

EL HORACIO LÍRICO DE VÍCTOR BOTAS¹

THE LYRIC HORACE BY VÍCTOR BOTAS

JESÚS BARTOLOMÉ

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea
jesus.bartolome@ehu.eus

RESUMEN: El propósito de este trabajo es estudiar la recepción que el poeta Víctor Botas hace de la tradición clásica y en concreto de la lírica de Horacio, las *Odas* y el *Canto Secular*. Con tal objetivo, distinguiremos tres aspectos de esa relación: la construcción de Horacio como personaje (1), las versiones poéticas del libro *Segunda mano* (2), y, por último, las relaciones intertextuales que establece Víctor Botas con Horacio (3). En este último apartado nos centraremos en tres temas: la reflexión sobre la propia poesía, la actualización del tópico del *carpe diem* y la perdurabilidad de la poesía.

PALABRAS CLAVE: poesía lírica; intertextualidad; recepción; Horacio; Víctor Botas

ABSTRACT: The purpose of this paper is to study the reception of classical tradition in the Spanish poet Víctor Botas, and, in particular, of Horace's lyric works, the *Odes* and the *Carmen Saeculare*. To this aim, we will distinguish three aspects of this relationship: the construction of Horace as a character (1), the poetic versions of the book *Segunda mano* (2), and, finally, the intertextual relationships between Horace and Víctor Botas (3). In this last section we will focus on three topics: the reflection on the poetry itself, the updating of *carpe diem*, and the perdurability of poetry.

KEYWORDS: Lyric; Intertextuality; Reception; Horace; Víctor Botas



¹ Este trabajo se inscribe en el ámbito del proyecto de Investigación "Marginalia Classica Hodierna. Tradición y Recepción clásica en la cultura de masas", FFI2015-66942-P.

No cabe duda de que la poesía de Víctor Botas, y también su prosa, encuentra en la tradición clásica un componente indispensable.² A lo largo de sus versos se renueva el mundo clásico grecorromano: la historia, los paisajes,³ los temas y las formas de los poetas clásicos, pero esta tradición no constituye un mero adorno esteticista ni una exhibición de erudición⁴, por decirlo con las palabras de la profesora Rosario Cortés:

Lo peculiar de la tradición clásica en Víctor Botas es que prácticamente se convierte en un código. El poeta, además, parece querer declararlo ya desde los títulos de algunos de sus libros (*Prosopon*, 1980 e *Historia Antigua*, 1987) y de los de no pocos de sus poemas. Y no es solo que recurra en ellos a temas y formas de poetas clásicos y los imite, es que estos, junto con sus códigos culturales –Mitología, Arte e Historia, sobre todo la de Roma– se convierten en perspectivas desde las que el poeta mira. (Cortés 1998: 270)

La incorporación del mundo clásico en su poesía no implica abandono del mundo contemporáneo ni tampoco una evocación nostálgica e idealizada de aquel; al contrario, no falta tampoco en estas referencias la ironía característica de Víctor Botas. Lleva a cabo una relectura profunda de los clásicos, acomodando lo que toma prestado a sus propios intereses poéticos y a su cotidianidad.⁵

La relación con sus predecesores, especialmente con los poetas griegos y latinos, sobre los que declara su admiración general en “*Prosopon*”, se manifiesta abiertamente y sin recato en distintas ocasiones, incluso de forma autoirónica (“*Asuntos Bizantinos*”, “*Verano*”), dando muestras de una actitud acorde con “la máscara modesta que le gusta adoptar”.⁶

Nuestro propósito en este trabajo es seleccionar, dentro del conjunto de la tradición clásica y la recreación del mundo antiguo, algunos aspectos de la presencia de la poesía lírica de Horacio, en concreto de las *Odas* y el *Canto Secular*, en la obra poética de Víctor Botas, cuyo horacianismo, como señaló Miguel

² Como señala Rosario Cortés (1998: 279), “La presencia de la tradición clásica en la poesía de Víctor Botas se mueve, sobre todo, entre la ironía horaciana y la agudeza epigramática de Catulo y Marcial... la ‘coña beatífica’ de Botas... que le debe tanto a la agudeza del epigrama como a la ironía de Horacio”. Sobre la prosa, véase Luis Bagué (2006).

³ Sobre la consideración que el poeta tiene de la Roma antigua son significativas las palabras que pronuncia en la conversación con Javier Almuzara (cf. Bagué 2016: 17).

⁴ Nos enfrentamos aquí a la cuestión del culturalismo de los novísimos, del que Víctor Botas se aleja. Sobre el tema puede consultarse Miguel D’Ors (1998: 47) y Juan José Lanz (2011: 339–441). Sobre la cuestión en general, Jaime Siles (1991: 151).

⁵ Así lo resume Carlos Javier Morales (1999: 153): “La posmodernidad de Víctor Botas nos ofrece la poesía como un palimpsesto de clásicos que ahora, en la era del vacío, de la fragmentación y de la duda, se nos presentan en su faceta más antiheroica y compasivamente miserable. Una sabia y deleitable relectura”. Sobre el carácter posmoderno de la obra de Botas, es más reticente Bagué (2004: 179–194), aunque en 2016 (11–28) matiza su postura y llega a congeniar dos rasgos antitéticos. Para una revisión general de la cuestión, cf. Alfredo Saldaña (2009).

⁶ En su poema “Yo no canto” lo declara de forma rotunda, asimismo se enuncia la misma idea en “*Metamorfosis*”: *mis humildes palabras*. Además, en el inicio *yo no canto*, se manifiesta implícitamente un claro distanciamiento con los poetas antiguos, que utilizan el término *canto*, “canto”, en sus diferentes formas, para definir la ejecución y creación poética. Máscara que es apropiada a la poética de la incertidumbre, de acuerdo con la definición de Juan José Lanz (2011).

D'Ors (1998: 72), se ha convertido en uno de los tópicos de los estudios sobre su producción. Víctor Botas es uno de los pocos poetas españoles de los últimos tiempos en los que la huella de Horacio ha calado con profundidad, pese a que, como probó Marcelino Menéndez y Pelayo (1885), y recuerda Luis Alberto de Cuenca (2011: 59), España es "uno de los países europeos en que el genio horaciano ha sido más amplia y devotamente comprendido".⁷ Para ello nos gustaría comenzar con asuntos menos tratados para abordar luego, con más profundidad o desde otra perspectiva, facetas más conocidas y estudiadas, como son los temas o tópicos más célebres del poeta latino y su apropiación o actualización por parte del poeta asturiano. En este punto prestaremos especial atención a los detalles del tratamiento horaciano de dichos tópicos que a menudo se descuidan precisamente por dicha condición. De este modo se apreciará con mayor nitidez la profundidad de la huella de la poesía lírica de Horacio en la obra del ovetense y las distintas funciones que cumple en ella.

Dos son las dificultades que se han de afrontar a la hora de abordar el examen detallado de la relación entre ambos poetas. La primera consiste en la diferencia de códigos tanto culturales como literarios y lingüísticos que los separa. La relación dentro de un mismo código lingüístico resulta más sencilla pues a menudo la palabra o la expresión es clave para determinar la presencia de un intertexto. El contenido es siempre más incierto. La traducción permite, por supuesto, reconocer el original, pero puede también conducir a interpretaciones erróneas; de ahí que el empleo, no infrecuente, de expresiones latinas por parte de Víctor Botas constituya el asidero más firme. La segunda dificultad es la gran difusión que han alcanzado los tópicos y temas de la poesía de Horacio y la consecuente tradición literaria a que ha dado lugar su lírica dificulta mucho la atribución de un hipotexto concreto a Horacio y no a alguno de sus muchos imitadores.⁸

1. LA POESÍA LÍRICA DE HORACIO

Parece conveniente comenzar recordando algunos de los rasgos más característicos de la lírica horaciana que consideramos que el poeta asturiano ha asimilado y ha hecho suyos dotándolos de una manera particular y propia.

⁷ La recopilación que hace Vicente Cristóbal de los nombres de poetas actuales, además del ovetense, en los que encontramos las huellas de Horacio no es demasiado extensa: Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias, Francisco Fortuny, Andrés Trapiello, José María Álvarez y Manuel Vilas. Algunos de ellos son filólogos clásicos, como matiza Moralejo (en Horacio 2007: 224, n. 355). Es lo que ocurre con Juan Antonio González Iglesias, en cuya obra Horacio se actualiza de múltiples modos. También es el caso de Aurora Luque, que amplifica el tópico horaciano al formularlo de manera distinta: *carpe noctem* (cf. Luque 2008). La presencia horaciana en ambos poetas merece ser estudiada en detalle, por lo que no podemos abordarla en este espacio.

La influencia de Catulo, el otro gran lírico romano, en los poetas españoles desde mediados del siglo xx ha sido bastante mayor, como reflejan los estudios de Juan Luis Arcaz (1989 y 2002) y Norberto Pérez García (1996).

⁸ Emblemático de esta situación es el comentario que Víctor Botas hace a su poema "*Collige, virgo, rosas*": "*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 'enseñe el horacio cosa mala'. La tradición es la tradición" (2012: 416).

