

Carta florentina (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea*

Guillermo Carnero's *Carta florentina* (2018). In the wake
of Ovid and Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*

Estefanía CABELLO

Autoría:

Estefanía Cabello
Universidad de Córdoba
estefaniacabello.es@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0187-798>

Citación:

Cabello, Estefanía. «*Carta florentina* (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 9-32. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.01>

Fecha de recepción: 29-11-2020

Fecha de aceptación: 13-04-2021

© 2021 Estefanía Cabello

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Carta florentina es el último de los poemarios publicados por Guillermo Carnero, un único poema continuo de 757 versos que toma como palimpsesto un ítem de intertextualidades clásicas coronadas por el poema de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. El presente trabajo analiza de qué manera está presente el epilío gongorino en esta singular composición de Carnero, cómo se constituye el espacio creativo dentro de ella y en qué medida el propio autor se prefigura dentro del texto, en diálogo con la tradición clásica, las referencias culturales y su propia obra anterior.

Palabras clave: Carta Florentina; Guillermo Carnero; Polifemo; Góngora; poesía española contemporánea; siglo XXI.

Abstract

In 2018, Guillermo Carnero published his last poetry book, *Carta Florentina*. It is a long poem formed by 757 verses, heavily influenced by classical literature. Among these references, Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea* acquires particular relevance. The present study analyzes how Góngora's *Fábula* partakes in the configuration of *Carta Florentina* and how he determines the creative space within the poem. To persecute this aim, Carnero uses three main components in his composition: the classical heritage, several cultural references and his previous poetry work itself.

Keywords: Carta Florentina; Guillermo Carnero; Polifemo; Góngora; contemporary Spanish Poetry; 21st century.

Yo te inventé, y creí. Tu luz fue mía
G. C.

Guillermo Carnero es en *Carta Florentina* la viva imagen del Hacedor borgiano.¹ Él es el cisne, el lago donde se refleja y el cuerpo que ama y se sabe y supo amado. *Carta florentina* es el último de los poemarios publicados por Carnero,² un único poema continuo de 757 versos que toma como palimpsesto un ítem de intertextualidades clásicas coronadas por el poema de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora. En él confluyen la maestría en el dominio del verso, la experiencia y la intuición —representadas sin atisbo de mácula— a las que Guillermo Carnero tiene acostumbrado al círculo literario español de las últimas décadas.

Carta Florentina crea y exalta el tú amado, lo sitúa en el más alto escenario del parnaso español; mismo destinatario poético al que se dirige el autor en *Verano Inglés*,³ publicado dos décadas antes, a finales de 1999.

El poema rinde homenaje a la tradición heredada de Ovidio, especialmente a *Tristia* —aunque es imposible no pensar, en primer lugar, en el libro de las *Metamorfosis* y, más lejanamente, en sus cartas *Heroidas*— y se detiene en el verso 178 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, «hurta un laurel su frente al sol ardiente».⁴ Como él mismo sintetiza en la nota final del libro:

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* de Luis de Góngora, el soneto «Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura» de Francisco de Quevedo, los dos versos finales del soneto «Pied-de-nez» de Mário de Sá-Carneiro, y el capítulo 12.24 del *Evangelio según San Juan*.⁵

1. Con estas palabras inicié una breve nota sobre Guillermo Carnero y *Carta Florentina* —a petición del director del suplemento y también escritor Antonio Lucas— publicada en el suplemento cultural «La esfera de papel» del periódico *El Mundo* con motivo del centenario de la antología de Castellet (José María Castellet, 1970). Vid. «La esfera de papel» de *El Mundo*, 12/01/2020.

2. Guillermo Carnero (2018), *Carta Florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

3. Guillermo Carnero (1999), *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets.

Además de la evidencia adivinada en la lectura de ambos textos, Carnero mismo menciona este hecho en la presentación del libro en el Festival Internacional Cosmopoética, el 5 de octubre de 2019, ocasión donde pude escuchar por primera vez sus versos, germen primero del inicio del presente estudio. Adjunto el enlace a la grabación, disponible en la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=R3IYWjFKUJY> [última visita: 27/11/2020].

4. Luis de Góngora y Argote (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra. El verso n.º 178 pasa a convertirse en *Carta Florentina* en el verso n.º 365 del poema, casi coincide en la mitad que articula la composición.

5. Guillermo Carnero, 2018: 49.

Carta Florentina describe y eleva el recuerdo melancólico de un amor consumado en el pasado: «Yo te inventé y creí, tu luz fue mía» (v. 489); o «te he sabido olvidar, pero conservo / intacta la aureola de tu olvido [...]» (vv. 493-494); «Mujer frente al espejo, pintada por Delvaux, / no podrá redimirte desnudez ni vestido, / pero vivirás gracias a mis versos, / aunque sin nombre, muda silueta / sombra tras un cristal, rayo de Luna / temblando mortecino en el fondo de un pozo» (vv. 499-504).

