

Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: **Pompeya en la poesía española contemporánea***

Pedro CONDE PARRADO

Universidad de Valladolid
pedro@fyl.uva.es

Javier GARCÍA RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid
jgarcia@fyl.uva.es

Recibido: 26 de junio de 2010

Aceptado: 21 de septiembre de 2010

RESUMEN

Este artículo rastrea la presencia de Pompeya en la poesía española contemporánea en un periodo que abarca desde 1970 a nuestros días. A partir de la obra poética de, entre otros, Antonio Colinas, Alejandro Duque Amusco, Víctor Botas, David Pujante o Federico J. Silva, se analiza el tratamiento de este episodio en su representación histórica y ficcional (en ocasiones poco o nada coincidentes), y en su dimensión simbólica o psicológica (con las distintas formulaciones del tema de las ruinas, el sentimiento amoroso, etc.).

Palabras clave: Pompeya. Poesía española contemporánea. Influencia. Literatura Comparada.

CONDE PARRADO, P. – GARCÍA RODRÍGUEZ, J., «*Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeya en la poesía española contemporánea*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.2 (2010) 415-441.

Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeii in contemporary spanish poetry

ABSTRACT

This article traces the presence of Pompeii in contemporary Spanish poetry, from 1970 until nowadays. Through the poetic work of Antonio Colinas, Alejandro Duque Amusco, Víctor Botas, David Pujante or Federico J. Silva, among others, this episode will be analysed both in its historical and fictional representation (occasionally not much similar), and in its symbolic and psychological dimension (with the different formulations of the topic of ruins, love feeling, etc.).

Keywords: Pompeii. Spanish contemporary poetry. Influence. Comparative Literature.

CONDE PARRADO, P. – GARCÍA RODRÍGUEZ, J., «*Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeii in contemporary spanish poetry*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.2 (2010) 415-441.

SUMARIO 0. Introducción. 1. Poemas con Vesubio al fondo. 3. Pompeya en pareja. 4. Referencias bibliográficas.

* Los versos citados en el título de este trabajo proceden del poema «Del oráculo falso» (1990) de Aurora Luque. Los datos completos de todos los poemas mencionados se recogen en un apéndice al final.

0. INTRODUCCIÓN

Como es bien conocido, el 24 de agosto del año 79 de nuestra era, al inicio del breve reinado de Tito (79-81), el volcán que aún domina imponente la bahía de Nápoles, el Vesubio, entró en una extraña y espantosa erupción que, observada desde un punto fronterero como es el cabo Miseno, presentaba una forma arbórea de gigantesco pino, tal como desde allí lo vieron los dos Plinios, el tío y el sobrino, y tal como este último lo contó al historiador Tácito en un par de maravillosas y estremecedoras cartas (6.16 y 20). Los ligeros materiales que, proyectados a gran altura, conformaban la inmensa nube fueron impulsados por el viento en dirección sudoeste y terminaron depositándose sobre una de las zonas más fértiles, prósperas, lujosas y civilizadas del Mediterráneo antiguo: el entorno de la ciudad de Pompeya. La pequeña villa de Herculano, más próxima al volcán, más rica, en proporción, que Pompeya y poblada principalmente por militares romanos de alto rango ya retirados, fue sepultada por la mezcla de lava y lodo que emergió tras la nube y descendió arrasando las laderas vesubianas. Esas y otras poblaciones fueron literalmente borradas primero del espacio y del tiempo, luego poco a poco de la memoria humana y, al fin, de la historia hasta fechas relativamente recientes. La magnitud de la catástrofe y su impacto entre los romanos quedaron perfectamente reflejados en el soberbio último verso del epigrama (4.44) que dedicó Marcial a ese paraíso perdido: *nec superi uellent hoc licuisse sibi* («ni los dioses querrían tener poder para esto»). Fue el primer poema conocido que inspiró la tragedia de Pompeya.

Dicho poema y las citadas epístolas de Plinio el Joven son, que sepamos, los únicos textos de relevancia que los autores latinos nos dejaron como testimonio de la tragedia. Aunque los poetas que estudiaremos aquí más adelante han podido conocerlos (y en el caso de alguno de ellos es evidente, pues los cita), esos textos no son, con toda probabilidad, su fuente directa principal, ni de inspiración ni de conocimiento de los hechos. El presente puede considerarse un trabajo sobre «tradición clásica», pero bastante *sui generis*: la gran mayoría de los estudios de ese tipo suelen basarse en «textos que hablan de otros textos (clásicos grecolatinos)», pero aquí el motivo no es una obra literaria o un pasaje de ella o un tópico, sino las ruinas de una ciudad que «no existió» durante más de un milenio y medio. Podría hablarse, si acaso, de un «tema» o de una «materia»: la *materia de Pompeya*, incluyendo en tal marbete, claro es, las otras ciudades menores destruidas. Es evidente que el conocimiento que los citados poetas poseen de Pompeya procede del propio referente real, bien por haberlo visitado, bien por haber leído, visto y oído sobre él. A ello se añade que la literatura y otras manifestaciones artísticas generadas por esas ciudades a partir de su descubrimiento hace ya más de dos siglos han ejercido una influencia, en muchos casos, muy superior a la del poema de Marcial y las cartas plinianas. De todo ello, pues, tratan las páginas que siguen.

Considerada la catástrofe natural con mayor cantidad de víctimas en la historia de Europa, los estudiosos no se muestran unánimes a la hora de dar un número siquiera aproximado; en cualquier caso, consta que fueron varios miles las personas que perecieron asfixiadas, abrasadas y sepultadas. Tal vez, sólo los telúricos espasmos bajo el océano en el oriente asiático, de tan reciente recuerdo, podrían parango-

narse en potencia mortífera con lo ocurrido entonces en la región pompeyana. Otra cosa son los recurrentes y nada naturales frutos de la irracionalidad y crueldad del ser humano vuelto lobo contra sí mismo...¹

Varias son también las destrucciones masivas de seres humanos –tal vez con una base histórica real– que registran las leyendas de diversos pueblos y culturas: así la Atlántida, los diferentes diluvios universales o la aniquilación bíblica de Sodoma y Gomorra. La diferencia es que Pompeya y el resto de ciudades destruidas por el Vesubio no son leyenda, sino una evidente realidad arqueológica, histórica y hoy en día ¿cómo no? turística. Su «resurrección» a mediados del siglo XVIII, durante el reinado hispano-borbónico sobre la región napolitana, y su paulatina vuelta a la luz, aún no completada, han proporcionado, entre otras muchas cosas, la mayor mina de conocimientos reunidos sobre el mundo romano, y en muchos ámbitos: la vida cotidiana, la política y la religión municipales, el arte, la lengua, etc. etc.

Desde el *boom* dieciochesco inicial, que llegó a «marcar tendencia» en la decoración artística de toda Europa, y tras su incorporación al célebre *Grand Tour* de los viajeros llegados desde el frío Norte (Goethe, entre tantos)², el de Pompeya es un tema que ha ido asistiendo a intermitentes y sucesivas «puestas de moda» hasta hoy en día; y ello casi siempre de la mano de alguna manifestación artística –literaria o musical o, por supuesto, cinematográfica– que en un momento dado ha vuelto los ojos al apasionante siglo I: el de los césares depravados, las emperatrices ninfómanas, los cristianos, el circo, las fieras, los filósofos plácidamente suicidas, la gran Roma en llamas... y Pompeya. Entre esos hitos pueden señalarse, decíamos, obras literarias como el delicioso relato *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* (1852) escrito por Théophile Gau-

¹ En su poema «Hermosas escenas de la noche (dos)», Uberto Stabile (Valencia, 1959) une significativamente Pompeya a tres de los atentados colectivos contra la humanidad más espantosos del siglo XX: Hiroshima, Auschwitz y Guernica (a los que habría que añadir los numerosos *gulag* modelo soviético).

² En este sentido, cabe destacar un irónico poema de Pedro José de la Peña, «Estilo pompeyano», en el que se combinan ambos asuntos: la moda decorativa pompeyana del XVIII y los viajeros (ingleses, en este caso) que tanto contribuyeron a difundirla. Mucho nos tememos que, con su agria censura, esta *fabula* aún de *nobis narratur*. Como bien indica el poeta,

[...] Ellos sustituyeron el negro y el rojo
por un azul pastel
y suavizaron las escenas eróticas
con retratos de artistas y filósofos.

Gentes sin duda de buen gusto
–y de deseos limitados– caminaron felices
por cardos y decumanos
sin mirar otra cosa interesante
que la belleza en derredor.
Por eso en sus paneles no copiaron
las brasas, las momias de cadáveres,
los templos y sus dioses destruidos [...]

El terremoto y el volcán son accesorios.
Pues las artes menores
de la tragedia, la ceniza y el dolor,
no son decorativas.

tier (*vid. infra*), la también breve y no menos onírica *Gradiva. Eine pompejanisches Phantasiestück* (1904) de Wilhelm Jensen, que atrajo, como veremos, la atención de Sigmund Freud, o, por supuesto, la más célebre de todas, y anterior a las dos citadas, *The Last Days of Pompeii* (1834) de Edward Bulwer-Lytton, llevada al cine en ocho ocasiones desde que en 1908 el director Luigi Maggi y el productor Arturo Ambrosio inauguraran brillantemente el *peplum* con una versión de la célebre novela. En estos últimos años parece que volvemos a asistir a un *revival* del tema pompeyano³: hace pocos años el pase por televisión de una mezcla de documental y ficción titulado *Pompeya. El último día*⁴ disfrutó de bastante éxito de audiencia; en las navidades de 2004, uno de los mejores regalos que uno pudo hacer o hacerse fue el muy voluminoso y lujoso *Pompeya. Historia, vida y arte de la ciudad sepultada* (Marisa Ranieri Panetta, ed.) que Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg puso a la venta a un precio más que asequible; y uno de los novelistas británicos de moda, Robert Harris, antes de su último éxito *Imperium* (2006; trad. esp. Grijalbo, 2007), protagonizado por Cicerón, había publicado *Pompeya* (2003; trad. esp. Grijalbo, 2004), entretenida novela histórica centrada en el subterráneo mundo de las conducciones hidráulicas romanas, uno de cuyos responsables detecta en ellas extraños fenómenos que no son sino el anuncio de lo que se les viene encima (nunca mejor dicho) a los pompeyanos.

En el ámbito de la música moderna, señalemos que ya se puede adquirir el DVD, editado por la productora Universal, de la película del legendario concierto grabado en 1971 por el grupo de rock sinfónico Pink Floyd en el anfiteatro de Pompeya (*Pink Floyd. Live at Pompeii*, 2003). Y todo ello por citar solo algunos de entre muchos ejemplos de la presencia pompeyana en la cultura de los dos últimos siglos.

1. POEMAS CON VESUBIO AL FONDO

Es precisamente a esa década de los años 70 del pasado siglo a la que vamos a remontarnos para rastrear la presencia del tema de Pompeya en la poesía española hasta hoy. En 1979, cuando se cumplían diecinueve siglos de la catástrofe, el poeta leonés Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) publicaba su tercer libro de poemas, *Astrolabio*, que, como el anterior, el exquisito *Sepulcro en Tarquinia* (1975), aunque en menor medida, rendía parcial tributo a la estética por entonces imperante (si bien ya en retroceso): la de los «novísimos». En la última sección del libro, la más cercana a esa corriente y que lleva por título «La losa desolada»⁵, hallamos el

³ Empezando por la propia literatura científica en torno al asunto: así, por citar solo un caso, la editorial angloamericana Routledge ha publicado en los últimos años hasta cuatro importantes títulos sobre Pompeya: *Pompeii. A sourcebook* (2004) de A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Roman Pompeii* (2006² = 1994) de R. Laurence, *The World of Pompeii* (2007) de J. J. Dobbins y P. W. Foss (eds.), y *Resurrecting Pompeii* (2009) de E. Lazer.