En primer lugar debemos tener en cuenta, como señala José Carlos Fernández Corte (1990: 317–319), cuyas palabras resumimos a continuación, que el enunciador de los poemas de Horacio es fingido, el narrador no es Horacio, personaje histórico, sino un personaje de ficción que adopta diversas máscaras. Su obra se ha convertido en un repertorio de lugares comunes (*carpe diem, aurea mediocritas, dulce et decorum est pro patria mori, beatus ille*, etc.) como si su obra fuera una cantera de verdades útiles para la vida proferidas por un autor veraz, directo y sincero. Su poesía huye de la admonición simple, universal y dogmática, siendo compleja, particularizada y escéptica, entre otras cosas porque tanto el estatuto del narrador como el del acto de comunicación pueden ser fingidos o ficticios.

En consonancia con ello, característica de la persona poética horaciana es la autoironía, que se manifiesta en muchos de sus poemas, en especial aquellos de contenido metapoético⁹ y erótico.¹⁰

Las odas horacianas están cuidadosamente organizadas. El inicio tiende a ser llamativo, y puede proponer un puzzle que ha de ser resuelto. La mayoría de los poemas están dirigidos a una persona real o imaginaria, con una pregunta o un imperativo. Los cierres no son menos importantes y pueden contener un aforismo cáustico, una fórmula de ruptura o un *diminuendo* o una referencia al poeta mismo, que es a veces auto despreciativa (Nisbet y Rudd 2004: xxvii–xxviii).

El lenguaje de la lírica horaciana, sin llegar a los tonos de las sátiras y los epodos, no recurre al empleo de las palabras poéticas, su léxico es, para unos prosaico, para otros, neutro, en todo caso alejado de la gravedad y grandilocuencia de los grandes géneros poéticos del sistema literario de la antigüedad.

Los temas que componen sus Odas son muy variados, heredados de la lírica griega (poesía simposiaca, amorosa, himnica, civil, mito, etc.), aunque ocupa un espacio considerable la poesía amorosa y la reflexión sobre la propia creación poética. El tema de la fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte recorren su poesía e invaden otros contextos temáticos.

Estos dos temas, presentes ya en el primer libro de Víctor Botas, *Las cosas que me acechan* (1979), vuelven una y otra vez a lo largo de toda su obra. Junto a ellos recurren una serie de imágenes reiterativas que evocan el universo horaciano. La presencia de Horacio se percibe asimismo en el tono distanciado e irónico del venusino, como se ve especialmente en los característicos finales en anticlímax de poemas que tratan temas trascendentes.

La configuración de los poemas de Víctor Botas, un monólogo dramático del yo poético con un oyente, generalmente una mujer,¹¹ también lo acerca a

⁹ Las referencias a la propia poesía son numerosas en Horacio y, en ellas, uno de los temas destacados es el de la levedad de sus composiciones (I 6, I 19, II 1, II 12, III 2, IV 15).

¹⁰ Aproximadamente un cuarto de las *Odas* horacianas son de tema amoroso de muy variado tipo, aunque el tono sentimental y quejumbroso está lejos de su poesía. Más habitual es la presencia de la autoironía y la distancia. La referencia a la edad del poeta (Oda II 4.23–24, IV 1.6), recurso que también explota Víctor Botas en “El hombre tranquilo”, “Ya en la bíblica edad”, “Chequeo”, es uno de los medios que le sirven para este fin.

¹¹ Como señala Miguel d’Ors a este respecto: “La mayor parte de los poemas se realizan sobre la

Horacio, aunque no en exclusiva. Asimismo lo aproxima a él la actitud de ('falsa') modestia con respecto a su poesía, y la recurrencia de ciertas imágenes que nutren su poesía (guirnaldas, coronas, espacios, dioses, ceremonias).

2. HORACIO COMO PERSONAJE POÉTICO

La recreación más detallada de Horacio como personaje poético se encuentra en "Huellas durmientes en el Palatino". Víctor Botas imagina a Horacio en el momento cumbre de su carrera, cuando se convierte en el poeta laureado, oficial, en la celebración del año 17 de los *Ludi Saeculares* y cuando un coro de muchachos y muchachas entona su *Carmen Saeculare*, poema escrito con tal finalidad a petición de Augusto. La identidad del espacio (subrayada por la anáfora insistente *aquí*, el Palatino)¹² presupone el contraste entre el pasado y el presente, explícito en "Ahora". Esta contraposición puede tener cierto rasgo de nostalgia:

Aquí los veintisiete niños y las
veintisiete doncellas entonaron
el Canto Secular. Aquí la noche
(a esa del tres de junio me refiero)
se coronó de música. Aquí Horacio
lloraría de júbilo (y de vértigo)
al contemplar su gloria. Aquí olvidaron
inmóviles procónsules triunfales
—entornados los párpados, las caras
encendidas de minio, indiferentes—
su condición humana. Aquí un César
bromeó con su muerte. Aquí se amaron
centurias de parejas, superpuestas
como en selladas cajas, siglo a siglo.
Y pasaron más cosas. Y quedaron
quietas aquí sus huellas —¡cuántas huellas,
cuántas huellas durmientes, madre, Virgen!
Y sesudos doctores consiguieron
clasificar muchísimas.

Aquí,

con comprensible (y culta) obstinación,
los gatos italianos se desviven
por dejar vero rastro de sus vidas.
(*Retórica*)

ficción de un protagonista que habla en primera persona y un oyente implícito". Ese tú "es en la mayoría de los casos— con menos frecuencia en *HA*— una mujer con la que el protagonista poemático mantiene una relación de amor" (1998: 57–58).

¹² Lugar y tiempo se funden en este caso. Como señala Pablo Núñez: "Acaso los lugares históricos que tanto le atraen puedan interpretarse, en cierto modo, como una metáfora de la fugacidad de la vida. Los vestigios del pasado confieren al ayer una suerte de eternidad como la que el autor alcanza con la escritura" (2016: 125).

La imagen de Horacio es aquí distinta a aquella de la que se apropia el poeta asturiano. Puede resultar ambigua por el final anticlimático, tan típico de Víctor Botas, por el cual se crea una oposición entre la solemnidad inicial y el final; sin embargo, considero que el efecto buscado es el de restar gravedad a la referencia y establecer cierta distancia con una visión idealizada, algo consustancial a la técnica botesca, pero sin llegar a subvertir su valor y significado. El espacio concedido al éxito de Horacio, a cuya descripción se dedican tres frases enlazadas por la anáfora *aquí*, es un claro signo de encarecimiento. Encontramos una serie de acontecimientos públicos de importancia, pero es aquel en el que Horacio es protagonista el que se antepone al resto, que se describe con un tono más crítico (*olvidaron su condición humana... un César bromeó*). El uso del artículo determinado en las referencias que atañen a Horacio (*los veintisiete niños, las veintisiete niñas, la noche*), hasta la tercera en que lo nombra a él directamente, implica una comunidad de referencia entre lector y poeta que reconoce esa proximidad con el poeta latino. Recoge en esta reproducción las sensaciones que pueden derivar de la expresión de orgullo del propio poeta romano (que nunca está exento por completo de ironía, y menos aún a sus referencias personales), aunque lo hiciera de un modo diferido (IV 6), con su firma:¹³

Y tú muchacha dirás, cuando ya estés casada: "Yo, cuando el siglo volvió con las luces de su fiesta, canté un himno que agradó a los dioses, dócil a los sonos del poeta Horacio".¹⁴ (Horacio 2007; traducción de José Luis Moralejo)

El comentario incluido en el paréntesis (*y de vértigo*) introduce una nueva perspectiva para plasmar la dualidad del sentimiento del poeta en el momento de su gloria. Esto permite atisbar el lado sombrío de esa gloria, sin llegar a desvirtuarla.¹⁵

La fusión de hechos de importancia y menores es una técnica habitual sobre la que volveremos. Distinta es la otra referencia que encontramos en la poesía de Víctor Botas al canto secular en el poema "Saturnalia", que comparte numerosos elementos con el anterior:

¹³ *Nupta iam dices "ego dis amicum,/ saeculo festas referente luces,/ reddidi carmen docilis modorum/ vatis Horati"*. La única ocasión en las *Odas* en las que aparece su nombre; en otros géneros, como la sátira y los epodos, alude a sí mismo en dos ocasiones con su cognomen *Flaccus*. Cf. Fraenkel (1957: 406–407). Aquí lo pone en boca de la muchacha, no en la del yo poético, una forma de modestia.

¹⁴ El carácter himnico de "Padre Apolo" y su comparación con los himnos de Horacio (I 31, I 21 y IV 6) es acertada, pero se equivoca Bagué (2004: 87) al atribuir el título de *divom pater* a Apolo, pues le corresponde a Júpiter.

