

LA IMAGEN SUPERVIVIENTE EN *CARTA FLORENTINA* DE GUILLERMO CARNERO: UNA APROXIMACIÓN

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

1. Epígrafes

Dividido en tres partes que no llevan título, el poema *Carta florentina* (Sevilla, 2018) es la obra más reciente de Guillermo Carnero (Valencia, 1947). Puede leerse como libro independiente, protagonizado por un sujeto masculino anciano –el género y la edad están marcados semióticamente– o bien como un libro-palimpsesto que tiene su génesis sobre todo en *Verano inglés* (Barcelona, 1999), publicado con mucho éxito tras nueve años de silencio. Es el comienzo de una etapa creativa diferente. A este propósito, declara el autor:

La segunda época ofrece la recuperación de la realidad por obra del amor, con gran intensidad y presencia de los cinco sentidos. El cuerpo femenino se convierte en símbolo de vitalidad de acuerdo con el pensamiento mágico. Inicialmente, naturaleza y jardín simbolizan la vitalidad propia de la plenitud amorosa, con adaptación del motivo del lugar ameno, para terminar simbolizando soledad y muerte. Destaca en esta segunda época, por su entidad y su frecuente aparición y por ser motivo de continuidad con la primera época, la presencia del agua (río, mar, lluvia) como símbolo de la transitoriedad de la percepción sensorial, la memoria y la aniquilación. (Carnero 2017: 105).

Recuerdo brevemente que *Verano inglés* es tan fundacional en la trayectoria de Guillermo Carnero como lo fue en su día *Dibujo de la muerte* (Carnero 1967), la primera colección de poemas que publicó con menos de veinte años. Fue el exordio de uno de los representantes más valiosos de la célebre antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet 1970).

Ha pasado más de medio siglo y ha habido algún cambio de peso en la poética del autor, pero no en su estética, que se designó con el término de culturalismo por sus referentes artísticos o culturales tan exquisitos como anacrónicos. En la España franquista de los 60 esta elección rompía radicalmente con la poesía social y la tradición de una enunciación subjetiva, una actitud que caracteriza a los *Novísimos* (Prieto de Paula 1996). En cuanto a Guillermo Carnero, todos los elementos artísticos que aparecen en su obra tienen en común la belleza, el componente que las vanguardias históricas se empeñaron en expulsar del arte del siglo XX (Vercellone 2008: 19-31; Di Giacomo 2015). Por si no bastara, la belleza como valor anhelado y pretérito se enmarca adrede en un paradigma cultural perdido, donde estaba en estrecha y reversible unión con el bien y la verdad. Se trata del neoplatonismo renacentista de Plotino, que Guillermo Carnero elige para expresar una aguda conciencia de la finitud de todo cuanto existe y un difuso sentimiento de nostalgia. En palabras de Vladimir Jankélévich, la nostalgia “n’est pas l’absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent” (Jankélévich 1974: 299). Desde sus comienzos precoces, este poeta elige ser inactual, no coincidir con su propio tiempo, es decir ser un contemporáneo en la acepción que Giorgio Agamben deriva de Nietzsche: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (Agamben 2011: 21).

Las isotopías de la luz y la oscuridad son una constante en la poesía del autor, laicamente distribuidas según la cosmología de las *Enéadas* (Plotino 2002). En el circuito perpetuo del ser que conecta el cielo y la tierra a lo largo de un eje vertical, todo lo que representa el bien relacionado con la luz, el movimiento y la ingravidez está en lo alto del cielo. Por el contrario, todo lo que configura el mal relacionado con la negrura, el estancamiento y la materia es un lastre que tiende hacia abajo hasta ocupar lo más subterráneo y oscuro (Zamora 2000; Wilberding, Horn 2012). El de Guillermo Carnero es un Hades hecho a medida y sin rescate, ya que en su poesía no hay ser orgánico e inorgánico que no esté destinado a la disolución. En tanto que contemporáneo, el autor selecciona los elementos del neoplatonismo que plantean una eternidad humanamente irrealizable, es decir la vuelta al Uno originario, a la morada celeste. Este ideal cultural pretérito y perdido le proporciona al poeta un caudal de fórmulas de pathos, según la concepción de Aby Warburg. Son “los síntomas visibles –corporales, gestuales, presentados, figurados– de un tiempo psíquico que no se puede reducir a la simple trama de peripicias retóricas, sentimentales o individuales” (Didi-Huberman 2009: 254).