⁴ El episodio de ficción era una coproducción en 2003 de BBC, TLC, NRD, en asociación con France 2 y Sagrera TV S.A., dirigida por Peter Nicholson. El documental estaba coproducido por Sagrera TV en asociación con 17 Juin Media, Transparences Prod., France 2 y France 5, y dirigido por Marie-Noëlle Himbert. Fue distribuido en DVD por Divisa Home Video en 2004.

⁵ El título de la sección procede, precisamente, del último endecasílabo del poema que estudiaremos.

poema «Freud en Pompeya (1904)», que, como corresponde a la muy *novísima* mezcla de culturalismo e intertextualidad, no puede entenderse cabalmente sin la mucha información que subyace oculta (de nuevo, nunca mejor dicho, como se verá) al lector poco informado. Ya de entrada, el título reúne dos símbolos culturales como son el padre del psicoanálisis y la ciudad perdida, sobre los que es probable que el lector se halle mínimamente informado; otra cosa es que entienda el porqué del grito tres veces repetido a lo largo de este bello poema de cincuenta y dos endecasílabos: *¡Zoe, zoe!* Su origen está en una obra ya citada aquí: la novela *Gradiva* (Dresden-Leipzig, Reissner, 1904) del alemán Wilhelm Jensen (1837-1911), cuyo protagonista es un arqueólogo, Norbert Hanold, poseedor de una copia de un bajorrelieve antiguo que representa a una muchacha caminando; la extraña y airosa posición de sus pies al avanzar (lo que induce a Hanold a llamar a la figura *Gradiva*, ‘la que avanza’) y el vago aire familiar que cree percibir en sus rasgos lo obsesionan hasta el punto de que, a partir del primero de una serie de sueños que se relatan, llega al convencimiento de que la muchacha vivió en la antigua Pompeya y murió durante la erupción del año 79. Decide, por tanto, viajar a las ruinas de la ciudad para buscar en ellas algún rastro de su *Gradiva*. En una acción punteada por varias visitas al yacimiento y los citados sueños, se narra cómo Hanold encuentra efectivamente a una joven entre los solitarios muros, a la que en su «delirio» toma, por supuesto, por la retratada en el bajorrelieve. Tras algunos encuentros y enigmáticas conversaciones, sobre las que después se descubrirá que cada uno de los dos entiende en diferente sentido, se revela que la chica no es sino una vecina del propio arqueólogo que está también de visita en Pompeya junto a su padre, un entomólogo; y, además, que fue su amiga de la infancia, que estuvieron enamorados de niños y que ella no había olvidado tal amor, mientras que él había ido dejando de hacerle caso (y a las mujeres, en general) abstraído en sus estudios, hasta el punto de que ni siquiera se fijaba en ella (ni en su peculiar forma de andar) las muchas veces que se cruzaban en su vida cotidiana en Alemania. La chica, con la que Hanold terminará prometiéndose en matrimonio tras haberlo curado de su obsesión al hacerle volver a tan sencilla realidad, se llama Zoe Bertgang, y es el propio arqueólogo quien repara en las claves que oculta tal nombre: la que él creía muerta desde hacía dos mil años en el tiempo histórico (y lo estaba realmente en el tiempo «interior» del protagonista, el de su vida y memoria) lleva por nombre la palabra griega que significa ‘vida’ (Zoe); por otra parte, al reflexionar sobre el apellido, descubre que puede ser una traducción aproximada de *Gradiva* (Bertgang = ‘la de esplendente caminar’). Ello supone, en fin, la equivalencia Zoe Bertgang = *Gradiva* rediviva⁶.

Una historia así, escrita en y por un alemán en esas fechas, llena de sueños que van sustentando y alimentando un delirio, no podía dejar de interesar a quien por en-

⁶ Las posibilidades de leer esta novela breve en español nunca han sido muchas: que sepamos, todas las ediciones (pocas) habían aparecido –¿dónde si no?– en Argentina (así, en las editoriales bonaerenses Poseidón –1946– y Noé –1974–), hasta que se ha publicado una en España que ha pasado bastante desapercibida: *Gradiva. Una fantasía pompeyana*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2005 (pero la traducción continúa siendo la de Eduardo Torregrosa aparecida en Buenos Aires en 1946).

tonces estaba a la inquieta espera de ver si al fin tenían eco en la comunidad científica sus «peregrinas» ideas sobre un mundo oculto, enterrado, sepultado como la propia Pompeya, que todo ser humano porta consigo por el hecho de serlo: el inconsciente. Un revolucionario doctor vienés llamado Sigmund Freud cuyas tres pasiones, por él declaradas, eran la arqueología (junto con todo lo referente al mundo antiguo) y los viajes, además, claro, de la que sería su inmortal aportación a la ciencia y la cultura: el psicoanálisis (Tögel-Molnar 2006, p.1). En 1907, cinco años después de haber visitado él mismo las ruinas de Pompeya, el doctor Freud publica un ensayo titulado *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen (Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva)*⁷, donde aplica sus originales teorías a la *novelle* en un detenido análisis que interpreta la peripecia de Norbert Hanold como un «delirio» continuado tras el que laten las esperables pulsiones eróticas reprimidas desde la infancia⁸. Ese ensayo conferiría notable resonancia a la novelita de Jensen a medida que la obra de Freud iba ganando atención y lectores: así, tras la traducción de la novela al francés en 1931, el personaje de Gradiva, tan oníricamente buscada por el arqueólogo Hanold, se haría un ilustre hueco en el imaginario de los surrealistas, como es el caso de André Breton y Salvador Dalí, quien ¿cómo no? vería en Gala su Gradiva.

La evidente semejanza entre la actividad de un arqueólogo y la de un psicoanalista fue ya advertida y señalada por el mismo Freud, quien confesaba «haber leído más arqueología que psicología» (Tögel-Molnar 2006, p.2; Simmons 2006) y quien siempre, independientemente de la novela de Jensen, mostró gran interés por la historia de Pompeya, sobre la que poseía y consultaba la mejor bibliografía en alemán accesible en su tiempo (Tögel-Molnar 2006, pp.19-20). Todo esto, pues, unido al dato de que Freud visitó Pompeya en su viaje a Roma y Nápoles entre el 26 de agosto y el 15 de septiembre de 1902⁹, es el bagaje mínimo de conocimientos que precisa una lectura

⁷ Puede leerse la traducción de López-Ballesteros en Freud (1967, I, pp.585-628).

⁸ En una interesante carta a C. G. Jung, datada el 26 de mayo de 1907, Freud da cuenta de la recepción crítica (escasa y fría por entonces) de su obra, así como de los contactos que había mantenido con el propio Jensen y en los que intentaba recabar detalles acerca de la génesis de *Gradiva*; aunque el novelista, ya anciano, siempre se mostró bastante reticente, sí ofreció algunos datos de interés: «Supe por él que el antiguo relieve existe realmente, y que posee una reproducción, aunque nunca ha visto el original. Fue él mismo quien inventó lo de que el relieve representa a una mujer de Pompeya. Y él también quien soñaba despierto en el calor del mediodía pompeyano, donde en una ocasión experimentó un estado de ánimo casi visionario. Por lo demás, no sabía nada del origen de la trama. El comienzo se le ocurrió súbitamente mientras trabajaba en otra cosa, y en seguida dejó lo que tenía entre manos y empezó a escribir sin la menor vacilación. Halló todo el material que precisaba como si éste le hubiera estado esperando, y terminó la obra de un tirón. Todo esto sugiere que un análisis continuado conduciría, remontando el curso de su infancia, a sus propias experiencias eróticas más íntimas» (Freud 1963, pp.283-284). El bajorrelieve existe, efectivamente: es de origen pompeyano y se conserva en Roma. El propio Freud, imitando a Jensen/Hanold, también tenía una reproducción en su estudio: puede verse una fotografía de éste, junto a otra de la pieza artística, en AA.VV. 1998, pp.484-485. Colinas, hoy devoto de Jung, ha declarado su inicial obsesión por Freud, de quien «leía y leía los volúmenes como quien descubre incesantemente nuevos mundos, realidades nuevas» (Colinas 2001, p.27).

⁹ Sin embargo, en la correspondencia de ese viaje recogida por Tögel-Molnar (2006, p.154) Freud se muestra muy poco explícito acerca de su visita al yacimiento: sólo en una postal a su familia afirma que, por supuesto, la experiencia de verse en Pompeya es «sumamente interesante», así como que desde ella ha escrito veinte postales más.

«informada» de «Freud en Pompeya»¹⁰, de Antonio Colinas: porque, en ese poema, el psicólogo austriaco «real» está representando, en gran medida, la figura del arqueólogo alemán «ficticio» de la novela de Jensen, a la que, como decíamos, se alude directa, pero únicamente, en el grito «¡Zoe, zoe!» que las ruinas de Pompeya lanzan al «hombre que socava los espíritus» para que se percate de la mucha *vida* que aún se puede percibir en ellas: porque él, que «escarba, escarba en el bosque / del lenguaje y la idea», «no sabe que la Parca engendra vida». Colinas parte de un hecho histórico (la estancia efectiva de Freud en Pompeya) para, como poeta, contarnos «lo que verosímilmente pudo suceder» (Aristóteles *dixit*) y, como los novísimos, escribir uno de los poemas típicos de esa escuela poética: la recreación de las vivencias (interiores, sobre todo) de un personaje célebre de la cultura occidental (u oriental) en un momento histórico de su vida¹¹. La idea que parece querer transmitirnos el poeta es que, al igual que la arqueología es capaz de sacar a la luz ruinas, pero jamás, por mucho que excave, la vida real que siempre quedará sepultada y que siempre sentiremos latiendo bajo los pétreos despojos, así el método de Freud tampoco llega con su sonda a tocar el nervio vivo que se oculta en el fondo de nuestra alma: el paisaje que deja el psicoanalista es, como el del arqueólogo, un paisaje de ruinas, un vago reflejo en superficie de cuanto está oculto. Porque al intentar sacarlo al exterior, se lo aniquila.

Colinas, en cuya vida y poesía el «tema de las ruinas» ocupa un lugar preferente¹², ha hablado en alguna ocasión de la ruina «fértil», que él reivindica como lugar de memoria, y no de olvido, de vida y no de «necrofilia histórica»¹³: «las ruinas en Coli-

¹⁰ El poema, en su primera aparición en *Astrolabio* (1979) y en la primera recopilación de poesía completa de Colinas (*El Río de Sombra. Poesía, 1967-1990*, Madrid, Visor, 1993), lleva la acotación de fecha (1904), que corresponde a la de edición de la *Gradiva* de Jensen, pero no a la del viaje de Freud a Pompeya. Según Susana Agustín Fernández (2007, p.45), se debe a que 1904 es «el año en el que por vez primera [Freud] revela sus investigaciones en torno a la teoría del psicoanálisis». Lo cierto es que en posteriores recopilaciones de su obra, como la antología *La hora interior* (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002), la acotación (1904) ha desaparecido.