¹⁵ El conocimiento del *Carmen Saeculare* (CS) y los índices de su uso son claros, así no parecen entre contestables las diversas referencias a la luna bicornes que él mismo reconoce como horaciana (*bicornis Luna* del verso 35 del *Carmen Saeculare*; y *la/ bicornes luna antigua del viejo Horacio...* "El hombre del saco", repite el epíteto en "Nocturno": *una luna bicornes y silenciosa*, frente a otras lunas literarias dispersas a lo largo de sus textos, especialmente la borgiana. Igualmente introduce un verso del *Carmen Saeculare*, el 7: *dis, quibus septem placuere colles* CS 7, en el poema "Historia antigua" del libro *Retórica: los dioses amigos de las siete colinas*.

Asciende Augusto, lento, al Capitolio
 con los signos de Júpiter y el rostro
 trastornado de minio, mientras graznan
 excitadas las ocas y los niños
 pijos de Roma entonan obedientes
 El Canto Secular.

(Retórica)

El procedimiento es aquí diferente. El cambio de perspectiva es claro, y solo se alude a los ejecutantes del *Carmen Saeculare* entre referencias a un acontecimiento público en el que participa el emperador. Asoma así, pero de modo muy indirecto pues Horacio queda excluido del poema, el contexto político y la relación del canto Secular con el poder. En "Saturnalia" es el pasado el que se denigra, no hay rastro de idealización. En "Huellas durmientes" el pasado, de acuerdo con Bagué (2004:175–177), es idealizado, aunque de forma matizada, como hemos visto. Se constituía como un contrapunto de lo cotidiano y vulgar del hoy con el que comparte el espacio, y que le resta solemnidad sin llegar a degradarlo. Evidentemente los procedimientos que utiliza en "Saturnalia" para lograr una representación cruda son más explícitos y sus efectos distintos. Los intertextos de Horacio recalcan la cercanía con el poeta romano y también la ironía para referirse a una composición oficial. La expresión coloquial *niños pijos*, que puede ser una traducción irónica del de *Carmen Saeculare* (*virgines lectas*, v. 6), o bien de uno de los versos de la oda IV 6, vv. 31–32: *virginum primae puerique claris/ patribus orti*, lo confirma. El término *obedientes* (traducción de *docilis* IV 6.43) se encuentra en la misma línea de significado, aunque de una manera menos clara. Colaboran asimismo a dar una visión negativa del conjunto y a restarle solemnidad a un acto como este la mezcla del *graznido de las ocas* y la imagen de Augusto con *los ojos trastornados de minio*.¹⁶ Bien distinta era la representación del poema anterior.

La figura de Horacio reaparece en un segundo poema: "In memoriam". En este caso hay un juego literario doble porque como protagonista, Horacio y, junto a él, Fray Luis, se convierte en personaje textual y los poemas de ambos se constituyen en paratextos e intertextos del poeta contemporáneo (Lanz 2011). Se recrea en el poema el diálogo poético, una metáfora de la relación intertextual, en el que la pesadumbre de haber llegado tarde, tan repetida por Víctor Botas, en especial en la nota introductoria a *Segunda mano*, se atenúa o se anula.

El uso de la negación continuada (antítesis negativa) potencia la oposición entre vida y poesía, entre diálogo real y diálogo propio de lector. La construcción del poema asimismo se convierte en artificio de la realización de ese imposible de superar las barreras del tiempo y de la historia real. El poema pasa de la visión figurada a la recreación poética del diálogo real, como indicaba Quevedo (*vivo en conversación con los difuntos*, "Desde la torre"). Dentro de este juego literario,

¹⁶ En contraste con otras recreaciones del mismo acontecimiento donde se expresa en términos similares pero menos despectivos: *la terrible/ cara del General, teñida en rojo* ("Esta lluvia ritual"), *las caras/ encendidas de minio* ("Huellas durmientes en el Palatino").

el tema de la muerte y la inmortalidad de la poesía, tópico horaciano esencial, no podía faltar y en el fondo articula todo el poema. En este diálogo imaginado uno de los poetas está aún vivo, el otro muerto, y por ello aquel se encuentra en una posición literariamente ventajosa, aunque menos aún que la del poeta que está escribiendo el poema, con lo que contradice la idea de la prioridad en el tiempo como ventaja para el poeta.

Por otra parte, la descripción de Horacio muerto, una descripción bien detallada:

El antiguo, el de Venusia,
el ya perfil, ya cosa, ya tan quieto¹⁷
en las secretas manos de la muerte

(*Historia Antigua*)

nos lleva a pensar en uno de sus versos más famosos: *non omnis moriar* (también el título del poema "In memoriam" remite al *monumentum* horaciano), al que parece estar contradiciendo. Cierta grado de irreverencia es habitual en el trato de Víctor Botas con los poetas que admira –recuérdese el diálogo con el propio Horacio en "Oda I 11 (Glosa)", "Jóvenes amigos" y "Hojas muertas". Sin embargo, en el fondo, demuestra el cumplimiento de esa profecía, en cuanto que una parte de él, la mejor como matiza Ovidio en su reelaboración de Horacio (*Metamorfosis* xv 875–876: *parte tamen meliore mei super alta perennis/ astra ferar*),¹⁸ sigue viva y permite el diálogo con la posteridad. De este modo, la poesía desprendida de sus figuras –la situación de Fray Luis con respecto a Horacio replica la de Víctor Botas con respecto a Fray Luis, y a Horacio–, pierde a su autor, pero permanece, con el solo nombre del poeta.

La unión entre ambos poetas –no podemos olvidar el vínculo estrecho entre Fray Luis y Horacio–, que pretende sellar para siempre este poema simboliza asimismo la idea del diálogo infinito de los textos Lanz (2011: 354). El poeta, por influencia de sus predecesores, se transfigura, y eterniza en su poema la unión entre ambos, y en consecuencia entre los tres¹⁹. La figura de Horacio resultante de este poema es una celebración del poeta como texto por encima de su materialidad.

3. LA VERSIÓN COMO FORMA DE REESCRITURA

El libro *Segunda Mano* (1982) nos enfrenta a una concepción de la escritura como reescritura, el lenguaje poético concebido como un diálogo con la

¹⁷ Sobre la idea de la quietud y la poesía, hay que observar los numerosos ejemplos de este uso en su poesía: para indicar la muerte, pero también la inmortalización en la poesía: "La nocturna zozobra", "Metamorfosis", "Esta lluvia ritual", "Huellas durmientes en el Palatino", "Palabras para una despedida".

¹⁸ Las imitaciones de Propertio y Ovidio, entre otros poetas antiguos (cf. Hubbard y Rudd 2004: 367) demuestran que pronto se convirtió en un texto citable; su posterior *Fortleben*, lo confirma.

¹⁹ Una idea similar se observa en "Mis jóvenes amigos" cuyo título referido a poetas, puede estar aludiendo a la expresión *siempre joven* de la versión de la Oda III 30 de Horacio.

tradición.²⁰ La traducción se presenta aquí como una forma de creación; nunca pretenden ser una traducción fiel y académica. Son variaciones sobre el original²¹ en las que el poeta ovetense se toma numerosas libertades.²²

La modificación más drástica se produce en la versión de la Oda I 36, de la que suprime los últimos versos con lo que consigue una mayor concentración en la escena creada en el poema. Al tratarse de una composición menos conocida que el resto de las elegidas, se toma una libertad mayor que en los otros tres poemas, cuya fama permite tan solo otro tipo de alteraciones.²³ Son cuatro las odas de Horacio seleccionadas: *Et ture et fidibus iuuat* (I 36), *Ne quaesieris* (I 11), *Donec gratus erant tibi* (III 9) y *Exegi monumentum* (III 30); dos de ellas se corresponden con las principales preocupaciones que recorren la obra del poeta ovetense, la fugacidad del tiempo y la inmortalidad de la poesía. Podemos suponer que en el proceso de selección intervienen principalmente la afinidad y el gusto personal del poeta aunque coincida con el gusto general, pues en la nota introductoria (Botas 2012: 143) dice que se trata de “un libro vivo y sobre todo un libro mío: sólo habla de mí”. En él pretende recuperar ciertos poemas que siempre le produjeron la sensación de que se los habían “pisado” sus autores. No sorprende, por tanto, que dos de ellos (I 11 y III 30) se encuentren entre los que mayor fama han concedido a Horacio por tratar tópicos que se han convertido en universales y sobre los que Víctor Botas volverá una y otra vez; el tercero (Oda III 9) también goza de gran celebridad y son numerosas las imitaciones que de él se han realizado.²⁴ Llama la atención, por esta razón, la elección de la Oda I 36, un poema festivo que celebra el regreso de un amigo; quizás con él quiera ofrecer un panorama más amplio y completo de la poesía horaciana, al tiempo que realiza una celebración de la amistad, tema al que, sin ser de los más frecuentes, se le dedica alguna composición. De este modo completaría una visión panorámica de los temas principales de Horacio: amor, amistad, fugacidad del tiempo, inmortalidad de la poesía. Nos detendremos en el análisis de dos de estas versiones, la de las *Odas* III 30 y I 11.

²⁰ En él encontramos las reescrituras de Arquíloco, Safo, Anacreonte, Teognis, Simónides, Calímaco, Meleagro y también Catulo, Horacio, Tibulo, Petronio o Marcial.

²¹ Como señala Lanz: “una alegría absoluta de constatar que quien dice yo en el poema es una entidad textual tan ficticia como la que (lo) enuncia... no hay sino la celebración de las presencias textuales” (2011: 351).

