el interés y el gusto por la novela. Leída más de treinta años después de su publicación original y cuarenta desde que comenzó a escribirse, a *Rosa rosae* no solo no le han salido venerables arrugas sino que ha renacido con lustre renovado, en coincidencia con un momento literario que ha asimilado como corrientes triunfantes las que en su momento fueron audacias narrativas de Víctor Botas.

## 5. Conclusiones

En suma, lo expuesto hasta aquí ha tratado de responder a una hipótesis de partida: *Rosa rosae* no puede catalogarse como novela histórica sino de una forma tangencial o, en todo caso, como uno de los tempranos ejemplares de la nueva novela histórica, novela historiográfica o metaficción historiográfica, como se dio en llamar la renovación postmoderna del género. Esto es debido, fundamentalmente, a su carácter de novela en clave, lo que subvierte cualquier intento de rigor documental y de historicismo en la obra. Este artículo ha estudiado sistemáticamente las claves del texto en sus tres niveles: autobiográfico, literario y político. Todo ello, sin embargo, con una advertencia fundamental: *Rosa rosae* tampoco puede clasificarse como un *roman à clef* al uso, pues no instituye un sistema inequívoco de correspondencias reales, rasgo en el que, no en vano, puede comprobarse su definitiva renuncia a una hermenéutica histórica.

El último, en especial, de los tres niveles en clave, el político, constituía hasta ahora una deuda entre las lecturas críticas de esta novela, pues tan solo una estudiosa de la obra se había detenido someramente en él. Del análisis de las claves de orden político de la novela se infiere su estrecha relación con el contexto de producción de la obra, escrita entre 1983 y 1985: el de la España que asentaba la transición democrática con el primer gobierno socialista. Del análisis crítico se infiere una red de correspondencias asimétricas entre el paso de la República al Imperio de la Roma clásica y el paso de la dictadura franquista a la democracia en la España contemporánea. Las analogías se establecen, en concreto, entre Octavio Augusto y Francisco Franco, como dictadores de sendos regímenes mesocráticos, por un lado, y el imperio de Tiberio como equivalente de los nuevos tiempos del felipismo y del juancarlistismo, no menos autoritarios. En este orden de cosas, la visión histórica de Roma del Botas autor-narrador traduce su opinión desencantada, provocadora y reaccionaria del presente político de la España de la transición democrática, una visión política que ha sido examinada aquí al trasluz del testimonio de sus entrevistas y de sus memorias inéditas.

## Referencias bibliográficas

- Alarcos Martínez, M. (2006), «Fidelidad y reescritura en *Segunda mano*: los apócrifos de Calímaco y Meleagro», en Sánchez Torre, L. (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo-Gijón, Fundación de la Universidad de Oviedo-Llibros del Peixe, 11-30.
- Almuzara, J. (1995), «Una conversación con Víctor Botas», en Luna Borge, J. (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, 117-122.