¹¹ Recuérdese, por ejemplo, uno de los poemas más justamente célebres del propio Colinas: «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein» en *Sepulcro en Tarquinia*.

¹² Recuérdese la importancia que en su obra, tanto poética como prosística, adquieren los restos, bien conocidos por Colinas, del campamento romano de Petavonium, ubicado en el pueblo zamorano de Rosinos de Vidriales y muy próximo a su pueblo natal, La Bañeza, en cuyas excavaciones participó el poeta en su juventud; de hecho, al igual que para Freud, la arqueología es para Colinas una de sus mayores aficiones (Colinas 2004, pp.56, n.122, y 89).

¹³ «Respecto a las ruinas, yo no las veo tampoco como un elemento decorativo más –es algo que creo también distingue mi poesía–, sino que se sitúa del lado de la ruina fértil. La ruina ya no es más el espacio de la decrepitud, un espacio necrófilo, un espacio caduco, sino que la ruina es el espacio por donde ha pasado el tiempo; la ruina es un espacio que va más allá de la Historia, es el triunfo sobre la Historia. Y la ruina también es el lugar del espacio fundacional. Un espacio donde el ser humano, a pesar de la destrucción, todavía se puede hacer preguntas. Nosotros, creo, o cuando menos yo, cuando vamos a un lugar donde hay unas ruinas hermosas, no pensamos en la guerra que hubo, en la destrucción, en si son ruinas del siglo doce, o del siglo octavo; sobre todo lo que buscamos allí es un estado del ánimo. Buscamos un espacio en el que hacernos preguntas útiles. Y respuestas decisivas: las eternas claves-preguntas de siempre»: entrevista a A. Colinas en A. Chico Morales *et al.* 2003. Véase también Colinas (2004, p.56) y Susana Agustín Fernández (2007, p.91). Esta estudiosa, a propósito del Canto XI de *Noche más allá de la noche*, sobre el que trataremos, afirma: «Antonio Colinas se había acercado al tema en el poema ‘Freud en Pompeya (1904)’ (*Astrolabio*), un tema que, generalizando, no es otro que el de las ruinas, cuya lección Freud no terminó de comprender» (p.101).

nas nos remiten a una estructura circular: destrucción como proyecto de futuro» (Prieto de Paula 1991, p.255). La arqueología no rescata la «vida»: somos nosotros quienes debemos reconocerla y «revivirla» en las ruinas que aquella saca a la luz.

Hay, pues, y paradójicamente, una Pompeya muerta, la que podemos visitar realmente como turistas («porque sólo el vacío nos recibe»), y una Pompeya viva, la que soñamos (ahí de nuevo Jensen) cada uno a nuestro modo y a la que la Parca curó «del morbo del espíritu»: esa ciudad en la que debemos saber hallar nuestra Zoe-Gradiva, como aquel Norbert Hanold que viajó allí en busca de un ser que creía muerto y «petrificado», y halló a una mujer que vivía en su misma realidad temporal y en su mismo interior, sin que él lo supiera.

El inestable corazón del hombre
está como estas ruinas estuvieron:
bajo un turbión de gases y cenizas.
Hoy se sueña lo cotidiano hermoso
del ayer: las guirnaldas coronando
músicos tabernarios, el sigilo
nocturno de las lámparas votivas,
el funeral de un deportista joven,
los rebosantes carros del estío
dejando surcos hondos en la piedra
rotunda de la vía decumana. [...]

Con sus teorías Freud no abrasa aún
la cavernosa idea del pecado,
aunque, como alacrán, mordieran éstas
la desolada losa de las almas.

En todo caso, si hay una ciudad que ha quedado indisolublemente unida al movimiento poético de los Novísimos, ésa es Venecia; su frecuencia de aparición en los textos de estos poetas (y Colinas no es ajeno a ello), así como algún poema emblemático (recordemos la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» en *Arde el mar* de Pere Gimferrer), dieron como resultado que la crítica y el resto de la «profesión» hablaran, no siempre en un tono complaciente, de poetas «venecianos»¹⁴. Resulta difícil imaginar dos destinos turísticos más distintos y contrapuestos en la Italia de hoy que Venecia y Pompeya: la ciudad que vive en el fuego (de sus oros, de sus atardeceres, de sus cúpulas) y la que sucumbió bajo el fuego y está muerta. Pero ahora ya sabemos que está sólo *aparentemente* muerta; de hecho, a un poeta como Alejandro Duque Amusco (Sevilla 1949) le parece exactamente al revés: que Venecia es la muerta y Pompeya la viva, con lo que vemos reaparecer la misma idea que presentara Colinas diez años antes en *Astrolabio*. Así lo refleja en un poema titulado escuetamente «Pompeya», que pertenece a su poemario *Sueño en el fuego* (1989) y que en un tono próximo a la *recusatio* invita claramente a ser leído como una reivindicación

¹⁴ Véase, por ejemplo, Barnatán (1989) y Prieto de Paula (1991, p.254).

de Pompeya, ciudad viva y de vida, en tanto símbolo poético, frente a la Venecia, ciudad muerta y de muerte, de los «venecianos» que tan en boga estuvieron en la juventud de Duque y en sus comienzos como poeta¹⁵. Y es que, desde esa fulgurante y controvertida «generación» poética, el nombre de Venecia ya no puede tomarse «en vano» en la poesía española.

Nunca bogué por los canales verdes de Venecia
entre la loca algarabía de una ciudad perlada por la muerte.
Vine hasta ti, altar del tiempo, cicatriz solar,
para escuchar el plácido hormigueo
de la vida ascendiendo entre yedras, viñedos y lagartos,
por grietas que forman un rostro
en su dibujo: Villa de los Misterios, susurro recamado de secretos, címbalos,
velos, imperceptible danza...
¿Oís los pasos? [...]

Blanca ciudad solar de la memoria,
vine hasta ti mientras otros huían en la noche gangrenada
de góndolas y rasos, de jardines
simétricos, buscando vida en esta eternidad,
amor en estos cuerpos arrasados,
la lengua de la luz en el lodo indeleble.

Todo está en ti, y vibra su existencia.

¿No oís los pasos fértiles del tiempo?

Y si hay un poeta cuya presencia es prácticamente obligada e indefectible en cualquier estudio sobre presencias clásicas en la poesía escrita en la España contemporánea, ese es Víctor Botas (Oviedo 1945-1994). Casi coetáneo de Colinas y, algo menos, de Duque Amusco, su juventud también estuvo marcada, en poesía, por los años de la apoteosis novísima (aunque empezó a publicar sus poemas a partir de 1979). Sólo que Botas supo ofrecer, por así decirlo, la «otra cara»: con no menos «culturalismo» (y cultura) que los venecianos, creó una elegante e inteligente poesía marcada por la distanciada ironía y un, aparente, escepticismo casi cínico tras los que supo dejar entrever una muy honda sensibilidad, y siempre en un lenguaje claro, directo, casi coloquial, de una facilidad –valga aquí más que nunca el tópico– engañosa.

En el tiempo en que se celebraba el milenario de la destrucción vesubiana y se publicaba *Astrolabio* de Colinas, con su «Freud en Pompeya», Botas se hallaba ultimando los poemas de *Prosopon*, que vería la luz al año siguiente (1980). Seguramente, el poeta asturiano debió de ver como algo *non sine numine* (pero siempre con

¹⁵ «En los tiempos de la euforia culturalista de los novísimos, Duque Amusco optó por una poesía más existencial, con una importante vena meditativa» (Lamillar 2006, p.35).

«beatífica coña») el hecho de haber nacido precisamente el día 24 de agosto, fecha en que, como sabemos, sucedió la catástrofe¹⁶; ello quiere decir que el 24 de agosto de 1979, cuando se cumplían mil novecientos años de la erupción del Vesubio, Botas cumplió *sólo* treinta y cuatro de su vida: diecinueve siglos desde la muerte de unas ciudades irrepetibles, un tercio de siglo desde el nacimiento de un hombre «cualquiera», que al final de su vida, quince años después, se presentaba como un «mentecato genial»¹⁷. Es con esa misma «desproporción» entre tan grande y tan corta cantidad de años, entre un hecho histórico de tal magnitud y trascendencia histórica y la vida de quien apenas era un poeta que empezaba a darse a conocer, entre la «muerte» de Pompeya (Herculano, en este caso) y su propio nacimiento, con la que juega Botas en el poema «*Q. Popidius Felix, tonsor*», cuyo título recuerda, evidentemente, uno de los miles de *graffiti* aportados por la recuperación de las ciudades perdidas¹⁸. La «acción» del poema transcurre el día del cumpleaños del poeta, por la mañana, cuando ve a un «viejo peluquero» (un *tonsor*) charlando plácidamente con alguien a la puerta de su negocio, una escena *trivial* que hace pensar al poeta en aquella

otra que bien podría
 tener su sitio exacto diecinueve
 siglos atrás: en la mañana
 final de un veinticuatro
 de agosto, en una calle
 de Herculano.
 No obstante,
 debió haber diferencias: la colilla
 que yo tiré al pasar,
 justo a su lado.

La citada desproporción («diferencia» que debió *de* haber, dice Botas) se establece, pues, entre los *lapilli* incandescentes que pudieron caerle encima y abrasar a un *tonsor* de Herculano y la inocua colilla que el poeta arroja al pasar junto a un peluquero coetáneo que ni siquiera se percataría de ello: el poeta sigue su camino y el peluquero de hoy continúa charlando tranquilamente; es decir, continúa la vida, precisamente lo que no sucedió aquella «mañana final» del año 79. La colilla, como bien señala Sánchez Torre (1999, p.20), «surge al final del poema para emblematicar

¹⁶ «Nací en Oviedo, el día del nacimiento de Borges y el de la destrucción de Pompeya y Herculano por el Vesubio, el 24 de agosto; claro que yo en 1945, en el Sanatorio Miñor. Como se lee en el poema ‘Los dones’ [de Borges]: ‘Algo, que ciertamente no se nombra con la palabra *azar*, rige estas cosas’» (del diario, parcialmente inédito, de Botas, citado en Havel 2006, p.12). La presencia de Pompeya, y más aún de Herculano, es una constante en Botas, y especialmente en su obra en prosa: así, en la novela más o menos histórica *Rosa Rosae* (Zaragoza, Crítica2(mil), 1992) el protagonista, Cayo Damnatus, dicta sus memorias cuando ya vive su ancianidad retirado en Herculano; una parte de la acción de su novela corta *Yanira* (Gijón, Llibros del Pexe, 1996) transcurre en Pompeya; y en el relato corto «El humo del Vesubio», incluido en el libro de relatos homónimo (Oviedo, Nobel, 1997), también aparece Herculano.

¹⁷ Véase la nota final añadida por José Luis García Martín a la edición de la obra póstuma de Botas, publicada el mismo año de su muerte: *Las rosas de Babilonia*, Sevilla, Renacimiento, 1994.

¹⁸ *Popidius* es un *nomen* frecuente en las *inscripciones parietariae Pompeianae*.

el inapelable discurrir del tiempo, que impone, a pesar de la ilusión de continuidad total, la transformación de las conductas y los hechos más elementales, pero también para implicar inequívocamente al poeta en la meditación que enuncia»¹⁹.

