

Los nombres de la

(Voces y máscaras en *Rosa rosae*)

rosa

[Carmen Morán Rodríguez]



Debo comenzar necesariamente expresando mi agradecimiento a Juan Bonilla, pues fue quien me dio a conocer esta novela, hace ya más años de los que quisiéramos él y yo, en circunstancias inusuales para ambos: yo solo me he casado una vez, y creo que él solo ha sido en una ocasión —aquella— el chico que salía de la tarta. Una amiga que sabía de mi fascinación por *Nadie conoce a nadie*, y por la foto de su joven autor en la solapa, decidió darme la sorpresa de mi vida invitándome a una fiesta: mi fiesta. Por increíble que pueda parecer, aceptó. No creo exagerar si digo que aquella despedida de soltera con un recital de poesía en lugar de un *strip-tease* fue rara. Cuando leyó el último poema —cuando deslizó la última prenda íntima de la velada— hubo aplausos, brindis y música, pero en un momento dado que mi amiga propició, logré quedarme a solas con él, y terminamos la noche hablando de literatura. Nos despedimos ya de madrugada, y me prometió enviarme por correo electrónico el pdf de una novela prácticamente inencontrable de Víctor Botas que solo él había reseñado en su momento. Le hice prometerlo y no creí ni una palabra: ni que aquel intercambio de correos electrónicos fuese otra cosa que mera cortesía y propósitos de amistad eterna que duran lo que dura la resaca de una despedida de soltera, ni que realmente estuviese dispuesto a enviarme la novela, ni que esta —suponiendo que existiese— resultase tan buena ni tan inencontrable. Por no creer, no creía ni que existiese Víctor Botas, a quien por entonces yo consideraba una impostura literaria de José Luis García Martín. Pero el correo de Juan Bonilla me llegó (Asunto: *collige virgo rosa*), y en él una novela que sí, era prácticamente inencontrable (salvo en las bibliotecas municipales de la provincia de Zaragoza) y sí, era extraordinaria. Y era de Víctor Botas.

La novela se presenta bajo una coartada de larga e ilustre tradición, la del manuscrito encontrado: el lector encuentra en primer lugar una «Nota preliminar» firmada por «Víctor Botas» —personaje literario cuyo nombre coincide con el del firmante del libro y con la persona real (pero no olvidemos que *persona*, en latín, quiere decir «máscara») y que, además, como el Víctor Botas del diario

íntimo parcialmente publicado en *Clarín*, y como tantos narradores en primera persona ideados por Botas, es insomne. En este preámbulo, el narrador afirma haber hallado en la librería del centro comercial de Les Halles, en París, una edición en rústica de la traducción francesa de un texto latino de complicada tradición textual, que Víctor Botas (quizá fuese mejor escribir «Víctor Botas») anota breve pero detalladamente (conozco ediciones críticas que ofrecen menos garantías). El libro en cuestión es la autobiografía de un tal Cayo Damnatius, romano contemporáneo de Augusto y Tiberio. Mientras regresa de París —suponemos que a Oviedo—, Botas da inicio a la lectura del relato, y se apasiona por él de tal modo que decide traducirlo y publicarlo: he ahí la novela. Se trata, naturalmente, del juego del manuscrito encontrado, juego que es obligado calificar de cervantino, aunque ya era antiguo cuando Cervantes lo utilizó. La clave está en que, aunque aparentemente la novela comienza a partir de la declaración del hallazgo, en realidad, comienza antes: el propio hallazgo forma parte de la novela, de la ficción. El truco es viejo, y se corre el riesgo de que ya no funcione, pero Botas sabe renovarlo valiéndose de nuestra confianza en la letra escrita —que, en esencia, ha cambiado poco desde los tiempos de *El Quijote*—, en el pacto autobiográfico y en que los elementos paratextuales (notas, prólogos, epílogos, portadas) —ellos sí, ya que el texto no— son fiables. Ante un escrito encabezado por el rótulo «Nota preliminar», escrito en primera persona y firmado por el autor del libro, el lector toma aire, se relaja, sonrío y se zambulle de cabeza en un remanso de confianza en la verdad, como si esta fuese una categoría literaria (de la vida, mejor ni hablar). Como si la verdad fuese algo más que un periódico de Murcia (¿no es cierto, Juan Bonilla?). Sí, sabemos por lo menos desde el Renacimiento que la novela es el terreno de las historias mentirosas (por oposición a las *historias verdaderas*), pero no en una «nota preliminar», no en una primera persona firmada por alguien que también firma una portada, que tiene una biografía, una foto, un DNI, una identidad jurídica. Digo que el truco funciona, porque incluso los lectores más posmodernos y cons-

cientes de la superchería que es toda narración reconocen en los citados elementos —primera persona, coincidencia de la firma y la personalidad pública del escritor, elementos paratextuales— claves que solemos asociar a la verdad (el periódico de Murcia es sin duda la publicación periódica más citada en los estudios literarios).