Cabe situar dentro de esta vivencia del pasado la intensa práctica intertextual del poeta, que no podía faltar en *Carta florentina* desde los dos epígrafes. El primero cita en latín el verso 51 de la *I Bucólica* de Virgilio: “Fortunate senex, hic inter flumina nota”. En contra de sus costumbres Carnero no añade en este caso la traducción. Es más, selecciona el verso cortando el resto del original, es decir el final del apóstrofe que completa el escorzo bucólico de quien lo protagoniza: “Fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum” (Virgilio 1996). Para apreciar el alcance del pathos del epígrafe elegido, es interesante el comentario de Albrecht (2012: 40-41), según el cual el tono de estos versos virgilianos es solemne e himnico: “Ello se debe, sobre todo, al efecto musical de las repeticiones (*fortunate senex*: 46 y 51) y a los adverbios y partículas que, con insistente fuerza evocadora, estructuran el texto”. El pastor Melibeo, obligado a abandonar su patria, subraya los privilegios de su interlocutor, el pastor Títiro, quien goza apaciblemente del entorno bucólico de los campos frondosos, donde abundan ríos y fuentes. Un *locus amoenus* opuesto al tópico del desierto o tierra baldía que le espera a quien de allí sea expulsado.

En el mismo diálogo, el afortunado y anciano Títiro revela además que es amado por Amarilis a la que él también ama, terminada ya la relación anterior con la despótica Galatea. Para el lector familiarizado con la obra de Guillermo Carnero, el pensamiento corre al poema dialogado *Fuente de Médicis*, que protagoniza la ninfa Galatea (Carnero 2006). Es ella la representación mitológica de la joven amada y perdida de *Verano inglés*. La bella estatua de la fuente del Jardín de Luxemburgo de París dialoga con el yo lírico, un poeta entrado en años al que riñe por no haber sabido valorar aquel amor, en su momento. Esto y mucho más puede encerrar una cita intertextual al poco de ahondar en ella. En la “Nota final” Guillermo Carnero da cuenta de otras urdimbres, revela otras fuentes de *Carta florentina*.¹

A la dicha del primer epígrafe se contraponen la desgracia del segundo. Sacada del II acto del *Orfeo* de Claudio Monteverdi, cuyo libreto escribió Alessandro Striggio el joven, la exclamación “Tu se’ morta, mia vita, ed io respiro?” es la primera frase que pronuncia Orfeo al enterarse de que Eurídice ya no vive. Orfeo, que con su lira calmaba a las fieras, proyecta acudir a sus versos para conmovér al rey del Hades y así traer de nuevo al mundo a la amada.² También en este caso el lector de Guillermo Carnero recordará que el segundo epígrafe de *Fuente de Médicis* es la estrofa conclusiva del poema “A las Parcas” de Hölderlin. El primer verso establece un enlace intertextual con *Verano inglés*, el libro fundacional de la segunda etapa de la poesía del autor. Por las resonancias que tiene con *Carta florentina*, reproduzco el epígrafe de aquel libro (Carnero 2006: 9):

¹ La transcribo entera: “El poema asume el verso 36 de la elegía sexta del libro primero de *Tristia* de Ovidio, el verso 178 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, el soneto “Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosa” de Francisco de Quevedo, los dos versos finales del soneto “Piez-de-nez” de Mário de Sá-Carneiro, y el capítulo 12.24 del *Evangelio según San Juan*” (Carnero 2018: 49).

² La secuencia completa del texto de Striggio (web) es la siguiente: “Tu se’ morta, mia vita, ed io respiro? / tu se’ da me partita / per mai più non tornare, ed io rimango? / No, che se i versi alcuna cosa ponno / n’andrò sicuro a’ più profondi abissi, / e intenerito il cor del re de l’ombre / meco trarrotti a riveder le stelle”.