En el mismo *Prosopon* de Botas se incluye un breve poema titulado «Pintura pompeyana», inspirado en alguna (o en ninguna) de las varias escenas amorosas que aparecieron dibujadas en las paredes de la ciudad que fue anexionada a Roma por Sila bajo el nombre de Colonia Veneria Cornelia Pompeyana y que tenía, pues, a Venus por diosa tutelar y, sin duda, favorita, como bien recordaba Marcial en el epigrama citado al principio (*haec Veneris sedes*). La contemplación de la supuesta pintura lleva a Botas, como sucede en tantos de sus poemas (incluido el que acabamos de comentar sobre el *tonsor*), a una reflexión sobre el paso del tiempo, lo que se refleja en el vocabulario del poema (*para siempre, infinito, jamás, hora única, antes, después, el tiempo*). Todos los verbos están en presente, con la intención de transmitir al lector la misma sensación del poeta-contemplador: que las figuras del cuadro están vivas, pues, aunque en el paradójico primer verso se las presente como «anónimos y muertos», ellos «continúan / bebiendo»; de hecho, serían los pintados los únicos habitantes «vivos» de la antigua Pompeya, y lo están porque el cuadro los ha congelado en el tiempo, en una «eternidad» pintada («esta hora única») que contrasta con nuestra «provisionalidad» real: la inclusión forzosa del poeta y de nosotros sus lectores en el propio poema con ese *nos* final (*inquietarnos*) indica que lo que se está describiendo en esta especie de éfrasis no es, en realidad, una pintura, sino un espejo, un cristal que, opacado por el azogue del tiempo, nos refleja en realidad a nosotros, lectores-contempladores del poema-cuadro. Al final aparece, medio velado, el tópico del *memento mori*, siempre muy presente en la poesía de Botas²⁰.

Anónimos y muertos, continúan
 bebiendo para siempre un infinito
 vino rojo y feliz. Entre sus brazos
 crece la multitud de una muchacha
 de secreto mirar (altos los pechos
 como extrañas magnolias). No termina
 jamás esta hora única, sin antes
 ni después, que el tiempo deja
 (acaso nada más) para inquietarnos.

¹⁹ Antes de citar el poema sobre Herculano, el mismo estudioso ha escrito, no menos certeramente: «Sus 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» (Sánchez Torre 1999, p.20; véase también Bagué 2004, pp.104-105).

²⁰ Junto con sus «parientes» cercanos *vanitas, vita brevis, fugit irreparabile tempus*, etc., que pueden también asociarse con este poema (*vid.* Bagué 2004, pp.142 ss.). Este mismo estudioso lo pone en relación con la oda «A una urna griega» de Keats y, sobre todo, con el célebre final del soneto de Quevedo «A Roma sepultada en sus ruinas»: «huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura» (pp.163-164).

Como vemos, la supuesta pintura representaría una escena erótico-simpósíaca protagonizada por una pareja de enamorados²¹. Y es que el amor (en todas sus expresiones y facetas) es, como veremos, una constante en muchos de los poemas que hoy se inspiran en la antigua Pompeya. En la *Gradiva* de Jensen, se apunta, aunque no queda claro al fin si era realidad o leyenda (*vid. infra*), que en las ruinas de la ciudad perdida habrían aparecido los cadáveres abrazados de un hombre y una mujer que quedaron «petrificados» en esa amorosa actitud. Podrían ser los «mismos» protagonistas, pero aún vivos, del final de un poema cuyo autor sabemos que fue lector de la obra de Jensen, a la que tal vez llegó por mediación de Freud. Nos referimos al «Canto XI» de *Noche más allá de la noche* (1983), probablemente el mejor poemario de su autor, Antonio Colinas²². Una de las varias lecturas que admite esa obra es que pretende recoger «momentos claves, decisivos, del espíritu y la cultura universales» (Colinas 2001b, p.116). Resulta muy significativo que, de los dos «momentos clave» de la antigua Roma seleccionados, uno sea, precisamente, la erupción del 79²³. Colinas «regresa», pues, a Pompeya, aunque esta vez ya no bajo la *persona* de Freud, para relatarnos en siete cuartetos de versos alejandrinos, con rima ABAB, el último día de Pompeya (aunque en ningún momento se nombre la ciudad, pero sí el Vesubio en el primer verso, lo que basta para situarnos). Tomándose una licencia histórica, sitúa la erupción en un atardecer caluroso de verano (y no en el mediodía, que es cuando se inició la tragedia). El poema contrapone claramente la vida esplendorosa de la ciudad, simbolizada en el amor que bulle en tantos cuerpos «que, esperando la Noche, van libando las rosas», al terrible panorama de destrucción que traerá precisamente esa «Noche», cuya mayúscula se comprende al fin: es la noche final, definitiva. La primera parte del poema presenta, pues, un mundo en ebullición de vida (abundan los términos del campo semántico *calor*: ‘humea’, ‘fiebre’, ‘sol rubio’, ‘enardece’, ‘arde’) que aguarda a estallar cuando se vaya el día: pero lo que llega es esa explosión final de otro calor muy distinto, el de la muerte, y en medio de ella esos «dos cuerpos juveniles» que han preferido (o no han podido) no alterar su «deflagración» amorosa, que, al fin, se impone a la que los rodea y está devastándolo todo. Es, de nuevo, el triunfo del amor, de la vida, sobre la muerte y la destrucción, aunque sea un amor «a la desesperada»²⁴.

²¹ La portada de *Prosopon* presenta un dibujo de Carlos de la Rica, poeta e impulsor de la colección de poesía conqunense «El toro de barro», que acogió esta obra de Botas. Representa una escena de apariencia clásica con dos personajes que beben y se abrazan, la cual parece estar inspirada precisamente en este breve poema. Otra reflexión poética centrada en las escenas eróticas pintadas en las paredes de Pompeya, concretamente las aparecidas en la más lujosa de las mansiones halladas hasta hoy, la de los Vecios, puede leerse en el poema «Vae Vetti» de María Sanz (Sevilla, 1956).

²² Así parece opinar él mismo (Colinas 2001b, p.116).

²³ El otro es, claro, la conquista por Roma del noroeste hispánico, la tierra de Colinas, reflejada en el soberbio y emocionante canto X («Cuando Virgilio muere en Brindisi no sabe»).

²⁴ «El [canto] XI es el testimonio de la destrucción de Pompeya, de esas ruinas sobre las que varios siglos después reflexionaría Sigmund Freud. En uno de los poemas de *Astrolabio* («Freud en Pompeya»), intenté captar ese mismo instante. En el canto XI la visión es más realista, casi cinematográfica. Y frente a esa destrucción de la ciudad –frente a toda amenaza– sólo el amor, el amor que también perece, es signo de esperanza y, a la vez, de desesperación. El amor que, en la carne, «aún se besa, se abraza, se penetra doliente»» (Colinas 2001b, p.119). Por su parte, Manuel Jurado López (Sevilla, 1942), en «Casa dell’Amore di Pompeya», subraya también la perennidad del amor, aunque sin el telón de fondo de la erupción. Los bellos versos finales

Del Imperio en ruinas han hecho sepultura
bajo el manto de azufre y de lavas ardientes
dos cuerpos juveniles, la carne húmeda, dura,
que aún se besa, se abraza, se penetra doliente.

Y muy desesperada, pero de puro desamor, está la protagonista del largo poema de David Pujante (Cartagena, Murcia, 1953) «La mujer de Lot abandona Pompeya cuando anochece» (de su libro *La isla*, 2002), un título que aúna los dos casos más célebres de destrucción de ciudades enteras por catástrofe en el imaginario colectivo de la humanidad: una es Pompeya, la que se nombra, y otra (otras), Sodoma y Gomorra, las aludidas en «la mujer de Lot», aquel justo, sobrino de Abraham, que logró ser el único superviviente, con sus dos hijas, de la ira de Yahvé contra las dos ciudades crápulas. Como es sabido, la anónima esposa, advertida por su dios de que no debía volverse a mirar el terrible espectáculo, desobedeció y quedó convertida en estatua de sal. Curiosamente, la conexión entre esas tres ciudades borradas del mapa estaba presente ya en la más «histórica» de las tres: un *graffiti* hallado en Pompeya, tal vez el más espeluznante de todos por lo profético, dice escuetamente *Sodoma Gomora* (C.I.L. IV 4976); por qué alguien escribió esos dos nombres en un muro no mucho antes de la catástrofe es uno de esos misterios de la Historia que seguramente nunca desvelaremos.

El poema de Pujante, una suite en cinco secciones, nos sitúa en el anochecer de una ciudad de hoy, dato que conocemos no sólo por la contemporaneidad del léxico empleado ('oficina', 'radio', 'coche' 'el súper[mercado]'), sino porque así se nos dice explícitamente en uno de los versos («ciudad del siglo XXI»). Esa ciudad, junto a un volcán («activo nuevamente desde hace unas semanas»), sería en primer término la Pompeya actual, la que se alza próxima a las ruinas de la antigua, pero en realidad remite a cualquier ciudad moderna. En ella una mujer, hastiada del trabajo, con su vida conyugal y familiar en ruinas, conduce de manera alocada hacia el centro urbano, en busca de una discoteca en la que olvidarse de todo entre bailes, whisky y rayas de cocaína. Pero el volcán, ya lo sabemos, está de nuevo activo, y avisa de una inminente erupción haciendo temblar la tierra, las lámparas, los vasos colmados de licor que de las manos se deslizan. Los *media* han dicho que el peligro no es inminente, y eso es lo que repite y se repite la población para no alarmar ni alarmarse, pero las señales son claras. Al final, esta nueva mujer de Lot huirá, veloz, en su coche dejando atrás la ciudad que está siendo sepultada «por milenios nuevamente», y suponemos que esta vez huye sin mirar atrás. El poema, sin perder en ningún momento un ápice de realismo, logra transmitir al mismo tiempo una sensación alucinada y surrealista, casi onírica²⁵, con esa mujer que siente a un tiempo el volcán exterior, el «real», y el interior, ambos

entroncan con la reflexión sobre el paso del tiempo que veíamos en la «Pintura pompeyana» de Víctor Botas: «En las sábanas húmedas / queda escrita una carta / al tiempo vulnerado».

²⁵ Su autor, compañero del Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Valladolid, al ser inquirido acerca del origen y significado del poema, insiste en que no es capaz de dar cuenta de ello y en que esa sensación de «incoherencia lógica» que transmite el texto es la misma que experimentaba él al crearlo. De hecho, en la «Noticia» final que añade al poemario que lo contiene, Pujante escribe: «'La mujer de Lot abandona Pompeya' es un misterioso puzzle y quiero dejar constancia de mi propio asombro» (p.127).

en plena actividad y a punto de entrar en erupción («Sabes de otro volcán que descontrola / el espíritu abyecto de tu noche. / Y está dentro de ti ese magma rugiente»). De nuevo, como en el «Canto XI» de Colinas, se nos sitúa primero en el momento previo a la catástrofe y después en el mismo centro de esta. Pero si en el poema del leonés, sus protagonistas, presentes sólo al final, parecen optar por subsumir su «volcán» de pasión en el cataclismo del Vesubio, viviendo (y muriendo) a un tiempo las dos erupciones, la protagonista de Pujante decide aprovechar su oportunidad de huir «bíblicamente» dejando atrás y al mismo tiempo el volcán que, de nuevo, como una cíclica e inexorable pesadilla sepulta su ciudad, y el volcán de su vida pasada, insoportable ya, para que todo lo borren la lava y la ceniza:

V

El alba se ha encendido
y quema en las entrañas;
como siempre se enciende y quema
en tu interior.
Contemplas,
sin saber todavía –ni lo has de saber nunca– si están dentro
o fuera de ti misma, las relucientes llamas
y los altos incendios instantáneos.
La lava burbujeante, el hiriente calor.
¡Es tan rápido todo!
Ni siquiera lo notan las sombras errabundas en esta madrugada
que no tendrá futuro;
ni siquiera se inquietan los cuerpos fugitivos en busca de otros cuerpos
que nunca encontrarán.