La novela, pues, se desarrolla como la transcripción del relato autobiográfico de un protagonista, Cayo Damnatus, que vive en la Roma de los inicios del Imperio pero tiene mucho de pícaro (Bagué 2004, 2006). Esta estructura, aparentemente simple, se complica notablemente al avanzar la lectura. Durante la primera mitad, un Cayo Damnatus que se cree en las postrimerías de su vida —tiene sesenta y siete años— decide dictar su vida a un escriba, Plotino. La convención del manuscrito encontrado se incumple deliberadamente, porque encontramos insertas en el propio relato, *off the record*, las conversaciones que Plotino y Cayo mantienen mientras este dicta; a menudo, además, estas conversaciones hacen pensar que quizá Cayo no esté siendo del todo sincero, o adelantan el desenlace de alguno de los episodios dictados. Además, accigiéndose de nuevo a la coartada del manuscrito encontrado, el relato tiene ocasionales lagunas señaladas, como mandan las convenciones editoriales, con el signo [...], oquedades de un texto *damnatum*, debidas —suponemos— a la transmisión textual, que siempre nos escamotean algún detalle jugoso de la historia. Pero la complicación se incrementa más aún cuando, avanzada la novela, nos encontramos que Plotino ha sido sustituido por otro copista, Aulo, y que Cayo tiene ya noventa años. Entre las páginas dictadas al primer escriba y las dictadas al segundo, han pasado, pues, más de dos décadas, de modo que el Cayo narrador se desdobra especularmente, pero seguimos encontrando inexplicablemente transcritas en el texto sus conversaciones con el copista —que ahora es Aulo— sobre su propio texto. Por esas conversaciones encontramos confirmado lo que sospechábamos ya: que el narrador ha mentido a destajo en las páginas dictadas a Plotino, que el mismo Plotino ha podido añadir de su cosecha una buena sarta de embustes (algunos, con el beneplácito de Cayo), y que posiblemente tampoco estas páginas dictadas ahora a Aulo contengan la verdad.

En 1985, antes de que la autoficción fuese endémica, Víctor Botas escribe en *Rosa rosae* una autobiografía (la suya) que juega a ser la autobiografía de otro (de Damnatus), y que es en definitiva una novela, como lo era también *Mis turbaciones* (1983), otro libro en el que no faltaban las referencias autobiográficas transmutadas en ficción. En una entrevista concedida a José Ignacio Gracia Noriega, Botas admitía, refiriéndose a *Rosa rosae*: «a lo mejor me salió como *Mis turbaciones* pero vestida de romano» (115). Así es, en cierto modo, y aunque Cayo Damnatus se parezca poco a Emma Bovary,

Botas podría haber dicho, como Flaubert, «*Monsieur Damnatus, c'est moi*». Porque lo es desde su mismo nombre. Vicente Zapatero, el protagonista de *Mis turbaciones*, compartía con su autor la inicial *V* y cambiaba *Botas* por *Zapatero*, en un juego lo bastante evidente como para que hasta el lector más despidado cayese en la cuenta. Parecida simetría mantiene Cayo Damnatus: su nombre es homófono de *callo*, que remite al mismo campo semántico que *Zapatero* y *Botas*, mientras que su apelativo *Damnatus* es, curiosamente, lo opuesto a *Víctor*. En las primeras páginas de su relato, el protagonista explica el porqué de ese cognomen: fue dado por muerto al nacer, pero cuando ya estaba apartado como un despojo (*damnatus*), su abuelo comprobó que aún quedaba en él un hálito de vida, y lo recuperó —o, tal vez, fue rechazado (*damnatus*) por la propia muerte. Bagué (2006) aduce este detalle como un indicio biográfico más, pues al parecer la venida al mundo de Botas también fue complicada y se le dio por muerto. Más tarde, en el momento de dictar sus memorias a Aulo, pasados ya los noventa años, la muerte parece haberle repudiado de nuevo. Esta interpretación de *damnatio* como ‘postergación’ o ‘rechazo’ se origina en un concepto que Botas, especialista en Derecho Romano, conocía muy bien: la *damnatio memoriae*, es decir, la condena sobre el recuerdo, pena con que se castigaba a los enemigos del Estado romano, borrando todo vestigio de su presencia: retratos, inscripciones, monumentos, etc. Ahora bien, aunque el sentido jurídico de la locución es, obviamente, el de condena al olvido, gramaticalmente la expresión latina es ambigua, porque *damnatio memoriae* puede interpretarse —en este caso sería el sentido adecuado— como un genitivo objetivo (la memoria resulta condenada: se condena al olvido), pero también podría interpretarse como un genitivo subjetivo: en este segundo caso es la memoria la que condena, y el castigo sería entonces el recuerdo perpetuo. Botas, que (huelga decirlo) conocía a la perfección el sentido jurídico del término, juega con la ambigüedad de la sintaxis latina, pues unas memorias son igualmente equívocas: si por una parte parecen combatir el olvido (de acuerdo con el ideal horaciano del *monumentum aere perennius*, tan recordado por Botas en sus poemas), por otra ocultan para siempre si mienten (y ya sabemos que Damnatus miente).

