

a la fuga, entregando a los niños a una muerte casi segura. Y la muerte efectiva de dos de estos niños (la chica del almacén, mordida por el perro, y el compañero de Minami con quien éste, al principio de la narración, había intentado en vano evadirse de la columna de evacuados, compañero que al fin cae víctima de la enfermedad) no parece representar otra cosa que el necesario sacrificio de la inocencia (otra vez el resplandor natural, o sobrenatural) en el altar de la estupidez y el egoísmo de los campesinos que, en una ocasión, mientras aún permanecen en el pueblo, y en la otra fuera de él, pero no muy lejos, se niegan a prestarles la asistencia, quizá decisiva, de su médico y sus medicinas.

Un último antagonismo, sin embargo, aparece como esencial. Es el que opone, por un lado, la ciudad (con sus cárceles y sus reformatorios, su ley escrita pero siempre susceptible de violación) y el campo (con los campesinos armados de mortíferos azadones y guadañas, así como de aquella vieja ley no escrita pero, ella sí, inviolable en su crueldad), y por otro, cualquier espacio que la imaginación o, como en este caso, la necesidad más imperiosa puedan crear. Abandonados a la buena de Dios, o del Diablo, los niños de la novela se lo inventan: se procuran el alimento y lo comparten, se entregan a sus

ritos –la caza, la fiesta–, aman, entierran a sus muertos, redescubren la comunidad...

Ellos, que en su ingenuidad infantil, respetaban y admiraban la guerra, y que ni respetan ni admiran al desertor que de pronto aparece oculto entre ellos en una de las casas del pueblo abandonado, intuyen ahora el valor de la actitud opuesta. De hecho, su posterior ayuda a éste, su encubrimiento, simboliza su apertura a una nueva manera de ver y existir.

No en vano la novela acaba con un mismo y despiadado destino tanto para el soldado como para el narrador (líder natural del grupo y en quien se resume y amplía el avance a tientas de la conciencia colectiva durante la implacable aventura): el de las víctimas del orden que se atreven, de cuando en cuando, a levantarse contra él.

Ricardo Dessau

La poesía de Víctor Botas: una lectura posmoderna de los clásicos*

Decir que toda la poesía de Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) es una continua búsqueda de las maneras más idóneas en cada momento para burlar la angustia ante la muerte puede orientar, sin duda, al lector que por primera vez se acerca a su obra, ahora reunida en una necesaria y asequible edición al cuidado de José Luis García Martín. No obstante, en cuanto escribo esto reconozco que tal característica se podría aplicar a cualquier obra literaria y, más específicamente, a cualquier obra literaria contemporánea, debido a la falta de certezas que la modernidad ha producido en la conciencia del hombre y a la evidencia de la muerte como única verdad insoslayable.

Habría que precisar más la singularidad que, dentro de esta dirección del espíritu, presenta sobradamente la lírica del autor asturiano.

Muchos son los poemas y poetas que se vislumbran o se asoman sin recato por cada texto suyo. Uno de ellos, tal vez el más insistente, es Borges, de quien Botas asimila una dificultosa serenidad para afrontar ese dramático compromiso postrimero. De Borges procede ese afán del autor por reconocerse en todos los personajes de la Historia—remota o reciente—, que se manifiesta de modo sistemático y sorprendente en el libro de traducciones personales titulado *Segunda mano* (1982), recogido sabiamente en esta edición por cuanto constituye una versión muy personal de infinidad de poetas que van desde la babilónica y fundacional *Epopéya de Gilgamesh* (II milenio a. C.) a autores tan actuales como Eugénio de Andrade (1923) o M. S. Lourenço (1936). Son traducciones que, acopladas al espíritu y al ritmo expresivo propio de cada autor, se hallan magistralmente seleccionadas y asimiladas por el traductor-recreador, hasta el punto de que poetas tan diversos en el espacio y en el tiempo parecen sustentar la misma visión del mundo y el mismo estilo de Víctor Botas, como se desprende de la lírica estrictamente propia de nuestro poeta. Y es que cada hombre, cada poeta y cada poema no son sino *máscaras* del mismo hombre, obsesionado por los mismos demonios y urgido por las mismas necesidades:

* A propósito de Víctor Botas, Poesía completa, edición de José Luis García Martín, Gijón, *Llibros del Pexe*, 1999, 397 pp.

todo ello justifica el título de su segundo libro, *Prosopon* (1980), que rescata el sentido etimológico de esta palabra y nos explica la intencionalidad con que Botas encara la poesía: la constatación de que todos los hombres son el mismo hombre y víctimas del mismo sinsentido existencial. He aquí la apropiación subversiva que hace el autor de héroes y poetas tan distintos en sus creencias y afanes de lucha.