Ni tú, cuando te es dado contemplar el momento
de la nueva catástrofe. Porque poco te importa.
Ante los movimientos violentos de la tierra,
cuando un manto de llamas se apresta a acurrucar la ciudad por milenios nuevamente,
apoyas la cabeza en el almohadillado del asiento y prosigues
la huida de ti misma.

Ahora, por fin, será eterna la noche.

Uno de los últimos poemas de tema «pompeyano» que hemos recopilado por ahora lo ha publicado en 2007 un joven poeta, Andrés Catalán (Salamanca, 1983), en la revista literaria *Clarín*. Titulado «Última tecnología del sonrojo», retoma, una vez más, el tema del *nihil novum sub sole* centrándolo en la perennidad del amor y sus usos (aquí tratados con un tono bastante irónico, aunque no menos sentido). Es un poema que trasluce, consciente o inconscientemente, la *maniera* de Víctor Botas y que recuerda muchos de sus poemas, como el dedicado al *tonsor* Popidio Félix: no sólo por el hecho de contraponer un elemento del remoto pasado (los grafitos pompeyanos) a uno del más «rabioso» presente (los mensajes de teléfonos móviles), pero que en realidad

resultan ser el mismo, sino también por la inclusión de un léxico aparentemente prosaico y antipoético, empleado con ironía como una especie de «signo de los tiempos modernos»; y todo ello para concluir, al modo botiano, con una reflexión sobre el tiempo y su paso (o su no paso, más bien, en aquello que es esencial para el ser humano: cambian las circunstancias históricas, pero no el hombre y sus sentimientos).

A juzgar por los *graffiti*
cubiertos de ceniza de Pompeya,
escritos en el siglo
primero de nuestra era,
por un soldado o su mujer o su sirviente,
y este mensaje tuyo en mi teléfono
con batería de litio, cámara
de alta resolución y texto proyectivo,

cabe pensar que nada
ha cambiado el amor en dos mil años:

la misma noche ociosa y dos personas
con alma parecida y las palabras
que invitan a olvidarse de igual forma
del tiempo en otro cuerpo,
en otro idioma.

2. UN POEMARIO POMPEYANO: *ERA POMPEIA*

Hasta aquí hemos presentado y comentado, de manera sucinta, pero suficiente –creemos– para nuestro propósito, algunos poemas de la literatura española contemporánea inspirados en el destino terrible de Pompeya y las restantes ciudades campanas desaparecidas junto a ella en aquel inolvidable 24 de agosto del 79. La segunda parte de este trabajo la dedicaremos a estudiar todo un poemario reciente dedicado al asunto²⁶: *Era Pompeia*²⁷ del canario Federico J. Silva (Las Palmas, 1963). Poeta caracterizado por un muy particular estilo, que incluye peculiaridades de índole ortográfica (nunca emplea signos de puntuación ni mayúsculas), la difusión de su labor poética ha sido hasta ahora excesivamente localista (no sabemos si por decisión propia),

²⁶ Hay algún otro poemario de reciente publicación cuyo título podría inducir a pensar que se trata de una obra exclusivamente dedicada a Pompeya, cuando en realidad no es así (o, al menos, no lo es en la misma medida que la obra que vamos a comentar a partir de aquí). Nos referimos, en concreto, a *La palabra «lasca» o la reconstrucción de Pompeya* (2008), poemario bilingüe (italiano-español) de Annelisa Addolorato, y a *Cuaderno de Pompeya* (2009) de Juan Carlos Elijas Escorihuela. En ellos, los poemas de tema estrictamente pompeyano (no muchos, especialmente en el segundo libro nombrado) se acompañan de otros de variado asunto e intención, ajenos al tema que centra aquí nuestro interés.

²⁷ Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular-Casa Museo Tomás Morales, 2005. Puede consultarse completo (se recomienda) en la página web personal del poeta: http://federicojsilva.com/show_indice.php?op=Era%20Pompeia (marzo 2010).

pues todos sus libros se han publicado en Canarias²⁸. Si su obra poética previa merece ya de por sí ser conocida y difundida, mucho más aún lo merece este *Era Pompeia*, con el que ganó el Premio de Poesía Tomás Morales del año 2004 y que es, a nuestro juicio, su mejor libro hasta el momento y uno de los mejores poemarios publicados en España en lo que va de siglo y milenio. No son muchos los poetas actuales tan *docti* como Silva, tan capaces de jugar de una manera así de hábil, ingeniosa y sabia con la tradición literaria clásica, y no tan clásica, como veremos. Sirvan al menos estas páginas para paliar una de esas injusticias que tantas veces comete el mercado con el arte.

No obstante, hemos de señalar que mientras estábamos redactando este trabajo, un amigo y colega, Gregorio Rodríguez Herrera, de la universidad de Las Palmas de Gran Canaria, sabedor de nuestro interés por este poeta, nos envió una reciente monografía (Rodríguez Herrera 2008) en la que estudia no solo la trayectoria poética de Silva desde el punto de vista de la tradición clásica, sino también el poemario que aquí nos ocupa, en lo que ha supuesto el primer acercamiento crítico, que sepamos, a dicha obra. Lo que sigue, además de aprovechar lo expuesto allí por el estudioso canario, pretende completarlo y complementarlo en lo posible.

Conforma, pues, este *Era Pompeia* una *suite* de veintiocho poemas, sin título, numerados en romanos. Siguiendo en gran medida el patrón de Catulo, los elegíacos romanos y Marcial, Silva crea su propio *libellus*²⁹, que consiste en «un poemario de amor en el marco histórico de Pompeya y las jornadas previas a la erupción», tal como el propio autor nos ha declarado en comunicación personal. A ello añade: «la catástrofe del Vesubio en el 79, en mi interpretación, nada interrumpe, sino que prolonga todo hasta la eternidad, en una suerte de amor total más allá de la muerte», con lo que, de nuevo, nos encontramos ante la misma idea expresada, a su manera, por Antonio Colinas y Víctor Botas. Los anónimos amantes del «Canto XI» del poeta leonés y de la «Pintura pompeyana» del asturiano siguen, como vemos, bien «vivos»: lo que ahora se nos ofrece es el poemario de amor que él le había escrito a ella antes de la noche final³⁰ (e, incluso, después de ella, como luego veremos).

²⁸ Silva es Licenciado en Filología Hispánica, si bien su dedicación actual está centrada en el mundo del periodismo. Antes de *Era Pompeia*, ha publicado los siguientes libros de poemas: *Sea de quien la mar no teme airada*, Las Palmas, El Museo Canario, 1995; *La luz que nos hiera*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1996; *Aun amar adverso*, Las Palmas, Cabildo Insular, 1996; *Ultimar en tus brazas*, Las Palmas, Ayuntamiento, 1998; *Bestiario de la implicación (Fragmento)*, Las Palmas, Las veladas de Monsieur Teste, 2000; *Este hombre que está junto a ti al borde extático del precipicio* (Premio Hispanoamericano de Poesía Dulce María Loynaz 2004), Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones-Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2005. Todos estos libros se han recogido en *El crimen perfecto*, Las Palmas, Anroart, 2005.

²⁹ De hecho, en el poema VI el autor se refiere a su obra como un «legajo», término (no muy agraciado desde el punto de vista de la eufonía) con el que muy probablemente pretenda traducir ese sustantivo *libellus* que autores como Catulo o Marcial solían aplicar, como decimos, a sus libros de poemas.

³⁰ De hecho, el final del primer poema del libro recuerda mucho el del «Canto XI» de *Noche más allá de la noche*, sólo que aquí en primera persona del plural: «y el magma viscoso / que asoma por las grietas / extintos hieráticos déjanos / gozados / en un paroxismo de cenizas / antes del mortal letargo». Este poema aparece en letra cursiva (es el único): ello se debe a que Silva ya lo había incluido, con alguna muy leve diferencia y el título «Bajo el volcán», en su libro *Ultimar en tus brazas* (1998). En ese poema estaba, pues, contenido, como en germen, *Era Pompeia*.

Como en la lírica amorosa romana, el poeta se dirige a una *puella*, aquí llamada *lunnia*, que es la mujer a la que va destinada la obra no sólo en el plano ficcional, sino explícitamente en la propia dedicatoria del libro («a lunnia por quien abandono Roma»): es decir, que ya desde ese elemento para-textual, en el que un autor suele mencionar por su nombre a alguna persona o personas de su mundo «real», se establece el marco de la ficción, de la (re-)creación de un *libellus* al modo clásico (lo que no obsta a que lunnia, como en el caso de los poetas romanos, pueda ser una mujer de hoy con nombre de hoy). Así pues, esta lunnia, «sucesora» de Lesbia, Cintia o Delia, es, a un tiempo, el *tú* ficcional al que se dirigen los poemas de amor del libro y el *tú* real al que se dedica la obra. Lo que el autor logra con ello es que, como un reflejo, esa misma condición real-irreal de la *puella* revierta sobre él mismo: en la portada y en las páginas de créditos hay un escritor, un poeta de hoy, llamado Federico J. Silva; a partir de la dedicatoria citada, sólo hay un poeta sin nombre: el poeta cantor de lunnia y de la Pompeya en que compartieron su amor. ¿Cómo han podido llegarnos su voz y sus poemas si todo, amante-poeta, amada y obra, pereció en la erupción? Porque el poeta de hoy, ese tal Silva, presta su voz para recrearlo todo en un libro de hoy que ha llamado *Era Pompeia*. He ahí el juego.