Claro que si Cayo Damnatus miente, no podemos esperar que Víctor Botas sea más veraz que su *alter ego*: la vida, ciertamente, se filtra por doquier —en la figura del abuelo Alcisto, tan semejante al abuelo materno de Botas; en el círculo de Mecenas, que es la tertulia Oliver «vestida de romano»—, pero se convierte, sin posible retorno, en literatura. Y si pedirle verdad a este libro —como a cualquier otro— es en vano, pedirle literatura nos depara una respuesta abrumadora, pues *Rosa rosae* es un mosai-

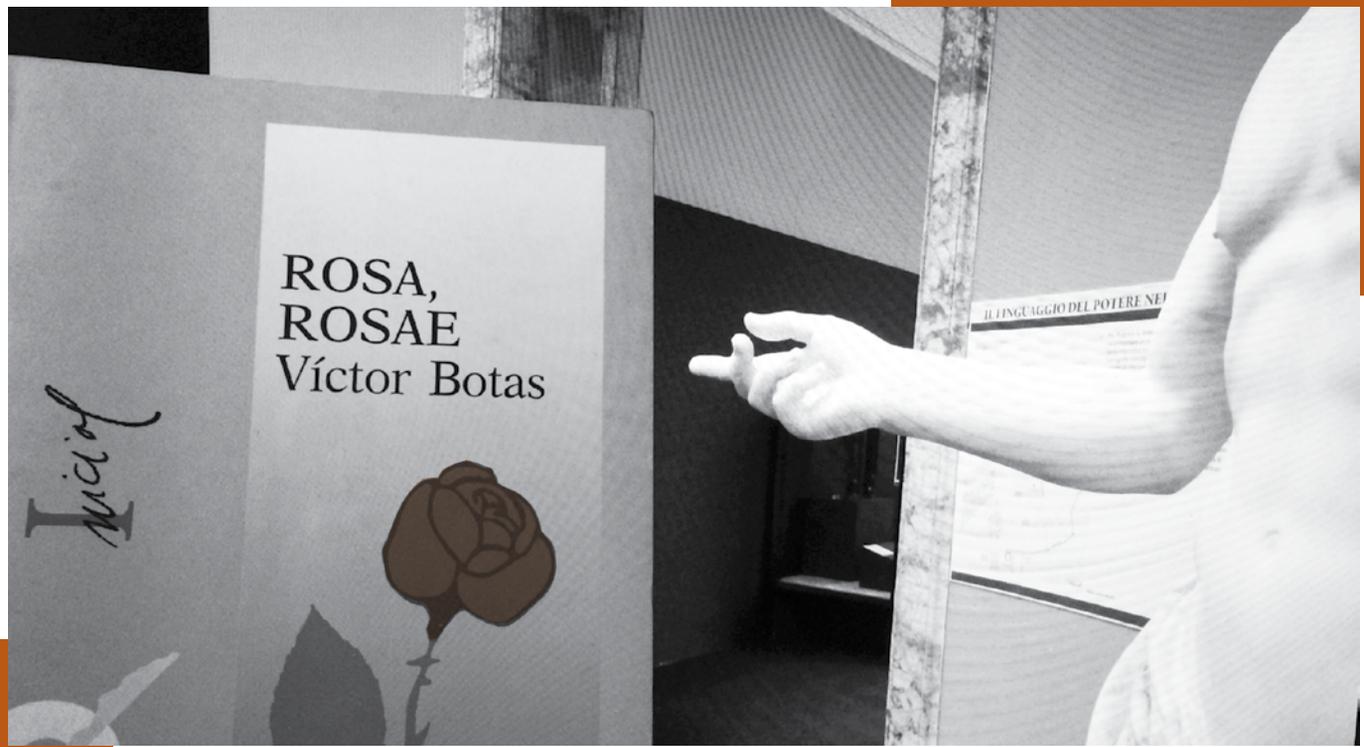
co cuyas telas han sido acarreadas de otros murales, un palimpsesto que no desea ocultar los textos sobre los que se inscribe, sino que los utiliza (descaradamente unas veces, sutilmente otras) dándoles un nuevo sentido. Víctor Botas —la persona real llamada Víctor Botas— le confesaba a Luis Mario Arce: «[...] incorporo de repente párrafos de otros autores, sin diferenciarlos. Se me ocurre; no los miro, los cito de memoria.» (1995: 125). En dos trabajos tan notables como el resto de su producción crítica sobre Botas, Luis Bagué apunta algunas claves de lectura, guiños intertextuales y juegos metaliterarios que añaden a la novela histórica y a la autoficción una nueva faceta, la de pastiche burlesco: por ejemplo, la mezcla de citas cristianas, modernas, antiguas, o las abundantes autocitas de poemas de Botas que se incluyen en diversos pasajes de la novela (2004, 2006). Como en *Segunda mano* —como en toda su obra, en realidad—, en *Rosa rosae* Botas juega a hablar, o a que Cayo Damnatus hable, por boca de otros. Pero *Segunda mano* era un poemario que se presentaba como un conjunto de traducciones, por libres que fueran, y en cada poema aparecía el nombre del autor original, mientras que *Rosa rosae* es una novela en la que Cayo Damnatus, como un monstruoso ventrílocuo (pero en realidad es un muñeco en manos de Víctor Botas, que es quien pone las voces), roba frases, nombres y estilemas sin declarar la procedencia de sus materiales —y exigiendo, por tanto, al lector que quiera comprender la novela más allá de las peripecias contadas en ella, un notable conocimiento de la cultura latina. Desde luego, las peripecias de Cayo Damnatus son divertidas por sí mismas— también las aventuras de Don Quijote lo son, aunque no sepamos mucho sobre las polémicas erasmistas en las que la obra de Cervantes se inscribe. Pero una novela tan densa y rica es generosa con el lector que pone de su parte, y le ofrece más en la medida en que él sepa leer más.