²² Las señaladas por Conde Parrado y García Rodríguez (2016) son las siguientes la diferencia en la extensión y disposición de los versos, la introducción del registro coloquial contemporáneo, las expansiones y las simplificaciones del original.

²³ Ya la ambigüedad del título del libro *Historia Antigua*, en el doble sentido de la historia de la antigüedad y de una historia amorosa, refleja perfectamente esa fusión de lo ligero y lo grave que tanto explota. El título tiene un doble significado: “alude a la importancia de Grecia y Roma en su poesía y a la imposible historia de amor que está detrás de su primer libro, y que reaparece de más o menos tácita manera en todos los otros”, como señala García Martín en la introducción a Víctor Botas. *Poesías Completas* (2012: 11).

²⁴ Entre otros, Luis Alberto de Cuenca, que hace una versión de esta oda en “Sobre una oda de Horacio”, de la que dice: “El poema de Horacio que más me gusta es la oda IX del libro III” (2011: 58).

Horacio, Oda III, 30

Levanté un monumento más perenne que el bronce,
y más alto que esas faraónicas
pirámides gastadas, que ni las inclemencias
ni la incesante fuga de los años
lograrán destruir. No moriré²⁵
del todo, y buena parte
de mí burlará a Libitina; siempre joven,
siempre renovado, crecerá
mi fama en los que vengan, mientras sigan
la Vestal sigilosa y el Pontífice
subiendo al Capitolio. Y correrá
mi nombre del Aufido
a los reinos de Dauno,²⁶ porque no
en vano fui el primero –pese a mi humilde origen–
que manejó las formas de la Eolia
en la lengua latina.
Que Melpómene acepte
la merecida gloria y de buen grado
corone mi cabeza con laureles.

Las diferencias principales de esta versión con respecto a Horacio van en la misma dirección: la simplificación del original pese a que el número de versos que contiene la versión sea mayor. Esta tendencia se observa en los casos en que Horacio insiste en la misma idea (se reducen, por ejemplo, las referencias a la climatología para resaltar más el efecto del tiempo). La condensación produce un efecto mayor en el lector moderno, gracias a su claridad. Añade asimismo algunos tonos que no están presentes en la oda, se trata de ligeros cambios en el uso del léxico que contribuyen a reducir la solemnidad del poema horaciano. Otras modificaciones destacables son la introducción del encabalgamiento *no moriré/ del todo*, que produce una ambigüedad de sentido considerable y parece además evocar otro texto horaciano, Oda II 20.7, donde más osado, aunque no sin autoironía, Horacio proclamaba: *no moriré (non... obibo)*.²⁷ De interés son otras dos alteraciones del texto latino, ambas con el efecto de establecer un mayor distanciamiento con el original. La primera de ellas es el cambio de persona verbal, del yo horaciano *crescam*, pasamos a la tercera persona de *mi fama crecerá*, y *dicar* pasa a *correrá mi nombre*. La segunda intervención se da en el final del poema, donde se sustituye el imperativo horaciano por un subjuntivo

²⁵ Hay que tener en cuenta que puede estar aquí fundiendo gracias al encabalgamiento este poema con el II 20.7 en el que Horacio declara: *no moriré (non... obibo)*.

²⁶ Este es un ejemplo de error de traducción, pues tanto el río Aufido como los reinos de Dauno aluden a la tierra natal del poeta. El desliz de Víctor Botas se explica por la elección de la expresión *mi fama correrá* para traducir el verbo *dicar*, pues el verbo de movimiento utilizado en castellano exige un punto de partida y otro de llegada. También puede explicarse porque Horacio parece contravenir el tópico de la fama al restringirla a su lugar de origen.

²⁷ Cf. Nisbet y Hubbard (1978: 334–337).

que establece una relación más distante entre poeta y musa. Parece adecuado desde el punto de vista contemporáneo esta búsqueda de distanciamiento, que evita representar el diálogo directo con las divinidades de la poesía, también un gesto de modestia.²⁸

Los tonos irónicos que suele dar el ovetense a sus textos mediante el uso del lenguaje coloquial y otros recursos como la expansión,²⁹ parecen ausentes en esta ocasión, aunque pueden apreciarse solapados en algunas expresiones: el sentido despectivo del adjetivo *faraónicas* al que se añade el también despectivo *esas*, el poco solemne *manejó*, la traducción de *postera* por *los que vengan*.³⁰ En el poema de Horacio se encuentra también una discordancia con el tono solemne que se ha interpretado a menudo como un cierto distanciamiento irónico. Se trata de la referencia a Libitina, una divinidad que no encaja en este contexto, como apuntan Nisbet y Hubbard (2004: 371).

Los recursos empleados por Víctor Botas en su versión dan como resultado un efecto similar y se corresponden en general con las tendencias de su poesía. Es decir, en esta versión se observa el grado de elaboración y de acomodación a la poética personal. Las palabras que encabezan el libro *Segunda mano* resultan totalmente apropiadas al ejercicio de intertextualidad que realiza.

Con más razón se pueden aplicar dichas palabras a su versión de la Oda I 11, la famosa oda donde Horacio acuña la *iunctura carpe diem*:

Nunca trates, Leucónoe (sacrílego es saberlo)
de averiguar el fin que nos tienen los dioses
reservado, ni sondees las cifras babilonias.
¡Cuánto mejor será pechar con todo lo que vaya
a ocurrir! Ya sea o no este invierno que al Tirreno
bate contra las costas, el último que Júpiter
te deje, has de saber estar; bebe estos vinos
y modera esas largas esperanzas, ya que la
vida es corta. Mientras aquí charlamos vuela el tiempo,
envidioso. Así que atrapa el día y no te fíes
ni un pelo del que viene.

Esta reelaboración o reescritura traduce, a primera vista, con fidelidad el original, pues elige un verso inusualmente largo para acercarse al empleado por Horacio. Sin embargo, ya en este aspecto se produce una alteración importante, al margen del incremento del número de versos,³¹ que consiste en el énfasis concedido al último verso gracias a una extensión más breve que el resto (tan solo siete versos), algo ajeno al original latino. Asimismo transforma de modo

²⁸ Atribuye el mérito a Melpómene, lo cual está en la misma línea. En este caso la interpretación es dudosa, también las traducciones se reparten entre las que eligen "mis méritos", y las que prefieren "tus méritos". Cf. Nisbet y Rudd (2004: 377–378).

²⁹ De acuerdo con lo señalado por Conde Parrado y García Rodríguez (2016).

³⁰ La misma expresión utiliza en la versión de la oda I 11 para *postero*.

³¹ Algo frecuente, como señalan Conde Parrado y García Rodríguez (2016: 38–40) a propósito de las versiones libertinas de M. Valerio Marcial.

considerable el texto latino convirtiéndolo en un texto personal dotándolo de las características más significativas de su poesía: los encabalgamientos abruptos: *ya que la/ vida es corta*; el uso abundante de términos y giros coloquiales (*pechar, charlamos, saber estar, no te fíes ni un pelo*), con los que se pretende disminuir la gravedad del original y darle un tono más distendido, el empleo de giros y frases coloquiales, y el anticlimático verso final, que adapta una frase hecha propia del habla cotidiana (Sáenz Herrero 2007: 938).³² Como resultado la recreación del asturiano se identifica con el característico distanciamiento irónico y con el tono menor del latino, sin llegar, por supuesto, a negar o rechazar el sentido del poema. Precisamente la transformación de la negación inicial (*ne*) en el rotundo *nunca* es un indicio de la seriedad con la que el poeta afronta el tema desde el inicio.

4. LA RECEPCIÓN DE HORACIO

La escritura y los libros son un ingrediente esencial de la poesía de Víctor Botas, que se constituye en un continuo diálogo con la literatura.³³ La referencias explícitas a sus modelos y a los versos que toma de otros –incluso hasta denominarlos ‘plagios’ (“Asuntos Bizantinos”)–, más allá de los paratextos y los intertextos, caracterizan su obra,³⁴ incluso la interpretación de las vivencias pasan por el tamiz de la literatura para enriquecerla, como se muestra en el poema “La luna” o en “Variación sobre un tema de Miguel D’Ors”. Las formas de este diálogo continuo con la tradición, no solo la grecolatina, adopta formas variadas, entre las que destacan las lecturas irónicas. Los análisis de Luis Bagué (2004) y Natalia Vara (2011)³⁵ sobre estas formas de intertextualidad con la tradición clásica nos facilitan referirnos a sus usos concretos en los poemas en que aparecen sin necesidad de dedicarles un apartado específico. Esto nos permitirá centrarnos en algunos aspectos concretos de la recepción de Víctor Botas, siguiendo el tratamiento de los temas centrales que comparte la poesía de ambos poetas. En primer lugar, los principales temas y las técnicas sobre todo lo referente a la consideración de la propia poesía, que se encuadra en la jerarquía de géneros en lo que hace a Horacio, y en la consideración modesta de sus escritos en el de

³² No estamos de acuerdo, sin embargo, con su afirmación de que Víctor Botas reproduce este modelo y lo reelabora introduciendo un nuevo tópico subyugado al *carpe diem*, la *vita brevis*, que no se encontraba explícito en el texto latino, pues creemos que la expresión *spatio brevi* del verso 6 es suficientemente explícita.