Pero *Era Pompeia* no es solamente la crónica de un amor feliz (aunque abocado al inminente cataclismo de la erupción), sino «una especie de fresco coral de la época en que vivieron los amantes» (son, de nuevo, palabras del propio Silva)³¹. Ello puede inducir a pensar que estamos ante un mero ejercicio poético-historicista-culturalista; algo así como el equivalente, en forma de poemario, a una de las varias novelas históricas que han tratado y siguen tratando de recrear lo que pudo ser la vida (y la muerte) en aquella ciudad mediterránea. Con ser también todo eso, hay que decir que *Era Pompeia* va mucho más allá, pues, como bien ha señalado Rodríguez Herrera (2008, p.169), «tras este intenso poemario hay, además de un canto al amor eterno, una profunda crítica a la sociedad actual. En esta obra, y ahí radica uno de sus rasgos más originales, es el mundo clásico el que camufla la realidad actual». La cita de Plinio el Viejo con la que se abre el libro es, en este sentido, muy significativa. El gran enciclopedista romano recogió en su *Naturalis historia* (28.5), entre un catálogo de supersticiones de su época, la de que el pitido que sentimos a veces y repentinamente en los oídos es señal de que alguien en algún lugar está hablando de nosotros (*absentes tinnitu aurium praesentire sermones de se receptum*). La función de dicha cita puede interpretarse en dos sentidos estrechamente conectados entre sí: a) mostrar que seguimos teniendo las mismas supersticiones que existían hace dos mil años; b) mostrar que el mundo clásico, tan aparentemente lejano en el tiempo, hablaba ya y sigue hablando de nosotros, por lo que deberían pitarnos mucho los oídos. Han cambiado las circunstancias, pero no la esencia del ser humano, ni en lo positivo (la capacidad de amar hasta más allá de la muerte) ni en lo negativo (la ambición, la corrupción, la estupidez, el crimen...). Así pues, recordando una vez más el céle-

³¹ «No obstante, a mi juicio, el poemario quedaba incompleto, perdía verosimilitud, aunque nunca pretendí escribir una novela histórica en verso, si descontextualizaba –anacronismos al margen– una historia de amor fuera de las circunstancias históricas y sociales de la época» (F. J. Silva, comunicación personal).

bre adagio horaciano (*sat.* I.1.69-70), *mutatis nominibus* esa *fabula* que nos cuenta *Era Pompeia*, en realidad, *de nobis narratur*.

El poemario puede considerarse dividido en tres partes, seguidas de una especie de colofón formado por los cuatro últimos poemas, que representarían la destrucción y luego la pervivencia, más allá de la desolación y la muerte, tanto de Pompeya como del amor vivido allí por la pareja protagonista. La primera parte (I-VI) está conformada por poemas que establecen, por así decirlo, el marco histórico-temporal de Pompeya, especialmente los números II a V, en los que se recuerda su fundación mítica (por Hércules), su devoción a Venus (aludiendo al epigrama de Marcial 4.44, que recordamos al principio de este trabajo) o la macabra paradoja de que la víspera de la erupción se hubieran celebrado las fiestas dedicadas a Vulcano³², así como la condición de placentera ciudad vacacional donde «se sosegaba el imperio», pero sin olvidar su estatuto de colonia sometida a una Roma que apenas la socorrió tras el terrible terremoto del año 62 a.C.; se hace mención, así mismo, de la reyerta ocurrida en el anfiteatro entre los pompeyanos y los habitantes de la vecina Nuceria (Tácito, *Ann.* 14.17), que tuvo como consecuencia que Nerón prohibiera los juegos allí durante diez años; la prohibición fue levantada al interceder por sus paisanos la bella esposa del emperador, la pompeyana Popea, a la que se dedica, junto a su augusto y necio marido, el penúltimo poema de esta parte (*vid. infra*). Estos cinco poemas, que demuestran un profundo conocimiento de las circunstancias históricas y legendarias de Pompeya, están, por así decirlo, enmarcados por el primero y el sexto: en aquel, precedente de un poemario anterior de Silva (véase nota 30), se presenta, desde la primera persona del singular y del plural, a la pareja de amantes disfrutando de su pasión, mientras los demás pompeyanos asisten (y es, como todas, una realidad histórica documentada) a la representación en el teatro de la *Casina* de Plauto³³. Las metáforas eróticas que se emplean proceden todas del ámbito de la vulcanología (cráter, lagos de lava, magma viscoso, cenizas) anunciando un «mortal letargo» que no será a la postre la *petite morte* post-coital, sino la gran muerte que se cierne sobre la ciudad y sus pobladores. El poema VI es la verdadera dedicatoria a la amada («para ti este legajo escribo»), cuajada de referencias intertextuales a poemas latinos en los que se habla del *libellus* (las *nugae* o ‘bagatelas’, el aceite de cedro o el deseo de que esos poemas no terminen siendo «envoltorio de pescado», tópico presente en poetas como Horacio o Marcial).

Los poemas VII a XII, tal vez la parte de menor interés en el libro, son breves epigramas de cuatro o cinco versos que conforman una sección titulada *Graffiti*³⁴.

³² El dios que ha dado nombre a los volcanes se la «tendría jurada» a Pompeya porque su fundador había matado a su hijo Caco: la erupción del 79 habría sido su venganza, frente a lo cual nada sirvió la protección de Venus (que, no se olvide, era la esposa infiel de Vulcano a la que este había sorprendido encamada con Marte).

³³ Se menciona también en *Arria Marcella*, el relato de Gautier sobre el que luego volveremos. En él, el protagonista, Octavien, que ha realizado un onírico viaje en el tiempo, asiste a la representación.

³⁴ El último de ellos también procede de otra obra de Silva: apareció, bajo el título «Urbanidad», como poema inicial de *Sea de quien la mar no teme airada* (1995), el primer poemario que publicó.

La tercera parte se inicia con tres textos que representarían la «poesía social» y de denuncia que un poeta podría haber escrito en Pompeya: el XIII recuerda que Espartaco y sus esclavos se refugiaron en el Vesubio durante su revuelta y cómo los esclavos de cien años después continúan mirando hacia el monte, que se apunta como símbolo de redención y libertad; el XIV alude a una estatua ecuestre de Calígula montado sobre su caballo-cónsul (*vid. infra*), y el XV se dedica al mundo de la prostitución, frecuentado por personajes históricos de Pompeya conocidos hoy gracias a los grafitos y tablillas conservados (Umbricio Escauro, Lucio Veranio, Vesonio Primo, Cecilio Jocundo, Terencio Próculo), para concluir con la ingeniosa «punta» epigramática: «aquí todos los días es el día de venus / y la prostitución un bien social / el garante del matrimonio». Una vez más, *nihil novum*...

El poema XVI está dedicado, como homenaje, a una vendedora del mercado, Mensia, y a su puesto repleto de hierbas medicinales, mientras que el XVII es una enumeración de los muchos lujos de los que disfrutaban los pompeyanos ricos, que sirve para introducir a la amada mediante una *recusatio* («todo ello / no lo envidio ni poco mucho»): teniéndola a ella, toda riqueza le sobra ante ese amor que sellarían bebiendo de la misma copa. A partir de ese poema y hasta el XXIV, la amada irá haciéndose cada vez más presente, hasta quedar solos los dos en dicho poema unidos ya para siempre («tocaremos la eternidad / y seremos uno para el otro el universo»). Esos seis poemas conforman la sección en la que más claramente se recrea (y renueva) la elegía erótica latina: la amada está por encima de todo (XVIII) y de todas, pues ninguna la iguala en su belleza (XX), ni tampoco en fortaleza e independencia (XXI); por ella el amante-poeta pierde el apetito, se mete en peleas, proclama su amor escribiéndolo en las paredes (XIX); solo ella puede ser quien esté a su lado en el último segundo de su vida, cuando todas las maravillas de Pompeya se esfumen (XXII), solo ella quien pague al «barquero del averno» (pero poniendo en su boca, con un último beso, su lengua y no un óbolo) y quien encargue la estela de su tumba (XXIII); pero, tras este recuerdo fúnebre, viene la proclamación catuliana de la vida en el poema XXIV: «vivamos y amemos lunnia / amar es necesario vivir no» (verso en el que se alude a la célebre frase atribuida a Pompeyo por Plutarco: *navigare necesse, uiuere non necesse*).

Tras esos dos versos, que son los que lo inician, todos los demás verbos de ese poema XXIV están en futuro, tanto en la primera persona del singular como en la del plural, hasta culminar en los dos versos, ya citados, que concluyen esta parte elegíaca del poemario: «tocaremos la eternidad / y seremos uno para el otro el universo». Sin embargo, la situación cambia radicalmente en el siguiente poema, el XXV, que es el primero de los cuatro que cierran la obra y que narran, por así decirlo, «el (largo) día después»: en dicho poema XXV, en el que se cuenta la erupción, los verbos de su primera parte ya están en pasado y en tercera persona («el leve temblor no era anormal [...] desde luego sí el estrépito espantoso / que precedió todo / el noveno día antes de las calendas»), mientras que los de la segunda aparecen en un presente que actualiza los momentos terribles de la erupción y sus desoladoras consecuencias: «un flegetonte que por la laderas se derrama / un ténebre velo / un sudario de cenizas / después la noche eterna».

Los poemas XXVI y XXVII se basan en las dos célebres cartas (6.16 y 20) de Plinio el Joven a Tácito que mencionamos al comienzo del artículo y en las que el primero narra cómo, hallándose en la localidad de Miseno –base de la flota romana, de la que era entonces prefecto su tío, Plinio el Viejo–, contempló aterrado el espectáculo de la erupción que se desarrollaba frente a él, al otro lado de la bahía. Su tío, cumpliendo con lo que se esperaba de él como *praefectus classis*, pero también acuciado por su insaciable curiosidad, emprendió un inmediato viaje de socorro hacia el centro de la catástrofe, en el que pereció. Ambos poemas de Silva mezclan datos de ambas epístolas, aunque proceden en su mayoría de 6.16: el XXVII se presenta en la forma original de epístola de Plinio el Joven a Tácito, mientras que el XXVI, aun teniendo idéntico origen, se presenta en forma narrativa. Ambos poemas, como las cartas que están en su base, homenajean la actitud de aquel sabio que a una edad ya proveya para aquellos tiempos perdió la vida en un gesto tal vez temerario, pero al que se sintió irremisiblemente obligado. Su muerte, según cuentan su sobrino y el poeta Silva, debió de ser, no obstante, relativamente plácida: «cuando alboré descubrieron su cuerpo / estaba intacto en perfecto estado / su aspecto evocaba / al de un hombre que sueña», versos con los que el poeta canario transforma en bella poesía la crónica del hallazgo de su cuerpo legada por el sobrino: *Vbi dies redditus, [...] corpus inuentum integrum inlaesum opertumque ut fuerat indutus: habitus corporis quiescenti quam defuncto similior*.

Con el cadáver de Plinio sobre la arena de la playa en Estabias (el mismo Plinio –no se olvide– que proporciona la cita del *tinnitus aurium* para el epígrafe que inaugura el libro) se cierra para siempre la historia de la Pompeya antigua... pero no este *Era Pompeia*: en un último poema, el XXVIII, se da un «salto» de dieciocho siglos para aludir a una de las obras literarias que en el diecinueve contribuyeron a mantener viva la leyenda de la ciudad perdida: *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* (1852), cuento de Théophile Gautier publicado en la *Revue de Paris* a su regreso de Italia y ya mencionado al comienzo del trabajo³⁵. Si Antonio Colinas remitía a la *Gradiva* de Jensen, vía Freud, Federico J. Silva acude al relato del escritor francés para recordar una historia más onírica aún que la de Jensen (y que posiblemente influyera en esta), pues es durante un verdadero sueño cuando Octavien, el joven turista que la protagoniza, persigue el ¿espectro? de una joven pompeyana, Arria Marcella, que simboliza, en Gautier como en Silva, la eternidad de Pompeya:

te soñé beldad de antaño
o te soñó mi dolorido sueño
como mi primer y postrero amor³⁶
no te aceptaré ahogada por la ceniza
nada se crea ni se destruye
lo amado no muere arria marcella

³⁵ Puede verse una traducción, sin atribución, en http://es.wikisource.org/wiki/Arria_Marcella (marzo 2010).