Por ejemplo, le ofrece plagios manifiestos, como el pasaje en que Cayo fantasea con fundirse en un ardiente abrazo con una imaginaria mujer en la orilla del mar de Baias, y Plotino interrumpe sus palabras para hacerle notar la semejanza con aquel pasaje de *La Eneida* de Virgilio en que dos serpientes matan a Laocoonte y sus hijos (Cayo no tiene escrúpulos en saquear un fragmento de gran dramatismo y reaprovecharlo para una descripción erótica). También la descripción del terror que se extiende entre las gentes de Roma al saberse que los germanos han diezmado las legiones de Varo es una imitación palmaria del canto II de *La Eneida* —concretamente, del pasaje en que Eneas evoca la huida de Troya tras el asalto de los aqueos. La brusca conclusión con que Cayo liquida su relato —«En fin, un desastre»— rebaja cínicamente la retórica emotiva que

el pasaje mantenía hasta ese momento. Es el recurso de la «coña literaria», tan característico de la poesía de Botas, con que se esquivo la grandilocuencia justo cuando el lector estaba comenzando a solazarse en ella.

Tampoco escapa a la mixtificación una experiencia que a priori consideraríamos como la más íntima y personal, intransferible: el primer amor, aquel que nos brinda el paso —con honores o de tapadillo— a la vida adulta. El primer amor de Cayo Damnatus es una colegiala ciclotímica (o simplemente caprichosa), que le confunde con sus alternantes accesos de lubricidad y apatía. Habría que pensar que, dentro del juego de autoficción enmascarada de novela histórica, esta es una experiencia que Botas presta a su protagonista. Y puede que esto sea cierto, pero lo único que podemos afirmar con certeza es que también es ficción, porque Pudentila es un nombre que ya había sido utilizado en otra ocasión —y solo en esa ocasión— en la literatura: así se llamaba la rica viuda con la que se casó el autor de *El asno de oro*, Apuleyo, que fue acusado por los hijos de la mujer de haberse servido de la magia negra para manipular la voluntad (y el furor uterino) de la tal Pudentila. Apuleyo hubo de defenderse de tales acusaciones, y lo hizo en un discurso titulado *Apología* (o *De magia*, o *Pro se de magia*), que es precisamente la fuente por la que conocemos estos novelescos detalles de la biografía de Apuleyo, y por la que hay noticia del nombre de Pudentila. La calentura de Cayo Damnatus solo se verá saciada muchos años después de la pubertad, cuando Pudentila enviude, y ante el cuerpo presente de su marido. Aunque no parece actuar movida por nada que no sea su propio deseo, tal vez la magia negra no sea del todo ajena al episodio, pues Cayo alude a la muerte de Pudentila ahogada en una playa, en misteriosas circunstancias (más misteriosas porque unas providenciales lagunas textuales nos impiden conocer los detalles de la misma). También la actitud del Cayo adolescente ante la chica —confusión, nerviosismo, balbuceos— es pura literatura: se trata del tópico de los *signa amoris*, elaborado, por ejemplo, por Safo o Catulo, y compartido por otros protagonistas de Botas (como Vicente Zapatero en *Mis turbaciones*), y por el propio Botas en su diario. No menos literaria es la solución que el abuelo Alcisto impone como antídoto contra la frustración amorosa del joven Cayo: la confianza en el «insano trabajo para curar melancolías y demás males de amor» sigue el precepto que Ovidio ofrece en *Remedia amoris*: «[...] qui finem quaeris amoris, / cedit Amor rebus: res age, tutus eris».