Pero esa idea borgiana aparece aquí representada en un temperamento lírico muy distinto al del maestro argentino, por cuanto el vitalismo de Botas no se resiste a una paciente espera del momento final, sino a la aventura instantánea del amor, vivido en toda su intensidad, que, si bien es fugaz y engañosa, nos ofrece el único sentido para aguantar tan larga espera. No obstante, la exaltación erótica de un instante de comunión aparece, en el mismo poema o en otro muy próximo, contemplada desde una dramática y aguda conciencia de la muerte. Así lo advierte el yo poético ante una epicúrea alabanza de la sensualidad más seductora: «(...) esas rosas/ de jade que te miran cuando lento/ vas por la vía Sacra, son vacías/ máscaras asustadas que te ocultan/ la cierta y temerosa y gris ceniza» (De *Historia antigua*, 1987, p. 280). Esta evanescencia connatural al hecho amoroso,

según la conciencia fragmentada y desengañada del yo-poético, se resuelve con cierta frecuencia en un humor que no duda en rayar en lo obsceno, bien para lamentarse de la precariedad de la unión amorosa o bien para tranquilizarse sarcástica y quevedescamente ante tan cruda sensación de pérdida. Creo que en esta clave podrían entenderse cabalmente los poemas reunidos en la colección de tan grotesco título como *Aguas mayores y menores* (1985).

Quevedo y Borges y otros muchos. Pero apropiados según la cosmovisión nihilista de la posmodernidad, carente de las certezas religiosas de un Quevedo y de la temporalidad cíclica de Borges, que encontraba la salvación en una biblioteca, un paraíso respetable –y aún gozoso– pero excesivamente deleznable para nuestro autor. Posmoderna es también la crítica explícita al sistema aplastante de poder que la modernidad ha traído consigo, a pesar de la paradójica liberación de los antiguos fantasmas que esa modernidad nos prometió ingenua y esperanzadamente en el Siglo de las Luces. Ese sistema de poder, hijo del racionalismo y de la abstracción científica, asfixia de continuo la vida individual y las urgentes demandas del espíritu. Y por aquí enlazamos con toda una serie de poemas que nos presentan a un sinfín de ídolos modernos más inconsistentes e hi-

pócritas que los antiguos fantasmas: «Economistas, químicos,/ sociólogos, psicólogos, ecólogos, sexólogos, expertos/ en temas de Lingüística,/ y toda esa quincalla de los medios/ de comunicación (...)// Nos dominan legiones/ de mediocres, ocultos/ bajo un título: habría/ que temer mucho más a estos señores/ que al mismísimo Atila./ Pero no;/ los dejamos hacer, y así nos luce/ el poco pelo que nos va quedando» (De *Historia antigua*, p. 267).

Y, emparentado también con toda una sabiduría que se remonta a la antigüedad oriental, recogida por el judaísmo, el estoicismo y el cristianismo en diversas modulaciones (pensemos en el libro del *Eclesiastés*), Botas se hace consciente de la vanidad de este mundo, de su continuo engaño, aunque también de la necesidad de engañarse continuamente con sucesivas máscaras, incluso las tan triviales y efímeras como las de «Night club», que despojan a tales reflexiones de la gravedad propia de los antiguos libros sapienciales: «Este placer dudoso con que vamos/ apurando las horas y la noche (...)// no es más que una inocente/ fórmula que los débiles usamos/ para olvidar las flores y el pañuelo/ último que un buen día/ nos cerrará la boca» (De *Historia antigua*, p. 278).

De ahí, de ese fondo nihilista y descreído —aunque vitalistamente afirmativo de todo placer engaño—

procede el continuo deseo por representar a los héroes consagrados por la historia o la cultura en su faceta más antiheroica y deprimente, justo aquella en la que el yo-poético puede reconocerse y complacerse, y de ahí procede también la concepción de la poesía como *Retórica* (en el más noble sentido del término, como una labor artística) que sirve para convencernos placenteramente de aquello —nuestra vida— que realmente es incapaz de suscitar cualquier convicción o creencia. La poesía, en cuanto *Retórica* —como se titula irónicamente uno de sus libros— no es más que un modo, el mejor modo acaso, de embellecer la nada: «Retórica/ sobada. Persistentes/ metáforas eternas con que urdir,/ siglo a siglo un poema —el único/ poema— que un puñado de fatuos va tramando» (De *Retórica*, 1992, p. 299). Y en este libro, una vez afirmado en el pórtico que toda poesía responde a esta necesidad, el autor no duda en engastar sus textos del más seductor escenario y de la más infalible sensualidad erótica que atenúa e interrumpe la conciencia de su acabamiento, como se expresa al final del rotundo poema «La diosa de la guerra»: «Así/ sobre la faz del mundo eres el fuego/ con que grabar los signos asesinos/ de una historia de amor/ Y si me miras/ —si me miras, Dios santo—/ a la sombra de un árbol sestean cien leones» (p. 319).