Concededme un verano, sólo uno, ¡Oh poderosas!,
y un otoño en que pueda mi canto madurar;
sólo de esa manera, saciado con tan dulces
juegos, el corazón aceptará su muerte.
Alma que en vida no disfrutó sus derechos
divinos, ni en el Orco logrará descansar;
mas si logro plasmar lo más querido
y sagrado, el poema, ¡bienvenido seáis,
silencios de las sombras! Porque yo estoy contento
si mi música, al menos, no se pierde;
una vez, por lo menos, habré vivido igual
que los dioses, y nada más me será necesario.

Se confirman pues en *Carta florentina* las polaridades que, a partir de la segunda parte de *Verano inglés* –la que versa sobre la pérdida del amor, celebrado en la primera– estructuran dialécticamente los libros sucesivos: *Espejo de gran niebla* (Carnero 2002), el ya mencionado *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas* (Carnero 2009). A la experiencia sensual del amor, cuya culminación es el enlace erótico con la amada joven en la primera parte de *Verano inglés*, el yo lírico opone a continuación su prolongada experiencia de la melancolía, con el apego conflictual al objeto perdido (Freud 1979: 242) y el afán por una escritura poética siempre inadecuada y sin embargo ineludible. La metapoesía –un *topos* en toda la producción del autor– en los libros de esta segunda etapa se parece cada vez más a un metafórico oficio de tinieblas, el revés de aquel arte inmortal que le depara a Hölderlin el consuelo de perdurar.

2. “Nota preliminar”

Guillermo Carnero acompaña a veces sus libros con otros paratextos, aparte de declarar sus intenciones en numerosas poéticas y entrevistas donde no deja de subrayar lo fundamental que es el móvil de la emoción en su discurso cultísimo, tildado a veces de frialdad (Carnero 2008). Sorprendentemente, en *Carta florentina*, la “Nota preliminar” está colocada no antes de los epígrafes –según la costumbre–, sino después. El montaje es significativo. Traspasado ese umbral paratextual, la “Nota preliminar” contrae un estrecho vínculo textual tanto con los dos epígrafes que la preceden como con el poema que la sigue. Rebasando su función habitual, la “Nota preliminar” reemplaza las instrucciones de lectura del poema con el estigma potente de lo que ha marcado para siempre al poeta. Su máscara lingüística se transparenta, revela un sujeto frágil, sojuzgado por vivencias que metaforiza con una de las antiguas encarnaciones del enigma:

Algunas situaciones y experiencias dejan en nosotros un sello indeleble y se arrogan una interpretación cuya pertinacia nos convence de que quieren revelarnos qué hemos sido y somos. Son caprichosas y altivas como todos los oráculos; quedan en pie pero de espaldas y sin rostro como el Ulises pintado junto a Calipso por Arnold Böcklin.

Abarcan y configuran la personalidad, invaden y vertebran el pensamiento y las emociones. Esa invasión se convierte entonces en ingrediente consustancial a la espiritualidad de quien queda poseído por ella, y cuanto desde entonces haga o deje de hacer llevará, aunque no lo sepa, su sello. No podrá deshacerse de ella, ni anularla. Si cree haberla ahuyentado retornará tan mansa como ineludible. Podrá ignorarla, pero ella seguirá actuando en estado de muerte aparente, sin que se desvelen las razones o el momento de su resurrección. (Carnero 2018: 9).

El cuadro *Odiseo y Calipso* (1883) representa icónicamente la metáfora de los oráculos: subida a una roca, contra un cielo gris destaca de espaldas la silueta compacta y oscura de Ulises mirando el mar. Está completamente vestido, la cabeza agachada, los brazos pegados al cuerpo y cerrados hacia delante en la pose del pensador. Desvalida en su desnudez, sentada de frente sobre una tela roja y con

un arpa en la mano, inútilmente Calipso dirige su mirada interrogativa hacia el hombre que la ignora. La metáfora, comenta Paul Ricoeur citando a Aristóteles, es una imagen que pone ante los ojos un estado del mundo y “hace aparecer” el discurso (Ricoeur 2001: 52-53). Mencionando a *Odiseo y Calipso* el autor da la versión icónica de su propia condición. Otro cuadro de Böcklin, *Autorretrato con la muerte violinista* (1872), es el que Guillermo Carnero eligió como ilustración de la cubierta de *Fuente de Médicis* con funciones icónicas análogas: cifrar también icónicamente su discurso.