Algunos de los juegos intertextuales son verdaderamente inauditos. Lo es la historia de Telezusa, la bailarina del burdel de Aspasia, a la que Cayo contempla de nuevo, ya en su ocaso. Muchos autores de la Antigüedad latina —entre otros, Estrabón, Marcial, Petronio, y el anónimo autor (o



autores) de los *carmina priapea*— dejaron testimonio de las sugerentes danzas de las *puellae gaditanae*. Únicamente nos han llegado los nombres de dos de ellas, Quincia y Telezusa. A la segunda alude Marcial en el epigrama VIII. 50, y le dedica el VI. 71. En *Segunda mano* (2012: 165-166), Botas trajo esta segunda composición como sigue:

CON TAL ARTE...

Con tal arte consigue Telezusa,
meneándose al ritmo
de los córtalos béticos,
interpretar las danzas
lascivas de su Cádiz, que muy bien
podría espabilar al tembloroso
Pelias, o seducir
al mismísimo Príamo, delante
de la pira de Héctor.
Hoy agota
y tortura a su antiguo
amo: la había vendido
como sierva; después
la compró nuevamente
como amante.

La trayectoria de la Telezusa que aparece en *Rosa rosae*—vendida por el viejo e impotente Nofert a Gayo Cornelio, revendida por este a Aspasia para su burdel, y nueva-

mente comprada por Gayo— no se aparta en lo esencial de la que sintetiza Marcial.

Pero la fuente literaria por la que Telezusa va a parar a Botas no es únicamente Marcial—al fin y al cabo, un autor bien conocido, aunque en los años ochenta las únicas traducciones del latino que no pecaban de gazmoñas eran las del propio Botas. Los encantos de las *puellae gaditanae* aparecían también en los *Carmina priapea*, una colección de ochenta poemas erótico-festivos—no exentos de una carga ritual pagana— que la tradición había atribuido desde la Antigüedad a diversos autores, como Virgilio, Catulo, Tibullo, Ovidio, Petronio y Marcial, y que hay que seguir considerando anónimos sin remedio. Dos de los poemas de este corpus—el XIX y el XL— están dedicados a una Telezusa «De Suburra, chica ilustre, [...] / que llegó a libre, creo, por su oficio»¹. «Los *Carmina priapea* eran escasamente conocidos en la España de los años setenta y ochenta, pero fueron leídos y traducidos en la tertulia Óliver a instancias de José Luis García Martín, animador e introductor de nuevas lecturas y estímulos, traductor él mismo de varios de los *carmina*, como el XVII, en el que se menciona a Quincia—con Telezusa, la única cuyo nombre ha traspasado los siglos (Martín López-Vega 137-138).

¹ «Nota suburbanas inter [...] puellas / quae, puto, de quaestu libera factasuoest» (*Carmina priapiea* 146-147). La traducción citada es la de la edición de Pedro L. Cano y Jaime Velázquez.