³⁶ Tal es la declaración de amor de Octavien a Marcella en el relato de Gautier: «tu seras mon premier et mon dernier amour».

En otro orden, cabe señalar que uno de los aspectos más interesantes de este poemario pompeyano de Silva es el constante juego intertextual que puede detectarse en muchos de los poemas que lo integran. Manejando el «arte allusivo»³⁷ con la misma habilidad que los poetas augústeos, Silva mezcla referencias literarias y culturales (así, en el penúltimo de los versos recién citados, la ley de conservación de la energía, de Lavoisier, eco, a su vez, de Ovidio, *Met.* 15.165: *Omnia mutantur, nihil interit*) tanto de la propia Pompeya, como de la literatura romana, como de épocas posteriores, para, a través de la literatura, borrar las diferencias y distancias temporales entre aquel mundo y el actual: algo que es, como ya hemos señalado, uno de los objetivos y de las virtudes de esta obra. Para ilustrarlo, podemos aportar dos ejemplos: 1) el poema V:

en eterna flor presérvate poppea
 guarda tu belleza y sé
 libre y sabia mucho tiempo
 tu compromiso con nerón
 un mal presagio encierra
 la leche de las quinientas burras
 que desde ayer te escoltan
 el gusto te ha mudado
 te matará la cox de una mula estoica

qué artista vive en él
 ecce émulo de lucio anneo
 cerca de unos prados
 que hay en tu lugar
 toca la lira
 por casualidad

en el que se dan cita un grafito pompeyano que muchos (entre ellos Silva³⁸) consideran dedicado a Popea, la esposa pompeyana de Nerón, un posible «guño», en el tercer verso, al célebre poema horaciano del *carpe diem*³⁹, la famosa anécdota de que la propia emperatriz se bañaba en leche de burra, y la pretenciosa frase que, según Suetonio (*Nero* 49.1), pronunció al morir el paranoico César, inducido por sus veleidades de poeta-cantor (*Qualis artifex pereo!*): un César al que de poco sirvieron las enseñanzas estoicas de su envidiado preceptor Lucio Anneo Séneca, pues, entre otras cosas, se dice que mató, cual «mula», a la propia Popea de una patada («una cox») cuando estaba encinta. Todo ello para culminar con el recuerdo a la fábula del burro flautista de Tomás de Iriarte (1750-1791), la cual, a su vez, actualizaba en el siglo XVIII español la célebre fábula de Fedro *Asinus ad lyram*.

³⁷ Recordamos aquí el célebre sintagma creado por Giorgio Pasquali en 1942 y «re-creado» por Gian Bia-gio Conte en trabajos esenciales como el de 1989.

³⁸ Y también Rodríguez Herrera (2008, p.177). La inscripción es C.I.L. IV 9171 y reza así: *Sic tibi contin-gat semper florere Sabina contingat / formae sisque puella diu*; pero no hay prueba alguna de que se refiera a la emperatriz Sabina Popea.

³⁹ HOR., *Carm.* 1.11.6-7 (vid. Rodríguez Herrera 2008, p.177).

Y 2) el poema XIV, en el que Silva lleva a cabo un muy curioso ejercicio intertextual más osado aún que el que acabamos de apuntar con Iriarte y Fedro. Ese poema está dedicado a *José Agustín Goytisolo in memoriam*, y ello da la pista de cuál es el texto que está en la base: concretamente, uno de los epigramas contenidos en el poemario de Goytisolo *Cuadernos de El Escorial* (Barcelona, Lumen, 1995), conjunto de epigramas de cuatro versos en los que el poeta catalán recupera y revitaliza el epigrama catuliano y marcialesco para adaptarlo a las circunstancias de su época. Pues bien, uno de esos epigramas («Agravió público», p.29), que alude sin duda a las estatuas ecuestres de Francisco Franco que recurrentemente aparecen en los medios de comunicación cuando alguna instancia política de la democracia trata de quitarlas de en medio, es el que utiliza Silva *ad pedem litterae* para, a un tiempo, rendir homenaje a Goytisolo y para «actualizar» dicho poema (he ahí la paradoja) aplicándolo a la política romana del siglo I d.C. Si el poeta catalán daba nueva vida a los epigramatistas latinos haciéndoles hablar con palabras de hoy y sobre hechos de hoy, Silva «devuelve» su poema a la época de aquellos cambiando en el primer verso «General» por «tirano», en el segundo «foro» por «Plaza» e insertando en el centro del poema un verso que alude a la famosa anécdota de Calígula cuando nombró, para humillación del Senado y de Roma entera, cónsul a su caballo Incitato (aunque parece ser que solo fue, en realidad, un proyecto de este otro emperador paranoico). Es, sin duda, un ingenioso viaje del presente al pasado, y viceversa, que denuncia (como seguramente pretendía también Goytisolo) el triste hecho de que, aun habiendo transcurrido dos mil años, la humanidad no se ha librado de la existencia de arbitrarios tiranos:

GOYTISOLO

Agravió público

El General fue aquí un hombre muy odiado
pero aún sigue en la Plaza su enorme estatua ecuestre.
Esto es algo indignante y no por su crueldad
sino porque él fue siempre un pésimo jinete.

SILVA

a José Agustín Goytisolo in memoriam

el tirano fue aquí un hombre muy odiado
pero aún sigue en el foro su enorme estatua ecuestre
a horcajadas de incitatus el cónsul⁴⁰
esto es algo indignante y no por su crueldad
sino porque él fue siempre un pésimo jinete

3. POMPEYA EN PAREJA

Como se ha podido comprobar, la presencia de Pompeya en la poesía española reciente, sin ser un asunto muy «visitado» por los poetas, sí ha dado lugar a interesantes composiciones (e incluso a un libro entero), como son las aquí analizadas, y aun a otras que han sido solo aludidas o que no hemos podido recoger por falta de

⁴⁰ Había en el foro de Pompeya, efectivamente, una estatua ecuestre en bronce que se cree representaba a Calígula: estaba ubicada sobre un arco de triunfo dedicado, al parecer, a ese emperador. La estatua, que apareció hecha pedazos, se conserva, incompleta, en el Museo Arqueológico de Nápoles (Barnabei 2007, p.52). Es un dato más acerca del profundo conocimiento de la historia de Pompeya que demuestra poseer Federico J. Silva.

espacio (ver apéndice). Por otra parte, algunos textos en especial (así, «Freud en Pompeya» de Colinas o «Pompeya» de Duque Amusco) podrían considerarse una especie de «sub-tema» dentro del más general de «las ruinas en la poesía»⁴¹. Pero, sin duda, lo que juzgamos más destacable es el hecho de que la mayoría de los poetas conecten muy estrechamente esa muerte aniquiladora de todo que se abatió sobre la ciudad campana con el amor (e incluso con el desamor, como en el caso de Pujante) que sus moradores estaban sintiendo y viviendo en el momento del cataclismo: es la eterna unión de Eros y Thánatos, ante la cual se insiste en proclamar la victoria, a través del tiempo, del primero sobre el segundo. Y es que, de todos los asombros y maravillas, por más que tristes y fúnebres, que ha ido ofreciendo Pompeya a medida que iba siendo sacada a la luz, el que más ha impactado en la imaginación y el sentimiento de estos poetas han sido, sin duda, los célebres «amantes de Pompeya»: esa pareja que habría aparecido abrazada en un agónico gesto de amor final, en una verdaderamente «fogosa» despedida de sí mismos y de la vida. Tal pareja subyace evidentemente al canto XI de *Noche más allá de la noche* de Colinas, a la «Pintura pompeyana» de Botas y a «Última teoría del sonrojo» de Catalán; posiblemente esté también detrás (aunque *a contrario*) de «La mujer de Lot abandona Pompeya cuando anochece» de Pujante, y es, sin duda, el impulso inicial y la base «argumental» de todo el poemario *Era Pompeia* de Silva⁴². Pero es que también puede detectarse, por vía indirecta, en el mismo «Freud en Pompeya» de Colinas: en la *Gradiva* de Jensen, el dueño de un hotel pompeyano cuenta el hallazgo de la famosa pareja a su huésped, el arqueólogo Norbert Hanold, quien, en su delirio, llega al convencimiento de que Gradiva es, en realidad, esa mujer que habían encontrado abrazada a su amante y que él ahora persigue por Pompeya: es, por tanto, un elemento clave en la breve novela del autor alemán que inspiró su ensayo a Freud, protagonista, a su vez, del poema de Colinas, en el que el amor, simbolizado en el grito «¡Zoe, Zoe!» (esto es, «¡Vida, Vida!») también está muy presente.

Por tanto, la noticia del hallazgo de esos amantes se remonta, al menos, al siglo XIX⁴³. A mediados del XX, será el cine, no la literatura, el que retome el asunto y le

⁴¹ Puede verse ahora Martos Pérez (2008), donde se recoge el poema de Colinas.

⁴² Aunque en él no se mencione directamente a la pareja de amantes, es indudable que ha inspirado el excelente poema «Arqueología» de Belén Artuñedo (Zamora, 1962): «Llegarán con pequeños pinceles / a barrer en la arena quebradas formas de lo que fuimos / y un entusiasmo de fósiles intactos abrirá sus miradas / sobre nuestros restos. [...] Mas, cuando asomados a la fosa deseen explicarnos, / alguien en nosotros / les dirá que nunca estuvimos en ningún lugar / que no fuera el abrazo»; más evidente es su presencia en un bello poema de Guillermo del Pozo (Oviedo, 1964) que se titula «Eterno (79 d.C.)» y que hemos hallado en el blog *La guarida de Caín* del poeta asturiano José Luis Piquero (*post* de 26/06/09); dice así: «Fue la última vez que nos besamos. / No sabíamos entonces que después / de varios siglos aún permaneceríamos / abrazados. / Eternidad ya para siempre. / Pompeya nos dio la vida y todos piensan / que nos dio la muerte.» Por otra parte, la fúnebre pareja de amantes está igualmente presente en poemas sobre Pompeya escritos en el ámbito hispanoamericano: así, podemos citar «Cuarteto de Pompeya» (en *Lotes baldíos*, 1984) de Fabio Morábito y «Bajo el Vesubio» (recogido en *Instantes de la flama, 1969-1996*) de Antonio Castañeda, ambos en México, o «Los amantes de Pompeya» (en *Palabra del que vuelve*, 1996) de Odette Alonso, en Cuba.