- Arce, L. M. (1995), «Víctor Botas ante su poesía completa», en Luna Borge, J. (ed.) (1995), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, 123-127.
- Bagué Quílez, L. (2004), *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*, Gijón, Llibros del Peixe.
- Bagué Quílez, L. (2006), «*Non omnis moriar*: la Roma clásica en la narrativa de Víctor Botas», en Sánchez Torre, L. (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo-Gijón, Fundación de la Universidad de Oviedo-Llibros del Peixe, 31-55.
- Bagué Quílez, L. (2016), «Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas», en García Rodríguez, J. (ed.), *Mañana es hoy. Víctor Botas veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 11-28.
- Bartolomé, J. (2017), «El Horacio lírico de Víctor Botas», *Pasavento: Revista de estudios hispánicos*, 5:2, 291-316.
- Botas, V. (1983), *Mis turbaciones*, Barcelona, Laertes.
- Botas, V. (1992), *Rosa, rosae*, Zaragoza, Crítica 2(mil).
- Botas, V. (1994), *Poesía (1979-1992)*, Gijón, Llibros del Peixe.
- Botas, V. ([1994]), *Con el lenguaje de la melancolía. Memorias de infancia y juventud* [mecanoscrito inédito], Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, Fondo Víctor Botas, sign. Ast Bot. C12-1.
- Botas, V. (1995), «Versiones libertinas», en Luna Borge, José, *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe.
- Botas, V. (1999), *Poesía completa* (J. L. García Martín, ed.), Gijón, Llibros del Peixe.
- Botas, V. (2012), *Poesía completa* (J. L. García Martín, ed.), Sevilla, La Isla de Siltolá.
- Botas, V. (2015), *Rosa rosae* (prólogo de Juan Bonilla, epílogo de Carmen Morán), Sevilla, Espuela de Plata.
- Collingwood, R. G. (1996), *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Comendador, L. F. y Hernández Heras, J. (coords.) (1994), *Los Cuadernos del Sornabique* [separata de homenaje a Víctor Botas].
- Conde Parrado, P. (2016), «El libertino Víctor Botas y sus versiones de Marco Valerio Marcial», en García Rodríguez, J. (ed.), *Mañana es hoy. Víctor Botas veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 29-51.
- Cortés Tovar, R. (1998), «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 14, 269-283.
- García Martín, J. L. (ed.) (1980), *Las voces y los ecos*, Gijón, Júcar.
- García Martín, J. L. (ed.) (1996), *Treinta años de poesía española (1975-1995)*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La Velea.
- García Martín, J. L. (1997), *Punto de mira*, Gijón, Llibros del Peixe.
- García Rodríguez, J. (ed.) (2016), *Mañana es hoy. Víctor Botas veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Gracia Noriega, J. I. (1995), «Víctor Botas, un poeta en la tertulia del Oliver», en Luna Borge, J. (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, 111-116.
- Havel, J. (2006). *Víctor Botas. Con el lenguaje de la melancolía*, Gijón, Llibros del Peixe.
- Havel, J. (2014). *Víctor Botas, veinte años después* [catálogo de la exposición], Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala.
- Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres-Nueva York, Routledge.
- Lanz, J. J. (2006), «Leyendo la lectura: para una poética de la incertidumbre en *Historia antigua* (1987), de Víctor Botas», en Sánchez Torre, L. (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo-Gijón, Fundación de la Universidad de Oviedo-Llibros del Peixe, 173-202.
- Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lukács, G. (1976) [1955], *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo.
- Luna Borge, J. (ed.) (1995), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe.
- Man, P. de (1979), «Autobiography as de-facement», *Modern Language Notes*, 94:5, 919-930.

- Mendoza, E. (2008), *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona, Seix Barral.
- Morán Rodríguez, C. (2015), «Epílogo: los nombres de la rosa», en Botas, V., *Rosa rosae*, Sevilla, Espuela de Plata, 409-426. [Reed. (2015), *Clarín. Revista de nueva literatura*, 115, 3-9].
- Morán Rodríguez, C. (2016), «La modulación del yo y las máscaras de la Antigüedad en *Rosa rosae* de Víctor Botas», en García Rodríguez, J. (ed.), *Mañana es hoy. Víctor Botas veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 89-112.
- Olay Valdés, R. (2016), «Víctor Botas: cara B (Obra dispersa y prehistoria e intrahistoria poéticas a través del Archivo Víctor Botas)», en García Rodríguez, J. (ed.), *Mañana es hoy. Víctor Botas veinte años después*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 129-143.
- Palomero, M. P. (ed.) (1987), *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- Sáenz Herrero, J. (2006), «La poesía "pisada" de *Segunda mano*. Víctor Botas y sus traducciones de Catulo, Horacio y Marcial», *Interlingüística*, 17, 934-943.
- San José, E. (2015), «La novela de un novelista», Suplemento *Cultura* de *La Nueva España*, 25 de junio de 2015, 3.
- Sánchez Torre, L. (ed.) (2006), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo-Gijón, Fundación de la Universidad de Oviedo-Llibros del Pexe.