En *Rosa rosae*, el propio Ovidio asiste al espectáculo de Telezusa en el burdel de Aspasia, e improvisa un poema cuyo final altera a petición de Gayo Cornelio (quien no salía demasiado bien parado en la primera versión, donde era retratado como «el flojísimo Cornelio»). La respuesta de Ovidio, cambiando el texto, bromea muy en serio con el tópico horaciano del *monumentum aere perennius* —clave de la poética de Botas—, pero además riza el rizo textual del pasaje, pues el poema en cuestión no es de Ovidio (aunque sí es cierto que Ovidio es el primero en utilizar literariamente el nombre de Telethusa: lo hace en las *Metamorfosis*). Lo que Botas atribuye a Ovidio es una traducción suya del carmen priapeo XIX: «Hic quando Telethusa circulatrix, / quae clunem tunica tegente nulla / extans altius altiusque motat, / crissabit tibi fluctuante lumbo: / haec sic non modo te, Priape, possit, / privignum quoque sed movere Phaedrae».

La segunda aparición de Telezusa en la novela, cuando Cayo Damnatus vuelve a contemplar su danza al cabo de los años, y la encuentra envejecida y grotesca, es todo

un *tour de force* de la técnica narrativa de Botas, pues el relato se desdobra, rompiendo una vez más la convención del manuscrito encontrado: primeramente encontramos el relato que Cayo hace a su copista, y que concluye confesando que la misma noche del espectáculo escribió su impresión del mismo en un texto que —asegura— no vale la pena; a continuación, se reproduce ese texto, que el escriba decide incluir en las memorias (¡pero manteniendo, antes, la conversación que acaba de tener con Cayo, en la que este le cuenta el episodio sin la mediación de la retórica!).

Los ejercicios literarios de la tertulia Óliver, y José Luis García Martín —mentor y corifeo de los mismos— explican también otro eco absolutamente excepcional, que resuena cuando Cayo lee la carta en que Tarquinio le cuenta su encuentro con la pelirroja hetaira que, tiempo atrás, había iniciado al protagonista en las lides amorosas. La epístola inserta en estilo directo las palabras de la prostituta, y culmina el enmarañado juego de voces: Botas traduce la edición y traducción de Roger Dubois a partir de un códice renacentista que recoge el texto en que Plotino



copia (y Aulo tal vez reescribe) el relato que Cayo hace de la carta escrita por Tarquinio en que se copian las palabras de la buscona Anzusa —gaditana también, como las otras *puellae*, y con su nombre acuñado a imitación del de la célebre Telezusa. A continuación, Cayo resume lo que acabamos de leer, aunque transforma algún detalle, convirtiendo el «una vez bailé [...] para el mismísimo Julio César» en «amante una noche del propio César». La fiabilidad de los relatos pasados por tantas voces y tantas manos se desvanece, y de la rosa solo nos queda un nombre que probablemente no es el suyo. La alusión que se oculta tras el currículum amatorio de Anzusa no es muy evidente, pero esa enumeración de los méritos profesionales eróticos, en primera persona y tiempo pretérito, con un tono entre nostálgico y cínico, remite a la tradición del epitafio latino: el empleo de la primera persona obedece a la convención originaria del género (el epigrama era, en un principio, un epitafio, y en él el muerto se dirigía al caminante que contemplaba la lápida). Ya dije que no es una alusión evidente, y de hecho podría parecer que encontrarla en las palabras de Anzusa (citadas por Tarquinio, que a su vez es citado por Cayo, quien a su vez etc., etc.) es llevar las cosas demasiado lejos. A no ser por Antonio Beccadelli (1394-1471). Este humanista italiano, apodado El Panormita, incluyó en su colección poética latina *El Hermaphrodita* un «Epitaphium Nichinae Flandrensis, scorti egregii», en el que la flamenca Niquina, escort de lujo (o puta ilustre: ambas traducciones valen para *scorti egregii*) repasa los logros de su particular *cursus honorum*. En la España de los años setenta y ochenta no existía ninguna edición de la obra de Beccadelli, y casi nadie lo conocía, ni tampoco su *Hermaphrodita*, ni a Niquina. Casi nadie. Pero sí lo conocía Víctor Botas, como lo conocía José Luis García Martín, quien en 1983, en la revista *Hora de poesía*, publica ocho poemas de *El Hermaphrodita* traducidos por él, acompañados del texto original latino. Y entre ellos se encuentra, precisamente, el «Epitafio de Niquina de Flandria, célebre prostituta»². Posteriormente, tanto Gar-