⁴³ Así, el arqueólogo y escritor madrileño José Ramón Mélida Alinari (nacido en 1856), en «Una noche en Pompeya», relato recogido en su libro *A orillas del Guadarza* (Barcelona 1887), ya incluye la referencia a los amantes abrazados.

confiera una notable popularidad: en *Viaggio in Italia* (1953), film de Roberto Rossellini estrenado en España con el título *Te querré siempre* e interpretado por Ingrid Bergman y George Sanders, se nos presenta a una pareja de turistas ingleses de viaje por Campania, un viaje que hará aflorar una profunda crisis en su relación. Una de las escenas más importantes (si no la más importante) de la película es el momento en que los protagonistas asisten en Pompeya al desenterramiento, mediante el ingenioso método de inyección de yeso ideado por el gran arqueólogo Giuseppe Fiorelli, de un hombre y una mujer víctimas de la erupción. Esa unión eterna de dos personas, supuestamente enamoradas, gracias a una muerte tan súbita y trágica es lo que provoca en la protagonista de la película un fuerte y doloroso sentimiento de contraste con la muerte del amor a la que está asistiendo en su propio matrimonio⁴⁴. Sin embargo, la pareja que se desenterra en este film no aparece abrazada, pues, en realidad, el hombre y la mujer están tumbados de espaldas y con los brazos extendidos: lo más que puede adivinarse es que pudieran haber muerto tomados de la mano, pero no en un apretado abrazo, insistimos. Aun así, es tal la potencia «icónica» de ese supuesto abrazo final, su capacidad de sugestión, que no falta quien, como Agustín Fernández Mallo (*La Coruña*, 1967), ha hecho de la pareja de amantes *abrazados* de la película rosseliniana (y de la reacción de Ingrid Bergman ante ellos) un *leit-motif* de su novedosa, valiosa y «postpoética»⁴⁵ propuesta *Carne de píxel* (2008). Es una de las más recientes apariciones hasta ahora, si bien a través del cine (como no podía ser menos en un autor de los llamados «mutantes»⁴⁶), de Pompeya en la poesía española.

Cabe, en fin, preguntarse por qué Rossellini, pudiendo haberlo hecho sin gran problema, no presentó en esa magistral escena a los amantes unidos en el citado abrazo. La respuesta puede estar en el hecho de que el gran director italiano no encontró, como nos ha sucedido a nosotros, ninguna prueba de que tal hallazgo se produjera alguna vez: por más que hemos rastreado en la copiosa bibliografía sobre la «ciudad-sepulcro» no hemos hallado la más mínima huella gráfica ni bibliográfica

⁴⁴ El director español Pedro Almodóvar, en su reciente película *Los abrazos rotos* (2009), ha incluido una «cita-homenaje» a esa escena de *Viaggio in Italia* de Rossellini.

⁴⁵ En los últimos años, Fernández Mallo ha venido defendiendo, tanto en su práctica poética como en su reflexión teórica, la necesidad de una poesía que, además de dar cuenta de la nueva realidad tecnificada, lo haga mediante los recursos (hiper)textuales que proporcionan estas nuevas tecnologías. Véase a este respecto su ensayo *Postpoesía* (Fernández Mallo, 2009). Escribe allí este autor: «Pero en lo que se refiere a la poesía escrita propiamente dicha [...] también hay voces que denuncian el abandono (no se sabe si del editor o del poeta) a la práctica de manierismos y ejercicios de nostalgia. Y es que conviene decir, ya de entrada, que una mayoría de la poesía publicada en todas las lenguas oficiales de este país parece no haberse enterado del cambio operado no solo por el resto de las artes [...] sino por el conjunto de lo que damos en llamar sociedades técnico-desarrolladas, y si se ha enterado le da la espalda de tal manera que solo puede conducirle a un suicidio por anoréxica autodestrucción» (2009, p.25).

⁴⁶ Se conoce como «mutantes» al grupo de narradores actuales que aparece en la antología preparada por Julio Ortega y Juan Francisco Ferré *Mutantes: narrativa española de última generación* (Córdoba, Berenice, 2007); otras etiquetas que, con mayor o menor fortuna crítica, se les ha aplicado son las de «narradores *after-pop*», «pangeicos» o, simplemente, «generación *Nocilla*» (aludiendo con ello a la influencia ejercida en el grupo por la trilogía narrativa *Nocilla* (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*) del propio Fernández Mallo.

que sustente la existencia de los tan célebres «amantes de Pompeya»⁴⁷. Es evidente que, de existir el «calco» de esos supuestos cadáveres obtenido por el método Fiorelli de inyección de yeso, sería hoy una de las mayores atracciones de Pompeya (o del Museo Arqueológico de Nápoles), además de una imagen seguramente celeberrima. Aunque desde el punto de vista de la literatura ello resulte, en el fondo, algo totalmente irrelevante, no deja de ser paradójico (y significativo) que el icono más presente e influyente en la poesía española de asunto pompeyano, ese rotundo símbolo del «amor constante más allá de la muerte», no sea nada más que una bella y romántica leyenda.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1998), *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*, Barcelona, Paidós.
- AGUSTÍN FERNÁNDEZ, S. (ed.), (2007), *Inventario de Antonio Colinas*, Segovia, Junta de Castilla y León-Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2004), *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*, Gijón, Llibros del Peixe.
- BARNABEI, L. (2007), «I culti di Pompei. Raccolta critica della documentazione», en AA. VV., *Contributi di Archeologia Vesuviana III*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, pp.11-88.
- BARNATÁN, M.-R. (1989), «La polémica de Venecia», *Ínsula* 508, 15-16.
- CHICO MORALES, A. et al. (2003), «Entrevista a A. Colinas» en *Kafka*, Revista de Humanidades (Salamanca), 2, junio (<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1000/entrevista-2001>) [marzo 2010]
- COLINAS, A. (2001a), «Poesía y psicoanálisis», en ID. *Del pensamiento inspirado*, (2 vols.), II, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp.23-30.
- , (2001b), «Sobre *Noche más allá de la noche*», en ID., *Del pensamiento inspirado* (2 vols.), II, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp.116-121.
- , (2004), *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra (ed. de MARTÍNEZ FERNÁNDEZ J. E.) [contiene el texto de *Sepulcro en Tarquinia*, *Noche más allá de la noche* y *Libro de la manse-dumbre*].
- CONTE, G. B.- BARCHIESI, A. (1989), «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'interstualità», en G. Cavallo-p.Fedeli-A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, pp.81-114.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009), *Postpoesía (hacia un nuevo paradigma)*, Barcelona, Anagrama.
- FREUD, S. (1963), *Epistolario (1837-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva (trad. MERINO PÉREZ, J.).
- , (1967), *Obras completas*, vol. I (trad. L. LÓPEZ-BALLESTEROS), Madrid, Biblioteca Nueva.
- HAVEL, J. (2006), *Víctor Botas con el lenguaje de la melancolía*, Gijón, Llibros del Peixe.
- LAMILLAR, J. (2006), «Alejandro Duque Amusco. Maneras de mirar la luz» (entrevista), *Quimera* 267 (febrero), pp.35-39.
- LAZER, E. (2009), *Resurrecting Pompeii*, Londres-Nueva York, Routledge.

⁴⁷ El último trabajo importante en este sentido es Lazer (2009), una obra dedicada a los cadáveres pompeyanos en la que, entre otras cosas, se revisan las varias leyendas (muchas falsas) generadas por dichos cadáveres (pp.79ss.): es significativo que en esta obra no se mencione en absoluto la supuesta pareja de amantes.

- MARTOS PÉREZ, M. D. (2008), *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*, Málaga, Universidad.
- PRIETO DE PAULA, A. L. (1991), «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70», en ID., *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad.
- RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2008), *La tradición clásica en los poetas canarios del Grupo de los Noventa. Paula Nogales, Pedro Flores, Tina Suárez, Federico J. Silva*, Valencia, Aduana Vieja.
- SANCHEZ TORRE, L. (1999), «El pacto con Botas», *Clarín. Revista de nueva literatura* 24 (noviembre-diciembre), 18-23.
- SIMMONS, L. (2006), en *Freud's Italian Journeys*, Amsterdam-New York, Rodopi (esp. el cap. 5: «Pompeii: Stepping Stones», pp.144-172).
- TÖGEL, CH.-MOLNAR M., eds. (2006), *Sigmund Freud. Cartas de viaje: 1895-1923* (trad. C. MARTÍN), Madrid, Siglo XXI de España.

APÉNDICE: AUTORES Y TÍTULOS

- Annelisa Addolorato, *La palabra «lasca» o la reconstrucción de Pompeya / La parola «favilla» o la ricostruzione di Pompei* (poemario bilingüe), Madrid, Amargord, 2008.
- Belén Artuñedo, «Arqueología», de *Teselas*, Béjar (Salamanca), If ediciones, 2005.
- Víctor Botas, «*Q. Popidius Felix, tonsor*» y «Pintura pompeyana», de *Prosoyon*, Cuenca, El toro de barro, 1980. También en *Poesía completa*, Oviedo, Llibros del Peixe, 1999.
- José Manuel Caballero Bonald, «Gusto pompeyano», de *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Andrés Catalán, «Última tecnología del sonrojo», en *Clarín. Revista de nueva literatura* 69, mayo-junio 2007, p.39.
- Antonio Colinas, «Freud en Pompeya», de *Astrolabio*, Madrid, Visor, 1979. También en *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*, Madrid, Visor, 2004.
- , «Canto XI», de *Noche más allá de la noche*, Madrid, Visor, 1983. También en *El río de sombra, op. cit.*
- Alejandro Duque Amusco, «Pompeya», de *Sueño en el fuego*, Sevilla, Renacimiento, 1989.
- Juan Carlos Elijas Escorihuela, *Cuaderno de Pompeya*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Agustín Fernández Mallo, *Carne de pixel*, Barcelona, DVD, 2008.
- Manuel Jurado López, «Casa dell' Amore di Pompeya», de *La luz es una espada*, Madrid, Hiperión, 2005.
- José Carlos Llop, «Sa Marina». Recogido en *Poesía (1974-2001)*, Barcelona, Península, 2002, sección «Inéditos en libro (2000-2001)».⁴⁸
- Elsa López, «Villa de los Misterios», de *La fajana oscura*, Boadilla del Monte (Madrid), Ed. La Palma, 1991. También en *A mar abierto (Poesía 1873-2003)*, ed. de Paul M. Viejo, Madrid, Hiperión 2006.
- López-Vega, Martín, «Hablan los cuerpos del Orto dei Fuggitivi», en *Clarín. Revista de nueva literatura* 86, marzo-abril 2010, p.41.

⁴⁸ El motivo de portada en esta edición es precisamente un jilguero procedente de la composición «Cupidos vendiendo flores» de la Casa de los Vettii de Pompeya.

- Aurora Luque, «Del oráculo falso», de *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990.
- , «Sextina-Brindis», de *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, 2003.
- José María Micó, «Como este perro muerto de Pompeya», de *La sangre de los fósiles*, Barcelona, Tusquets, 2005⁴⁹.
- Inmaculada Moreno, «Cave canis», de *Igual que lava oscura*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Manuel Moya, «Julio Cortázar visita Pompeya», de *Taller de máscaras*, Soria, Diputación Provincial, 2001.
- Pedro José de la Peña, «Estilo pompeyano», de *Los dioses derrotados*, Madrid, Visor, 2000.
- Cristina Peri Rossi, «Europa después de la lluvia (Max Ernst)» y «Naufragio», de *Europa después de la lluvia*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987. También en *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2005.
- Guillermo del Pozo, «Eterno (79 d.C.)» en *La guarida de Caín*, blog de José Luis Piquero (post de 26/06/2009) <http://minombre.es/joseluispiquero> [marzo 2010].
- David Pujante, «La mujer de Lot abandona Pompeya cuando anochece», de *La isla*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- María Sanz, «Vae Vetti», de *Dos lentas soledades*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.
- Uberto Stabile, «Hermosas escenas de la noche (dos)» (1984). Recogido en *Maldita sea la poesía*, Zaragoza, Eclipsados, 2007.

⁴⁹ Fechado por el autor en Pompeya, el domingo 21 de marzo de 1998.