Para un poeta que ha empleado con tanta maestría el correlato objetivo y el monólogo dramático a fin de neutralizar expresiones demasiado obvias de la subjetividad, estas líneas de la “Nota preliminar” sorprenden. Apuntan a lo impensado que rebasa el límite de la conciencia del viviente dotado de lenguaje. Sin convertirse en un saber, lo impensado pero vivido late y actúa. En lugar de aclarar el proceso de su escritura, aquí Guillermo Carnero apunta al misterio de la creación que él mismo personifica. A partir de *Verano inglés* ha creado su propio doble a través del personaje del poeta que habla en primera persona. En este caso, ya desde la “Nota preliminar” hibrida más a fondo los dos papeles, el autobiográfico y el textual:

Más de una vez he tenido en Florencia la sensación de estar siendo observado por el oráculo, que no me concedió su epifanía hasta 2014. Ese año el ámbito florentino se me reveló con un alcance emocional retrospectivo que exigía ser formulado y verbalizado. De Florencia fui transportado más de una vez a Roma y a Lisboa. “Ama y haz lo que quieras”, dijo San Agustín en una de sus homilías. En otras palabras, no hagas nada, porque el amor y el desamor trazarán tu itinerario. El mío fue una pulsión de ascenso y descenso en el espacio y de pérdida y recuperación en el tiempo, unida al simbolismo, intuitivo pero no descifrado, de la luz y la sombra, la vegetación y las variedades y los comportamientos del agua (Carnero 2018: 10).

Confirmadas las isotopías habituales, emerge aquí un sujeto anticartesiano, próximo a la etimología latina de *subiectum*. El poeta está sometido a lo que le llega de fuera y le dicta el contenido y la estrategia del discurso de *Carta florentina*. Son recuerdos ajenos al orden cronológico y a la ubicación topográfica, surgen mezclados como supervivencias fantasmales y sintomáticas que “advienen en imágenes” (Didi-Huberman 2009: 155). Latentes durante un tiempo incalculable, las imágenes afloran como huellas indestructibles y a la vez metamórficas (Didi-Huberman 2009: 142). Entre ellas figura también el poema de Virgilio, que el poeta rememora en un torbellino fantasmagórico de experiencias superpuestas, de cronotopos fundidos:

Ascenso y descenso placentero hasta la cima de los jardines del palacio Pitti, hasta la de la escalera de Piazza di Spagna; dificultoso, peligroso y penitencial hasta San Miniato, hasta Santa María in Araceli. En el vértice de pensamiento aún indefinido y emocionalmente denso donde se encontraron Bóboli y San Miniato, apareció la bucólica primera de Virgilio. Ese día supe que el oráculo empezaba a dirigirme la palabra, y hubo ya desde entonces un hormigueo y un zumbido de imágenes, reconocimientos, hallazgos, desazones, falsas presencias [...]. (Carnero 2018: 10).

Las imágenes de la *Bucólica I* de Virgilio entran en el paradigma anticuario de Guillermo Carnero y lo ensanchan. Retomando el primer epígrafe o indicio profético, es con la palabra de Virgilio, traducida y hecha propia, como empieza *Carta florentina*.

3. Algunas calas en el poema

Las tres partes sin título del poema están marcadas solamente por el espacio tipográfico. Inaugura la primera parte el monólogo del yo lírico que amolda la apacible existencia de Tíiro a una efímera quimera personal. Transformado el diálogo de Virgilio en una enunciación en tercera persona o no persona (Benveniste 1997: 166), con esta toma de distancia retórica el poeta, mayor y atormentado, enfoca la imagen de una vejez serena que no le pertenece:

Anciano venturoso el que consume
el resto de su vida entre dos ríos:
el que arrastra los días

presentes, su aureola
de frágil realidad al pudridero
donde espera tendida su mortaja
de insignificación, y el que discurre
retrocediendo hacia el vergel sin muros
de los días lejanos bendecidos
por la luz que encendía fastuosa
la curvatura del reloj de arena,
tiempo de candidez paladeado
sin temor ni amargura ni amenaza,
sólo el color, la forma y la armonía
con que se dibujaba el paraíso; (Carnero 2018: 13).