³³ Aunque la expresión procede del soneto de Quevedo “Desde la torre” (cf. Bagué 2004: 151, n. 138), encontramos una idea similar, menos desarrollada, en la *Sátira* II.6.61 de Horacio.

³⁴ No se diferencia en esto del Horacio lírico, que con frecuencia declara sus modelos (por ejemplo, en II 13, III 30, IV 2, IV 9).

³⁵ Natalia Vara (2011: 209–201) distingue tres niveles de la ironía: revisión de los tópicos de la tradición literaria (ironía autobiográfica), visión paródica de los mitos, sátira que propicia la crítica extratextual de alcance social y político. En los ejemplos que trataremos el primero de los niveles es el predominante aunque en ocasiones concurre con el tercero, como en el caso del poema “*Cursus honorum*”, de *Rosas de Babilonia*, composición en la que la imitación se basa tanto en la estructura como en el tratamiento de un tópico común. Del segundo tipo, el de la parodia de mitos, no hemos considerado ningún caso.

Víctor Botas. En segundo lugar, incidiremos en el tratamiento de la fugacidad de la vida, el tópico del *carpe diem*, como paso intermedio para llegar a un nuevo tema metapoético, la redención del tiempo a través de la poesía, o la inmortalidad de la poesía y su capacidad inmortalizadora.

4.1. La metapoesía

Los temas predilectos en los poemas horacianos que tienen por objeto la propia poesía (metapoesía) son la reflexión sobre la posición secundaria del género cultivado dentro la jerarquía del sistema literario latino, y, como consecuencia, la asunción del tono menor de su obra. Así ocurre en los poemas en los que se niega a cantar temas grandes (*recusationes*)³⁶ confesando su incapacidad poética y reconociendo la modestia de sus pretensiones. Su poesía es ligera, menor en comparación con la gran poesía (épica y tragedia), por lo que debe moderar su tono y ceñirse a los temas que conviene a su género, como ilustra el sorpresivo final de la Oda III 3: "Pero esto no será apropiado para mi *lúdica lira*, ¿Adónde te me vas?, Musa. Deja de obstinarte en recordar los discursos de los dioses y en empequeñecer los grandes temas para adecuarlos a ritmos menudos" (Horacio 2005; traducción de Vicente Cristóbal). Reconoce asimismo su inferioridad con respecto a la obra de otros poetas líricos como Píndaro, al que compara con un cisne, mientras que para definir su labor poética recurre al símil del trabajo esforzado de la abeja (IV 2.27–32): "Yo, al modo y la manera de la abeja del Matino, que con trabajo ingente los sabrosos tomillos va libando, por el bosque y las riberas de la bien regada Tíbur, poca cosa como soy, voy haciendo mis versos laboriosos"³⁷ (Horacio 2007; traducción de José Luis Moralejo).

Víctor Botas expresa a menudo y de forma directa la falta de pretensiones de su poesía,³⁸ que da lugar a lo que podemos denominar una poética de la modestia, cuya función es similar a la de los usos horacianos. Una de las notas que más poderosamente llama la atención en la poesía del ovetense es la contención horaciana o el horror por la grandilocuencia y el énfasis.³⁹ La concepción de la poesía propia como algo modesto es frecuente: *indecisa pluma* ("Con indecisa pluma"), *pluma torpe* ("De los nombres de Eurídice"), *palabras que no van/ a ser leídas nunca* ("Verano"), *líneas vacilantes* ("El perplejo"), *tenues palabras* ("El hom-

³⁶ Ejemplos significativos de *recusationes* son las Odas I, 6, I 19, II 12 y IV 15. Asimismo, en ocasiones reprocha a su musa haberse entregado a temas demasiado grandes para la lírica (II 1, III 2). Uno de los aspectos que hay que tener en cuenta en el sistema de los géneros de la Antigüedad es el orgullo del quien cultiva uno de los géneros considerados menores, que se manifiesta especialmente en este tipo de poemas: las composiciones de carácter metaliterario de Horacio, al igual que la de los elegíacos, abundan en este tipo de consideraciones.

³⁷ *Ego apis Matinae/ more modoque,/ grata carpentis thyma per laborem/ plurimum, circa nemus uvidique/ Tiburis ripas operosa parvos/ carmina fingo./ concines maiore poeta plectro Caesarem.*

³⁸ Parece como si hubiera trasladado el tema de la *aurea mediocritas* a su producción poética. En la base de este planteamiento se encuentra la incertidumbre de Víctor Botas señalada por Lanz (2011).

³⁹ Palabras de Bernardo Delgado, epílogo a *Prosopon* (Botas 2012: 417–418). Conviene recordar que de Bernardo Delgado es un pseudónimo de José Luis García Martín.

bre tranquilo”), pero su defensa de una poesía sin adorno, sin grandilocuencia, matizada con la ironía, se encuentra con claridad en “Asturcón”, poema que ha de interpretarse claramente en términos metapoéticos (D’Ors 1998: 46; Bagué 2004: 65).

La predisposición de ambos poetas en el inicio de su producción (Oda I 1 y “Con indecisa pluma”, respectivamente) trasluce cierto grado de inseguridad en Horacio, un grado mayor en Víctor Botas; pero se resuelve de diferente manera en cada uno de ellos. El ovetense se mantiene en la incertidumbre a lo largo de su producción; el venusino, en cambio, se muestra orgulloso de lo conseguido y sus logros en la oda final del libro II y en especial en el último de su primera colección de Odas, la III 30. El yo lírico de los primeros versos y el del último poema de la colección ha experimentado un cambio sustancial, como veremos en detalle más adelante. En el caso del poeta asturiano no se registra una clara evolución aunque sí una permanente tensión entre los dos sentimientos. Pero no deja de ser significativo que la última composición del último de sus libros, “El Hombre tranquilo”, contenga en sus versos finales una clara alusión a la Oda III 30 de Horacio: *y me fueron dictando estas tenues palabras/ que no ha de destruir el raro tiempo*.

Una consecuencia de esta consideración de su obra poética en ambos autores es la inclinación, más clara en Víctor Botas, a la composición de poemas en los que se mezclan acontecimientos de gran importancia histórica con detalles triviales de la vida cotidiana, incluso a veces hasta groseros.⁴⁰ Víctor Botas lleva al extremo esta tendencia, que Horacio restringe a los poemas de recusación, utilizando una técnica de enumeración que recuerda el uso de la priamel en la obra de Horacio (I 1, I 7 por ejemplo),⁴¹ con la finalidad de enfatizar el elemento que aparece en último lugar: normalmente el acontecimiento personal y cotidiano.

Así, en “Anales”, cuyo título ya es una señal de la importancia que ha de concederse a los hechos consignados en ellos, la enumeración histórica, al igual que los graves acontecimientos épicos a los que alude Horacio, se registra sin transición y como si estuviera a la misma altura un suceso erótico, banal para el mundo pero no para el poeta. La potencia de este recurso para rebajar el tono solemne de unos hechos y, a la vez, encarecer el de los cotidianos es obvio.⁴² Los finales anticlimáticos e irónicos se asocian a la perfección con este método:

Anales

El 2 de septiembre del año 31 antes de Cristo
Octavio (aún no era Augusto)

⁴⁰ Por ejemplo, el tratamiento que hace de la *Ilíada* en IV 9, donde concede a los amores de Helena un gran espacio.

⁴¹ El poema “Ahora” es otra buena muestra de este recurso.

⁴² En especial cuando se refiere a ceremonia públicas romanas, en especial la del triunfo, como se observa en: “Esta lluvia ritual”, “Huellas durmientes en el Palatino”, “Saturnalia” e “Historia Antigua”).

—lo sería
en enero del 27)
borra del mar de Actium,
bajo un sol impasible,
el gran sueño imperial de Cleopatra.

En Mühlberg, Carlos v, el 25
de abril de 1547,
desde el lecho doliente de un ataque de gota,
humilla al luterano
Juan Federico de Sajonia,
y Wittemberg
—patria de la Reforma—
vuelve a poder católico.

El 21
de octubre de 1805, Nelson
herido ya de muerte,
derrota en Trafalgar y simultánea-
mente a las dos armadas
enemigas.

El 5 de junio de 1942, el almirante
japonés Yamamoto, ante el desastre
inevitable, ordena
cambiar rumbo a sus naves
de Midway, entre golpes
de mar y espuma y viento.

El miércoles 6 de abril de 1994,
en un lugar tan trivial como lo es una cafetería,
una mujer y un hombre se enredaron
en tácito combate de miradas.
Quién me diera
no haber sido aquel hombre.