² Cito aquí la traducción de García Martín: «Deteneos y leed estos versos, sabréis / quién es la prostituta que aquí yace. / Casi una niña era, dócil / y linda, cuando fui / arrancada de mi casa; mi amante / me lo pidió llorando. / Nacida en Flandria, he rodado / de una parte a otra, hasta que me detuve / aquí, en la tranquila Siena. / Me llamaba Niquina, me conocían todos: fui / puta de buena casa, gloria grande / de mi burdel. / Era bella, elegante, perfumada, cándida / como nieve la piel. Ninguna / entre todas las ilustres pupilas / de aquel burdel de Siena / sabía menearse con más gracia / que yo. Con lengüita trémula / daba besos asesinos a los clientes, y los seguía besando / morosa y amorosa después de terminar. / Tenía un mullido lecho y abundantes / sábanas siempre blancas. Con mano / presurosa lavaba / las dulces herramientas; en medio / de la estancia nunca faltaba rebosante / una

cía Martín como Botas publicarían traducciones de otros poemas del Panormita, continuando una labor absolutamente pionera cuyo germen debió de estar en los ejercicios poéticos de Óliver (López-Vega 1995: 135, 184).

Incluso la casa de Cayo es un acertijo que pone a prueba la erudición de los lectores. Botas, que en más de una ocasión indicó la coincidencia de su fecha de nacimiento —24 de agosto— con la efeméride de la destrucción de Pompeya y Herculano, sitúa al viejo Cayo contemplando desde Capri «el humeante cono del Vesubio», que habrá de sepultar bajo la lava su residencia habitual en Herculano. En ella comienza Damnatius, dos décadas antes, a dictar sus memorias a Plotino, quien, en una de las conversaciones mantenidas *al margen del manuscrito*, asegura que los vecinos murmuran acerca de las asombrosas obras que contiene la biblioteca de Cayo, y que suponen escritas por él. Pues bien: en Herculano se encuentra una casa que se conoce precisamente como *Villa dei papyri* o Villa de los papiros, porque una sala, considerada primeramente una carbonera o bodega, resultó ser una biblioteca en la que se encontraban casi dos mil papiros enrollados y carbonizados. La mansión, atribuida por Mommsen a Calpurnio Pisón (suegro de Julio César), se conocía desde el siglo XVIII, pero solo algunos papiros habían podido ser desenrollados y leídos hasta que a finales de los años setenta se retomaron las investigaciones con nuevos adelantos técnicos. Víctor Botas, que había visitado en varias ocasiones Herculano, debió de seguir con gran atención los descubrimientos sobre la prodigiosa biblioteca de la villa, que dieron lugar a abundante literatura científica sobre los hallazgos, precisamente en los años en que se estaba gestando *Rosa rosae* (1983-1985). La elaboración de la biblioteca se ha atribuido a un cliente de Pisón, el epicúreo Filodemo de Gádara, y un buen número de los papiros analizados contienen obras de esa orientación filosófica a la que también se adscribe Cayo Damnatius, cuya vida sigue, desde luego, una interpretación muy *sui generis* del ideal epicúreo (la búsqueda de la ataraxia mediante placeres sosegados e intelectuales), pero cuyas palabras, en ocasiones, parecerían firmadas por Lucrecio mismo, aunque son en realidad fruto de la extraordinaria habilidad de Botas para asimilar las lecturas clásicas.

Los ejemplos vistos dan una idea de la densidad de referencias clásicas que presenta la novela, pero es difícil pensar

palangana; y venía / a lamerme los muslos todavía húmedos / una tierna perrita. La impetuosa / algarabía de más de cien jovencitos / llenó una noche el burdel; cuando quedaron / todos bien saciados, / yo tenía aún ganas de juerga. / Fui dulce y alegre, y muchos han apreciado / mi manera de hacer el amor. A mí, sin embargo, / una cosa tan solo me ha agradado / por encima de todas: el dinero».

que esto obedece a un alarde de erudición, cuando la mayor parte de ellas no se explicitan, sino que su descubrimiento queda fiado al olfato del lector. El sentido de este proceder queda más cerca de ser —pero tampoco esta es la última razón— un juego de enigmas, y si el lector que va descubriendo las claves disfruta, no de debió hacerlo menos Botas al desplegar las pistas de su laberinto literario. El choteo con Marcial, Lucrecio y compañía parte de una certeza que es el fundamento de lo que se llama la tradición clásica: que lo que ellos dijeron hace dos mil años sigue siendo, en esencia, válido para nosotros, unas veces tomado en serio, y otras con lo que Botas llamaba la «coña literaria» (en el fondo, la coña literaria es solo una manera de decir las cosas más serias en voz baja, sin excesos declamatorios). Por este motivo, una novela histórica que se desarrolla en el siglo I puede explicar la vida de un hombre del siglo XX, trasladando algunos sucesos contemporáneos de Botas a la Antigüedad romana, aunque sin forzosas simetrías que acartonarían el relato: la incertidumbre que acompaña a la muerte de Augusto hace pensar en los días previos a la muerte de Franco, mientras que los viejos republicanos reciclados en partidarios acérrimos del Imperio recuerdan a los camisas viejas que pasaron a lucir chaquetas de pana en la Transición.