Como botón de muestra, elijo la imagen del “reloj de arena”, metamorfosis superviviente del cuerpo de la amada. En *Verano inglés* el poeta celebra su figura torneada con imágenes como “El eco de la luz designa tu cintura” (Carnero 1999: 19), “la elasticidad de tu cintura” (Carnero 1999: 56) o “el calor de tus caderas / elásticas y duras como un arco” (Carnero 1999: 52). En *Carta florentina*, casi veinte años después, aquel cuerpo amado y perdido se materializa en el “reloj de arena”. Un objeto que lo recuerda icónicamente, pero que es inorgánico y ambiguo, pues implica el valor simbólico de la *vanitas*, cara al autor tanto en poesía como en pintura.

En la segunda parte del poema, vuelve la misma metáfora. Ahora explicita el cuerpo femenino en el ámbito de la isotopía de lo curvilíneo, recurrente en todos los libros anteriores. Así el yo lírico compendia la figura de la mujer deseable, ensayada previamente en otros textos:

Lo convexo, lo curvo y lo redondo
gobiernan la región del pensamiento,
las rutas del deseo, la rotación del aire,
la realidad cumplida en su artificio
de flexible verdor y luz combada.
Reloj de arena, cuerpo de mujer,
cintura de cristal donde se adensa el tiempo
manso y candente, líquido y oscuro;
eres madre del arco de la ojiva,
la espiral, la voluta, el pétalo y la esfera,
la concha, el rizo, el bucle, la ola y el zarcillo (Carnero 2018: 27-28).

La enumeración final teje un sutil entramado intratextual que alcanza los primeros poemas de Guillermo Carnero, mientras que lo inédito aquí es el rol que desempeña el cuerpo femenino, más allá de sus cualificaciones conocidas. En los enlaces sexuales de *Verano inglés* el cuerpo de la muchacha tiene para el amante el poder de suspender el tiempo. Ahora que aquella vivencia pertenece a un pasado remoto, la imagen de ese cuerpo ejerce la función contraria. Por primera vez el yo lírico asocia ese cuerpo al tiempo, con uno de sus adjetivos disfóricos por excelencia: “oscuro” en la acepción neoplatónica ya comentada. La falta de luz remite a la muerte y, en cuanto a forma de vida vicaria, también al arte que defrauda especialmente si es el arte poético.

Ha habido pues una fractura emocional en la imagen superviviente en la acepción de Warburg. Es la imagen que “no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte” (Didi-Huberman 2009: 57). En una conversación de 2011, Guillermo Carnero dijo algo análogo a propósito de la escritura poética: “Es algo identificable con la putrefacción. Cuando la experiencia está muerta y está comenzando a pudrirse, es cuando de ella brota el impulso creativo, emocional e intelectual: y surge cuando tú también estás muerto hasta cierto punto, y en ese momento renaces” (Martínez e Illán Vivas 2011: 30). En toda su obra y también en *Carta florentina*, la figura del poeta renace únicamente para reiterar la experiencia de la frustración y el fracaso. Por tercera vez, hacia el final del poema vuelve la imagen del “reloj de arena”, precedida ahora por una larga y macabra invectiva contra las palabras. Furioso, el poeta las metaforiza con imágenes inmundas:

Palabras negras en sus cicatrices
calcinadas, también rosadas y ambarinas
como muro de iglesia de Lisboa;
palabras que aletean y se posan
con rasguños de garras, con hedor
de pluma sucia y gris en polvo y muerte,
buitres que antaño fueron
vencejos en Abril. Detrás de cada una
hay días de tristeza, de soledad y llanto,
goteo de minutos sin piedad
y sin consuelo en la sabiduría
que queda en bajamar sobre la arena,
el oro que recubre el cráneo hendido
que halló el conocimiento descifrando
sin alivio ni paz el paisaje
donde fluye el recuerdo hasta perderse. Nunca
me he probado palabras como putas sostenes,
y nunca las busqué: me sorprendieron
aunque cerré los párpados y luego me cubrí
con el deseo de no ver. Llegaron
como buitres al campo de batalla,
me forzaron a ver, oler, tocar
con la vista y el tacto y el olfato
tu desnudez lejana y escondida,
reloj de arena, cuerpo de mujer,
cuando te vaciaste de tu tiempo y el mío,
y fueron remontando tus pasos sobre el lodo,
creando el pensamiento que temía
y deseaba el don de darte nombre (Carnero 2018: 46-47).