(Las rosas de Alejandría)

El poema titulado "Veterano de Actium", desde una perspectiva diferente, la del personaje, no la del yo lírico, opone la consideración histórica y pública de la victoria de Octaviano sobre Marco Antonio y Cleopatra a la experiencia erótica y privada del soldado anónimo. La historia oficial pasa a un segundo plano para narrar la intrahistoria.⁴³ La contraposición de los triunfos militares a las experien-

⁴³ Como señala Leopoldo Sánchez Torre (1999: 20): "Los poemas romanos —que difícilmente admitirían el calificativo de 'históricos'— no nos conducen a un ambiente de galas culturalistas y de recreación de los grandes hechos de la Historia, sino más bien a la intrahistoria, a los pequeños sucesos cotidianos de entonces, y ello para establecer un puente con los pequeños sucesos cotidianos de hoy, resaltando a la vez la temporalidad y la fugacidad de la existencia humana. Pasado y presente aparecen de ese modo superpuestos, incidiendo en la continuidad de las pasiones, los sentimientos, las costumbres, las formas de vida... para encarar así una desengañada reflexión sobre el paso del tiempo" (cit. en Bagué 2004: 105, n. 96).

cias eróticas en un mismo poema es habitual en la lírica horaciana y en la elegía latina en su conjunto.

Parece como si Víctor Botas hubiera integrado, sin recurrir de forma explícita a la expresión metapoética, lo que Horacio manifiesta de manera expresa.

La condición ficticia o fingida de esta consideración hacia la propia poesía se manifiesta en el hecho de que no excluye, en absoluto, la referencia a la capacidad de esta poesía para conquistar la inmortalidad al igual que la de otros géneros. Así lo manifiesta Horacio en la oda iv 9.5–12:

Aunque Homero de Meonia ocupa el primer sitial, no permanecen ocultas las Musas de Píndaro, las del poeta de Ceos y las amenazadoras de Alceo o las solemnes de Estesícoro, ni el tiempo ha borrado lo que otrora compuso Anacreonte; late todavía el amor y todavía alienta el amor y viven las pasiones de la muchacha eolia, confiados a los acordes de la lira. (Horacio 2005; trad. de Vicente Cristóbal)

La poesía de sus modelos, que Horacio califica de ligera, y los temas que considera le resultan convenientes, especialmente el del amor, como indica en los últimos versos, siguen estando vivos al igual que los cantados por Homero. Tampoco está ausente esta idea en Víctor Botas, como pone de manifiesto, por ejemplo, en su poema “Yo sé que mis palabras”. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

Para concluir este apartado, debemos señalar las distancias son, por supuesto, enormes, los códigos literarios en los que se inserta cada poeta son distintos y la jerarquía de los géneros poéticos que rige en la Antigüedad no está presente en la poesía contemporánea española, en la que se producen otros conflictos relativos a la poética; sin embargo la función de autoafirmación indirecta, a través de la ironía, y el distanciamiento con respecto a las producciones que ocupan el lugar central del sistema literario son comunes.

4.2. El tiempo

La obsesión por la fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte es compartida por ambos poetas. La muerte es algo que se espera (*inmortalia ne speres*, Oda iv 7.7) y aparece bruscamente en los poemas tanto como se advierte de su presencia y se anticipa. En Horacio con frecuencia la muerte se introduce en forma de advertencia a los destinatarios de sus odas, sin que esta forma de presentación excluya la implicación del poeta, como se evidencia en ocasiones con el uso del plural.⁴⁴ La evocación de la propia muerte, menos habitual, aparece, a veces con detalle, en algunos poemas, como II 20, donde celebra su inmortalidad gracias a la poesía y rechaza la celebración de todo rito fúnebre en su honor: *Queden lejos de mis vanas exequias los cantos fúnebres, amargos llantos*

⁴⁴ Importante el uso del plural en el poema, que corresponde con usos del plural o la perifrástica pasiva en Horacio: *carebimus*, *enaviganda*, *erimus* (II 14.12–13), *nos ubi decidimus* (iv 7.14), cf. Michael Putnam (1989: 144).

y lamentaciones; contén el griterío y ahórrate los superfluos honores de la sepultura. En tono más distendido recrea la visión mitológica del más allá en la Oda II 13, poema en el que rememora, con humor, un accidente por el que estuvo a punto de perder la vida. Víctor Botas, al contrario, presenta muy a menudo la muerte propia como un suceso futuro inevitable y angustioso, especialmente en su primer libro, y llega a recrear de forma vívida su muerte, incluso con detalles macabros en algún caso ("Sé que vendrás", "Un día estaré muerto", "El agónico", "Te echo tanto de menos", "Tienes ojos extraños", "Soneto de los tres camaradas", "El hombre tranquilo"); la muerte de otros se evoca habitualmente como recuerdo (la su abuelo en "G. L.", por ejemplo). Solo en una ocasión observamos el tono de advertencia cercano al de Horacio; se da en un poema que, por otro lado, expresa el tópico del poder igualatorio de la muerte, también repetido en Horacio; nos referimos a "Via Crucis".

Asociado al tópico de la fugacidad del tiempo y la cercanía de la muerte se encuentra el tópico del *carpe diem*,⁴⁵ al que Víctor Botas alude en algunas ocasiones aunque de forma particular, distinta a la de Horacio, aunque lo presupone. Está ausente, en todo caso, algo esencial en las recreaciones de otros numerosos poetas que han contribuido a dar al tópico su enorme dimensión: la invitación al goce del presente. Sin embargo, apreciamos aquí y allí alusiones a dicho tópico. El poema "Sé que la vida es corta", que termina diciendo: *Mas, entre tanto, apuro –y con mis manos–/ cuanto inusual, la vida, al fin, inventa*, recupera, en una composición de tonos pesimistas, la idea del disfrute de los momentos buenos de la vida. El tratamiento del tema que vemos en "Night club", poema en el que "la búsqueda del placer efímero se concibe como el único medio de olvidar la fugacidad de la existencia" (Bagué 2004: 115), plasma, en cambio, el precepto horaciano como consuelo, por pobre que este resulte. No se trata de una celebración entusiasta del tópico sino una forma de resignación. Horacio opone al presente el futuro: un futuro no esperado pero temido, una huida del mañana, que proyecta sobre el hoy una sombra de muerte: *no esperes la inmortalidad. Te lo repite la estación que te roba los días de nuestra vida* (IV 7.7). Entre estos dos *robos*, la que el tiempo hace al hombre y la que intenta el hombre hacer al tiempo, se extiende la temporalidad de Horacio.⁴⁶ Así lo vemos detallado en el poema que mejor se acomoda al tópico horaciano, más allá de la versión de la oda I 11 en *Segunda mano*, el titulado "Collige, virgo, rosas":

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

⁴⁵ En la obra de Horacio el tema aparece en todos los géneros que cultivó: *Epodo* XIII; *Sátira* II 6, 93–97; *Odas* I 4, I 9, I 11, II 3, 9–16, II 11, III 8, 25–28; III 29, 16–48, IV 7, IV 12, *Epístolas* I 4, 12–14, I 11, 22–25.

⁴⁶ Esta lucha entre hombre y tiempo la ilustra Víctor Botas en los finales de poemas como "Nieve", "Verano" o "La profecía".

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 ese 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 enseño el *horacio* cosa mala)
agarrar ese instante que se va
con uñas y con dientes (haces bien,
haces bien en reírte: esto es muy serio),
sin meta –ni astro– física que valgan.
(*Historia Antigua*)

Al igual que en aquella versión, se reescribe aquí el tópico horaciano con tintes más irónicos, y con recursos similares (coloquialismos numerosos, final anticlimático, juegos de palabras), aunque el sentido y el tono general se puede resumir en la antítesis: *haces bien en reírte: esto es muy serio*. En este poema mezcla elementos diversos pues, tomando como base el poema de Ausonio, en el título introduce un texto horaciano en latín, que ya había utilizado en otra ocasión, la intratextualidad en este caso da un mayor espacio al poema.⁴⁷ Pero además encontramos –nos parece– una alusión a Catulo (v, v. 6: *nox est perpetua una dormienda*, quizás *longa.../ nocte*, Horacio iv 9.27–28) con lo cual ilustra esa cadena de relaciones interminables que señala Lanz (2011: 353–355).⁴⁸

En este poema, siguiendo el comentario de Ferrari (2007: 234; 2006: 102), el yo poético en conversación con el tú de la amada opone la posibilidad de la repetición cíclica de la historia y el eterno retorno⁴⁹ a la fugacidad del tiempo, alternativa elegida por el yo. El humor y el tono menor entran en juego una vez más: el imperativo admonitorio deja paso a un condicional en el que se funden poeta y destinatario (mejor haríamos), un condicional que “se abre a la duda y la incerteza propias de toda la poesía de Botas”.

⁴⁷ Para más detalles puede consultarse el trabajo de Natalia Vara (2011: 212–214).

⁴⁸ Marta Ferrari escribe a este respecto: “En estas escrituras constituidas por un cruce muchas veces anónimo de voces, los poetas vistos hacen suyo aquel aforismo de La Bruyère: ‘Todo está ya dicho y hemos llegado demasiado tarde’; Víctor Botas, por ejemplo, escribe: ‘y tú, tú seguirás aquí, consumiéndolo 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’. Hablar por boca de otros, escribir entre comillas, citar, aún no sabiendo que citamos, y sobre escribir un poema infinito que nadie alcanzará a leer sino a pedazos” (2007: 242).