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, y los «cebos» que invitan a una lectura autobiográfica no son tantos ni tan obvios como en la actual autoficción (pienso en Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Manuel Vilas). Además, se percibe entre líneas que solo los lectores más allegados al Víctor Botas histórico, real, poseen las claves para comprender la doble lectura que pueden tener algunos episodios. Por fortuna, no en todos los casos sucede así, y hay algún momento en que sí es posible identificar el referente contemporáneo al que se alude. La satisfacción de

esa pequeña portera que todo lector guarda en su corazón es, entonces, a qué negarlo, inmensa. Como ya señaló Bagué (2006), el caso más claro es el retrato del círculo de Mecenas. Este esconde —es decir, revela— una pintura al fresco de la tertulia Óliver, del clima cultural ovetense que Botas vivió y de algunos de sus personajes. Es difícil no ver en el Mecenas que anima las veladas con música de su Etruria *patria querida* —ante el escepticismo de Propercio—, un remedo del entusiasmo por la reivindicación de las identidades autonómicas que eclosionaron en la Transición, y sobre el que Botas ironiza. Puedo compartir —a riesgo de equivocarme— otras cábalas: Horacio, a quien se pinta como admirado maestro pero medroso hasta el extremo, es la máscara de Borges, y Propercio, el cínico y *feroce* Propercio —la máscara mejor trabajada de cuantas deambulan por la tertulia de Mecenas— solo puede ser José Luis García Martín (quien lo dude solo debe releer ahora las páginas de *Rosa rosae*, sin perder de vista el cameo que ya hacía «Martín» en *Mis turbaciones*, y decidir si estoy o no en lo cierto). Pero incluso estas alusiones contemporáneas, personales, son también una cita clásica. Porque fue Virgilio quien hizo desfilar por los versos de las *Bucólicas* a algunos de sus contemporáneos del círculo de Asinio Polión disfrazados de rústicos, iniciando una moda que más tarde imitarían Dante, Petrarca, Sannazaro, Tasso o Garcilaso.

El poeta no dormita en la novela: agazapados en la prosa se esconden multitud de versos, incluso de poemas enteros (baste leer la descripción del foro romano, en el capítulo II, o la reflexión sobre la muerte, en el inicio del VII). La prosa, al fin y al cabo, es otro nombre —otra máscara— de la poesía.

Durante más de veinte años, *Rosa rosae* ha sufrido un rocambolesco destino de rareza bibliográfica o regalo pre-nupcial *bizarra* que parecía —sin serlo— un recurso borgiano más, un último juego del escritor genial que fue Víctor Botas. La presente edición viene, al fin, a rescatarla de su particular *damnatio*.

OBRAS CITADAS

- ANÓNIMO (2000). *Carmina priapea. A Priapo, dios del falo*, ed. y trad. Pedro L. Cano y Jaime Velázquez, Barcelona, UAB.
- ARCE, Luis Mario (1995). «Víctor Botas ante su poesía completa», en José Luna Borge (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón: Llibros del Peixe, pp. 123-127.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004). «Entre el humorismo y la historia: *Rosa rosae* y *Yanira*, dos novelas romanas de Víctor Botas», *Ixquic. Revista Hispánica de Análisis y Creación*, pp. 66-92.
- (2006). «*Non omnis moriar*: la Roma clásica en la narrativa de Víctor Botas», en Leopoldo Sánchez Torre (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo, Llibros del Peixe, pp. 31-55.
- BOTAS, Víctor (2004). «Diario inédito (1981-1987)», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 53 (2004), pp. 48-55.
- (2012). *Poesía Completa*, edición y prólogo de José Luis García Martín, Sevilla: La isla de Siltolá.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1983). «Antonio Beccadelli, El Panormita. Antología del Hermafrodito», *Hora de Poesía*, pp. 3-7.
- GRACIA NORIEGA, José Ignacio (1995). «Víctor Botas, un poeta en la tertulia del «Oliver»», en José Luna Borge (ed.), *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Peixe, pp. 111-116.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (1995). *Tertulia Oliver. Una aproximación bibliográfica*, Gijón, Llibros del Peixe.