Dar el nombre es perder el fenómeno, la vivencia. De ahí la pugna entre la plenitud efímera de *eros* y la insensata huella de *ethos*, es decir esa práctica de la escritura que agudiza el sentimiento de la falta. A este conflicto tan típico de su poesía, especialmente la de la segunda época, en *Carta florentina* Guillermo Carnero opone una forma de posteridad inédita, la pictórica.

La referencia a la pintura es una constante de sus textos. En la primera etapa de su poesía representa el trasunto icónico de su poética. El tema, el estilo y la época de los cuadros varían mucho, pero todos están finalizados a integrar icónicamente el nihilismo del discurso poético. En cambio, a partir de *Verano inglés*, los cuadros convergen hacia una idealización sensual y risueña de la amada joven: la de la mimesis libertina de la mujer en la pintura rococó y la del perfecto desnudo femenino en la pintura académica francesa del XIX. Conecta esas seductoras imágenes de mujeres jóvenes y disponibles la mirada masculina del *voyeur*, admirada y dominadora. A través de los cuadros de François Boucher y Pierre-Narcisse Guérin, de Alexandre Cabanel y William-Adolphe Bouguereau, el yo lírico se apropia de aquella mirada para integrar con imágenes pintadas los recursos limitados de su arte verbal, la poesía.

Nada de esto permanece en *Carta florentina*, donde el yo lírico es interpelado por una figura jamás aparecida antes. No es la estatua de Galatea de *Fuente de Médicis* ni la encarnación de la muerte en *Cuatro noches romanas*. Es una figura masculina, un muchacho pintado, un bonito detalle de una obra maestra de Benozzo Gozzoli (1420-1497): el fresco de la *Cabalgata de los Reyes Magos* en la capilla del Palacio Médici-Riccardi en Florencia. Esta figura aparece en la segunda parte del poema, es su centro epistémico, ético, emotivo e icónico. Un hermoso paje a caballo, con el rostro levemente vuelto hacia el espectador, clava sus ojos en los ojos de quien lo mire. Cumple con el rol de los oráculos aludidos en la “Nota preliminar” de *Carta florentina*. Toma la palabra, apostrofa al poeta para humillarlo en cuanto viviente:

Los plácidos jinetes de Gozzoli
conscientes del halago de su transcurso lento,
el del color y el brillo entrelazados
a la serenidad. Un paje me contempla
con la arrogancia de su privilegio,
enmarcado en el oro de sus rizos
junto a un leopardo inmóvil en su dogal de oro.
Siento su compasión, pues estoy vivo
y soy rehén de un cuerpo no pintado:
“Yo era joven y hermoso;
he envejecido y muerto. El pintor me salvó;
¿quién te salvará a ti? No concibes la anchura
ni la profundidad de mi universo,
lo ves angosto y plano. Son tus ojos
los faltos de agudeza, no los míos.
Yo estoy fuera del tiempo. La imperfección es tuya” (Carnero 2018: 32).

Desde la pared donde está pintada, la imagen del paje del leopardo, con su amago de sonrisa irónica, invierte la relación de poder entre el objeto y el sujeto, le dirige a su espectador –al poeta anciano– un comentario displicente. El recuerdo archivado por fin se manifiesta. Ajeno a la cultura artística del siglo XV y a la filología de la obra de arte, aparece como un síntoma, vehicula una latencia que desborda el orden sucesivo del tiempo. Es un anacronismo, una imagen superviviente que intranquiliza al poeta que la había guardado sin darse cuenta. A este propósito se pregunta Didi-Huberman (2006: 46-47): “¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islotte de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y la repetición?”.