⁴⁹ En el tratamiento del retorno cíclico del tiempo, difieren ambos poetas de forma clara. Horacio contrasta la linealidad de la vida humana frente al carácter circular de la naturaleza, especialmente las estaciones. Víctor Botas, en cambio, recurre, siguiendo a Borges, a la idea del retorno y la repetición de la historia. Como se ve en “En torno a Einstein” y “Collige virgo rosas”.

Por el contrario el asturiano, salvo en las escasas ocasiones que hemos mencionado, duda de su eficacia como consuelo o remedio contra la muerte inexorable y rebate su validez de forma expresa al venusino. Un buen ejemplo lo encontramos en “Sé que vendrás secreta”, donde el poeta rechaza del consuelo del *carpe diem*, como se puede ver el último de los siguientes versos: *Sé que nada/ me ha de librar de ti: ni la semblanza/ de la en vano belleza perseguida,/ ni el laborioso libro o las nocturnas/ veladas propicias al amor*. El planteamiento formal recuerda las odas horacianas dedicadas a Póstumo (II 14.5–16) y a Torcuato (IV 7.21–28).⁵⁰

Este rechazo se muestra de forma más evidente en el comienzo del poema en el que Víctor Botas, en diálogo poético con Horacio, niega la validez del tópico “Horacio 1, XI (Glosa)”, perteneciente a *Historia Antigua*:

No es solución, amigo Horacio,⁵¹ eso
 (tan sobadito ya) del *carpe diem*,
 y después que te quiten
 lo bailao.⁵² Créeme, no es una
 solución.
 A no ser, por supuesto, que se trate
 tan solo de olvidarse de ese ciego
 futuro que ahí está,
 esperando a la vuelta de la esquina.

Esta réplica de la glosa, aunque llena de humor,⁵³ como muestran las expresiones coloquiales y el tratamiento de tú a tú a Horacio, no deja de tener un poso serio, como lo corrobora la angustia por el paso del tiempo y la muerte que se insinúa en el final del poema. La estructura bipartita del poema, tan habitual en Víctor Botas, sirve aquí para establecer un claro contraste entre el rechazo inicial y la aceptación matizada de la segunda parte. La distribución del contenido más humorístico y del más serio de forma inversa a la técnica habitual proporciona al poema una nueva dimensión, pues el poeta parece descubrir en la segunda parte de su poema un sentido más profundo en el tópico horaciano más acorde con sus planteamientos poéticos: el olvido de la indeterminación del tiempo, clave del final del poema horaciano (*quam minimum credula postero*). El tono lúdico del diálogo literario, una muestra más de la concepción poética del poeta ovetense, aligera la gravedad del contenido, pero no le resta profundidad al tema tratado. El tópico solo puede recuperarse si se reescribe desde una perspectiva distinta que lo revitalice, y el proceso de desmitificación al que lo somete Víctor Botas se muestra muy efectivo.

⁵⁰ Poemas cuyos finales imita además en “El heredero”.

⁵¹ Apelación también horaciana: *amice* (II 14.6), *amice Valgi* (II 9.5).

⁵² Versión que recoge Luis Alberto de Cuenca en “Collige, virgo, rosas” del libro *Por fuertes y fronteras*, cf. el comentario de Lanz (2011: 355, n. 50) al respecto.

⁵³ Remitimos para los detalles al análisis que hace Josefina Martínez Álvarez (2006: 263–279).

4.3. La inmortalidad de la poesía

Pero la solución definitiva que encuentra Horacio contra la fugacidad del tiempo y la inevitabilidad de la muerte es el consuelo de la perduración de la poesía, la redención del tiempo a través de la creación poética.⁵⁴ Si la expresión de esta idea es en Horacio nítida y coherente, no ocurre lo mismo con la poesía de Víctor Botas.

Horacio enuncia el tema en diversas ocasiones, por ejemplo, en la Oda iv 9.1–4: “No vayas a creer precederas las palabras que yo, nacido junto al Áufido, que resuena muy lejos, con artes hasta hoy desconocidas, pronuncio para unir las a mis cuerdas” (Horacio 2007; trad. de José Luis Moralejo). Sin embargo, es en su Oda iii 30 donde mejor y de forma más completa expresa la idea de la inmortalidad de la poesía. Como hemos señalado, se produce una transformación en Horacio desde el poema que abre su colección de Odas y el poema que la cierra. El poeta busca además establecer una clara conexión entre ambos poemas de modo que se haga más nítida la conquista de seguridad y confianza.⁵⁵

El tratamiento que del tema hace Botas es contradictorio pues niega en ocasiones este poder de la poesía, al menos de la suya, y en otras, en cambio, afirma con decisión esta capacidad, como señala Bagué (2004: 62).⁵⁶ D’Ors (1998: 68), por su parte, señala la capacidad del arte para enriquecer las vivencias (“El hombre del saco” y “Variaciones sobre un tema de Miguel D’Ors” de HA) y sobre todo que la superioridad de la literatura sobre la vida “procede de su poder para redimir la vida, para eternizarla mediante la metamorfosis artística”. Aunque el arte pierde frente a la vida, la supera en su capacidad para resistir al tiempo.⁵⁷

⁵⁴ iii, 30 también hay que considerar ii 20, en la que se observa igualmente el distanciamiento, quizás mayor por lo grotesco: “In choosing bizarre symbols to express this thought, he shows an agreeable detachment from a deeply felt aspiration”, como indican Hubbard–Nisbet (1978: 337).

⁵⁵ De acuerdo con Nisbet–Rudd (2004: 365), los dos poemas se corresponden, escritos ambos en el mismo metro, una secuencia de asclepiadeos (solo repetida en la oda iv 8, en la que también se hace referencia a la fama). En su primera composición su dedicación es una entre muchas, aquí se concentra por entero en sí mismo, allí habla prudentemente en futuro, aquí con confianza en perfecto. Allí espera el apoyo de las musas en dos cláusulas condicionales, aquí pide a Melpómene que se sienta orgullosa de lo conseguido, allí se corona con la hiedra de Baco, aquí con mayor originalidad con el laurel de Apolo.

⁵⁶ “Aunque en ocasiones Botas niega la perdurabilidad de la literatura o relativiza sus importancia, como ocurre en ‘Con indecisa pluma...’, ‘La noche va poniendo’, o ‘De los nombres de Eurídice’, en muchos otros casos acepta la posibilidad de alcanzar la inmortalidad mediante la creación estética, según la idea expuesta ya por Horacio en *Exegi monumentum* (iii 30)”. La creencia en la perdurabilidad del arte se pone de relieve en “Yo sé que mis palabras te parecen”, “Metamorfosis” “Cárcel”, o tamizada por la ironía en “Fiesta”, “La profecía”, y “Palabras para una despedida”. El artículo de Begoña Cambor (2006) estudia los poemas más significativos y revela una evolución importante en su obra poética, en la que distingue tres etapas: la gravedad, el distanciamiento, y la neutralidad y reiteración.

⁵⁷ “Víctor Botas reiteró el poder salvador de la palabra en numerosos poemas... No deja de ser una ilusión: salvar las pérdidas; pero la palabra solo puede evocar ‘los ojos perennemente jóvenes’, nunca rescatar su presencia: desde mi punto de vista, esa empresa de salvación es una metáfora de la pérdida que contribuye a dar pábulo a la tristeza, lo cual no es mala definición de lo elegíaco” (J. E. Martínez 2006: 293).

Importante dentro de la consideración de la inmortalidad de la poesía es distinguir entre distintos niveles: el objeto del poema, la poesía en sí o el poeta mismo. Lo que la poesía normalmente eterniza son las personas y los momentos, a los que permite, pese a ser mortales o instantáneos, ser atrapados para siempre. Habitualmente es la amada o sus ojos, los que inmortaliza en sus poemas, pero también puede ser la rosa, o una playa, o el instante vivido.

Las palabras del poeta, la poesía misma se hace inmortal, se eterniza. Es una cuestión realmente sutil, puesto que el primero presupone el segundo, pero se trata principalmente de una diferencia de enfoque del poeta en uno u otro punto. En ambos casos se manifiesta en numerosas ocasiones, tanto para bien como para mal.