El paje pintado por Benozzo Gozzoli saca a relucir un antiguo malestar, actúa como una presencia que lleva las marcas de la personalidad y de la animación. La superficie de su cara afronta la cara del espectador (Mitchell 2005: 30), en este caso la del poeta. Como un relampagueo, la angustia por su destino mortal frente a la duración de la imagen pintada irrumpe contaminando lo histórico con lo biográfico, provoca el choque de tiempos heterogéneos que rige esta versión fantaseada de una rememoración que castiga. Leamos entonces los versos finales de *Carta florentina* a la luz de este episodio. El poeta envejecido que no olvida a la amada, reducida a la imagen de un “reloj de arena”, la apostrofa finalmente con la actitud de un Orfeo despechado, harto de echarla de menos:

Así lo que temía he conseguido,
y no voy a nombrarte pues no creo en tu nombre,
ni a mandarte al infierno porque ya estás en él:
Io son morto, mia vita, e tu respiri (Carnero 2018: 47-48).

Es esta la refundición del verso del *Orfeo* de Monteverdi del segundo epígrafe (“*Tu se’ morta, vita mia, ed io respiro?*”). Transformando ese interrogante pasmado en un aserto lapidario, el poeta invierte los roles y cierra el círculo. A diferencia de Benozzo Gozzoli que pintó su paje joven para siempre, la palabra poética de Guillermo Carnero no eterniza a la amada, viva dondequiera que esté. Y menos aún lo salva a él, doliente y solo, muerto de amor. Muy a pesar suyo, al cabo de tanto tiempo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2011): “Qué es lo contemporáneo”, en *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, pp. 17-29.
- ALBRECHT, Michael von (2012): *Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida. Una introducción*. Presentación y bibliografía virgiliana en España por Francisca Moya del Baño. Murcia: EDITUM.
- BENVENISTE, Émile (1997): *Problemas de lingüística general I*. México D.F./Madrid: Siglo XXI Editores.
- CARNERO, Guillermo (1967): *Dibujo de la muerte*. Málaga: El Guadalhorce.
- (1999): *Verano inglés*. Barcelona: Tusquets.
- (2002): *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.
- (2006): *Fuente de Médicis*. Madrid: Visor.
- (2008): *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- (2009): *Cuatro noches romanas*. Barcelona: Tusquets.
- (2017): “Naturaleza y paisaje en mi obra poética (1967-2009)”, en: Germà Colón Domènech, Rosa Agost Canòs, Santiago Fortuño Llorens (eds.), *Poesia actual: Vivències i art*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- (2018): *Carta florentina. (Enero-Marzo de 2018)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara/Vandalia.
- CASTELLET, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Editores.
- DI GIACOMO, Giuseppe (2015): *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*. Roma/Bari: Laterza.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- FREUD, Sigmund (1979): “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*, vol. 14 (1914-16). Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 235-255.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1974): *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.
- MARTÍNEZ, Fulgencio y Francisco Javier ILLÁN VIVAS (marzo-abril 2011): “Conversación con Guillermo Carnero”, en *Ágora: papeles de arte gramático* n.º 23, pp. 19-39.
- MITCHELL, W. J. T. (2005): *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- PLOTINO (2002): *Enéadas, Libros I-II, Libros III-IV, Libros V-VI*. Introducción general, traducción y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.

RICOEUR, Paul (2001): *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta/Ediciones Cristiandad.

STRIGGIO, Alessandro, libreto de *L'Orfeo. Favola in música. Testi di Alessandro Striggio, musiche di Claudio Monteverdi*, disponible en: <<http://www.librettidopera.it/zpdf/orfeo.pdf>> (31-10-2019).

VERCELLONE, Federico (2008): *Oltre la bellezza*. Bologna: Il Mulino.

VIRGILIO (1996): *Bucólicas*. Edición bilingüe y traducción de Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra.

WILBERDING, James y Christoph HORN (eds.) (2012): *Neoplatonism and the Philosophy of Nature*. Oxford: Oxford University Press.

ZAMORA, José M^a (2000): *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial/Universidad de Valladolid.