La perduración del poeta más allá de la muerte, que Horacio celebra de forma tan manifiesta en II 20 y III 30, no se encuentra expresada en la obra de Víctor Botas. El poeta ovetense, señala Cortés (1998: 280), no se aplica a sí mismo la perduración, sino que son los objetos de su referencia, los que se inmortalizan. La diferencia con Horacio es aquí enorme pues, aunque comparten el valor de inmortalización de la poesía, Víctor Botas no puede llegar a la proclamación de *non omnis moriar* de forma tan tajante. Sin embargo, aunque realmente no exista esa idea, hay momentos en los que se aproxima en la visión de la poesía como salvadora. El ejemplo más claro es el que encontramos en el poema "El perplejo":

La angustia de saber que tan solo me salvan unas
cuantas líneas vacilantes.⁵⁸

En el poema "El hombre tranquilo" reaparece el tema de la poesía y la muerte, y en él se establece una contraposición significativa entre la mortalidad de los poetas como seres corpóreos y la capacidad de su poesía para sobrevivir al tiempo. Son sus tumbas, sus monumentos fúnebres (al igual que el *monumentum* de Horacio) los que se evocan y describen pero su palabra poética sigue viva: Borges, Shakespeare, Virgilio, la compañía tan ilustre no equipara al poeta con ellos. Se hace una inversión temporal en la evocación que hace más llamativo el contraste con el presente. El final es muy claro, pero los detalles de cada una de las partes, así la estructura paralelística y enumerativa, cercana otra vez a la estructura de la priamel, es significativa, así como el uso del monólogo dramático que se expresa al final del poema, en este caso es explícitamente la propia poesía, no el poeta ni el tema el que sobrevive, su creación poética se convierte en una forma de venganza contra el tiempo:

Y tú
acaso te conmuevas

⁵⁸ Así lo entiende también Begoña Cambor (2006: 79). En "Palabras para una despedida" reaparece la idea de la salvación, aunque aquí hay notable contraste entre el poder de la poesía con respecto a la amada, a la que eternizará, y la del propio poeta: *Y me salvan de ser tan solo un pobre imbécil./ Y a tí...* Sobre la concepción grave de la muerte en *Las cosas que me acechan*, cf. J. Martínez Álvarez (2006: 265).

Queremos terminar este apartado comentando un poema que trata, de un modo muy diferente, sobre la fama que proporciona la escritura: "*Cursus honorum*". El poema se desarrolla en un tono crítico contra los escritores en general y también contra sí mismo. El uso de la priamel sirve para definir a los diferentes grupos a los que señala (*Otros... Otros... Están luego los... También hay*), hasta llegar, al final, a la expresión de las preferencias del yo. El uso de esta estructura señalada, al igual que a Horacio en I 1,⁶¹ le sirve para colocar su modo de hacer, su dedicación poética exclusivamente, por encima de quienes persiguen con la escritura conseguir beneficios más mundanos. El comentario final incluido en el paréntesis, que entiendo referido a los distintos grupos señalados, si bien proporciona una imagen patética de la perduración a través de la creación literaria, no hace sino recalcar esa capacidad que esta posee.

Otros tendrán los premios. Para ellos
la suave canongía, las espaldas
donde pasar la mano, los discursos
soporíferos siempre. *Otros*, mira,
recorrerán tertulias de santones,
homenajes sin cuento, redacciones
de diarios importantes a la busca
de la menor reseña, de una foto,
rodeados de libros –son tan cultos...
Están luego los listos que, siguiendo
el ejemplo triunfante de algún Nobel,
llevarán a sus casas encantadas
de Mallorca o Ibiza a los futuros
doctorandos que harán el panegírico
a cambio de un buen plato de lentejas
y de algún paseíto junto al mar.
También hay mentecatos –por ejemplo
un servidor– cuyo infinito orgullo
les impide humillarse ante otra cosa
que no sean tus ojos o la Luna.
(Trágicos dinosaurios que no aspiran
más que a dejar la huella de su paso).

(*Las Rosas de Babilonia*)

Una vez más el viejo Horacio proporciona los medios adecuados para dar un giro drástico a un tópico que él mismo había contribuido de forma decisiva a consolidar y desarrollar. En este caso, el recurso a la tradición clásica, además de servir para dar espacio a la autoironía, es un poderoso medio para potenciar la sátira social, la crítica extratextual (Vara 2011: 220–224).

⁶¹ En este poema Horacio habla de las distintas ocupaciones de los hombres para terminar hablando de la dedicación propia, la poesía, que queda así enfatizada. La estructura se basa en el uso de la priamel: *Hay hombres que... Disfruta este... aquel... hay quien... a muchos... a mí.*

5. CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar en este recorrido, la presencia de Horacio en Víctor Botas es múltiple y variada y la poesía del venusino cumple funciones muy distintas en la del ovetense. Entre las dos personas poéticas ficticias que enuncian los poemas se establece un diálogo incesante que se multiplica con las distintas alusiones, las que el venusino había incorporado, y las que añade el poeta ovetense –sin excluir las que aporta el lector– proporcionando una densidad mayor a los textos de ambos poetas. Víctor Botas recrea a Horacio como personaje y lo devuelve a la vida por un instante para hacérselo más cercano, y rendirle un tributo de admiración. El poeta ovetense renueva a Horacio como poeta haciendo suya su poesía y convirtiéndolo en un contemporáneo con el que dialoga y discute y, para conseguirlo, utiliza muchos de los recursos horacianos y, sobre todo, explota las potencialidades que, gracias al uso de la ironía, al distanciamiento y al escepticismo, encerraba su creación lírica. Víctor Botas se toma muy en serio a Horacio, pero de la única manera que puede hacerlo, con humor.

OBRAS CITADAS

- Arcaz Pozo, Juan Luis (1989): "Catulo en la poesía española", *Cuadernos de Filología Clásica*, n.º 22, pp. 249–286.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (2002): "Pervivencia de Catulo en la poesía castellana", *Alazet*, n.º 14, pp. 13–39.
- Bagué Quílez, Luis (2004): *La poesía de Víctor Botas*. Gijón, Llibros del Peixe.
- (2006): "Non omnis moriar. La Roma clásica en la narrativa de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre: *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 31–56.
- (2016): "Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas". En Javier García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 11–28.
- Botas, Víctor (2012): *Poesía Completa*. Edición y prólogo de José Luis García Martín. Sevilla, La isla de Siltolá.
- Cambor Pandiella, Begoña (2006): "Humor y metapoesía en la obra de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 57–86.
- Conde Parrado, Pablo y García Rodríguez, Javier (2016): "El libertino Víctor Botas y sus versiones de Marco Valerio Marcial". En J. García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 29–52.
- Cortés, Rosario (1998): "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 14, pp. 269–283.
- Cortés, Rosario y Fernández Corte, José Carlos (eds.) (1994): *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Cristóbal, Vicente (1994), "*Horacio y el carpe diem*". En J. Carlos Fernández Corte y Rosario Cortés (eds.): *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 171–189.
- Cuenca, Luis Alberto de (2011): *Nombres propios*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- D'Ors, Miguel (1998): *La aventura del orden. (Poetas españoles de fin de siglo)*. Sevilla, Renacimiento.
- Fernández Corte, José Carlos (1990): "Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas", *Veleia*, n.º 17, pp. 317–336.
- Ferrari, Marta (2006): "Variaciones sobre la tradición: del culturalismo novísimo a la intertextualidad de los '80". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 87–103.
- (2007): "Tres versiones contemporáneas de un poema de Ausonio". Accesible en: <<http://hdl.handle.net/10915/41615>> [última consulta: 1.4.2017].
- Fraenkel, Eduard (1957): *Horace*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- García Rodríguez, J. (ed.) (2016): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Horacio (2005), *Odas y Epodos*. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza Editorial.
- (2007): *Odas, Canto Secular, Epodos*. Traducción, introducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid, Gredos.
- Lanz, Juan José (2011): *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla, Renacimiento.
- Luque, Aurora (2008): *Una extraña industria. De poética y poetas*. Ed. de José Andújar Almansa. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Martínez Álvarez, Josefa (2006): "Humor y muerte en la poesía de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 263–279.
- Martínez Fernández, José Enrique (2006): "Víctor Botas: arte, poesía y conciencia temporal". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 281–295.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1885): *Horacio en España*. Madrid.
- Morales, Carlos Javier (1999): "La poesía de Víctor Botas: una lectura posmoderna de los clásicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 593, pp. 150–153.
- Nisbet, R. G. M. y Hubbard, Margaret (1970): *A Commentary on Horace, Odes, Book I*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1978): *A Commentary on Horace, Odes, Book II*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Nisbet, R. G. M., y Rudd, Niall (2004): *A Commentary on Horace, Odes, Book III*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Núñez Díaz, Pablo (2016): "La poesía de Víctor Botas: atlas lírico". En J. García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 113–128.
- Pérez García, Norberto (1996): "Catulo y la poesía española de la segunda mitad del siglo xx", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 10, pp. 99–113.
- Putnam, Michael J. C. (1986): *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca, Cornell University Press.

- Q. Horati Flacci (1912): *Opera*. Ed. de E. C. Wickham (2ª edición revisada por H. W. Garrod). Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Sáenz Herrero, Jorge (2007): "La poesía 'pisada' de *Segunda mano*: Víctor Botas y sus traducciones de Catulo, Horacio y Marcial", *Interlingüística*, n.º 17, pp. 934–943.
- Saldaña Sagredo, Alfredo (2009): *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1999): "El pacto con Botas", *Clarín*, n.º 24, pp. 18–23.
- (ed.) (2006): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe.
- Siles, Jaime (1991): "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, n.º 122–123, pp. 149–169.
- Vara, Natalia (2011): "Lecturas irónicas de la tradición clásica. El caso de Víctor Botas". En A. del Olmo Iturrospe y F. J. Díaz de Castro (eds.): *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla, Renacimiento, pp. 207–227.