La voz poética es el Hacedor de un mundo consagrado a la mujer amada, crea para ella un mundo prolijo de imágenes y la rescata a través del ejercicio de la escritura. La transmutación del campo de batalla queda convertida, siguiendo el reguero gongorino, en un campo de batalla amoroso; y la voz poética es conocedora y testigo de este hecho. Este campo de batalla en las letras pasa así a convertirse en uno de los subtemas que acompaña al autor a lo largo de la confección del poema; atiéndase, por ejemplo, a los siguientes versos: «no hay tierra más feraz y más florida / que la que ha sido campo de batalla» (vv. 527-528) y «donde cae hasta el fondo deslizándose / como se balancean en el verso / los adjetivos justos engarzados que definen la música del agua» (vv. 546-549).

Al igual que ocurre dentro del *Polifemo*, el mundo pictórico se entroniza en el poema. La máxima latina horaciana *ut pictura poesis* alcanza en él su más alta expresión. Previamente a estos versos arriba citados, tiene lugar en *Carta Florentina* un guiño en honor a una extraordinaria pintura del cuatrocentista Benozzo Gozzoli, *La cabalgata de los Reyes Magos* (ca. 1560)⁶ que este realizó para la capilla del Palacio Médici-Riccardi en Florencia.

Carnero da voz al paje azul que aparece en la pintura (un paje le contempla con la «arrogancia de su privilegio», v. 422 en *Carta Florentina*) y que, desde un rincón del lado oeste, observa con esquivia altivez al espectador; con él, exclama:

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. / La imperfección es signo de la vida». (vv. 425-434).

6. El primogénito de Cosme el Viejo encargó a Benozzo Gozzoli (1420-1497) la realización de una serie de frescos que representarían el viaje de los tres reyes magos a Belén o Cabalgata de los Reyes Magos. El fin de esta obra sería cubrir la capilla de Medici Riccardi (palacio del mismo nombre) como propaganda al poder y gloria de la familia Medici. Un detalle de la pared oeste es el que se toma como ilustración para la cubierta.

Este fragmento engarza también con las dos citas que abren el libro, particularmente con la última de ellas, que hace referencia a la ópera de *Orfeo* de Claudio Monteverdi (libreto de Alessandro Striggio): «Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?».⁷

1. *Carta Florentina* y el «triunfo de la visión»⁸

Según José María Micó (2001), la *Fábula de Polifemo y Galatea* es una de las «obras poéticas más perfectas que se conocen». El indisoluble vínculo entre la *Fábula* —como hipotexto⁹ en la mente del autor, además de como hipotexto explícito mencionado por el autor en ese verso— y *Carta Florentina* es evidente por los motivos que proceden a enumerarse en el presente estudio.

Volviendo a las palabras de Micó, sin duda este también es uno de los empeños, de los trabajos del autor valenciano: crear igualmente esa perfección para *Carta Florentina* o, al menos, aspirar a ello. Recuérdese el fragmento ya citado correspondiente a los vv. 433-434 y que arroja idéntico destino para una misma idea: «yo estoy fuera del tiempo. La imperfección es tuya. / La imperfección es signo de la vida».

Lo perfecto se convierte así en aquello etimológicamente acabado; la obra poética —y pictórica—, la imagen creada de la amada y atrapada, como en una carta de papel florentino dentro del texto.¹⁰ Un hombre solo ante el papel y el

7. El otro paratexto corresponde al verso 51 (1) de las *Bucólicas* de Virgilio: «Fortunate senex, hic inter flumina nota». Véase Guillermo Carnero, 2018: 7.

8. Tomo la expresión «el triunfo de la visión» en homenaje al crítico gongorista Jesús Ponce Cárdenas. (Ponce Cárdenas, 2010: 115, donde estudia el triunfo del sentido de la visión en el *Polifemo*).

9. Se adapta el concepto referente a la transtextualidad sistematizado por Gerard Genette (1989). El hipotexto juega con cierto poder como recurso a la ficcionalidad de la imaginación dentro del poema. Por otra parte, los textos de los que parte el tratamiento poético del tema amoroso en el *Polifemo* en torno al personaje del cíclope son estudiados por Ponce Cárdenas (2010). Estos serían, a saber: *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, vv. 738-899); un fragmento del diálogo *Antonius* de Pontano; los tres poemas de Marino —el *Ací con Galathea*, de Pier Francesco Morazzoni, la *Galathea*, del cavalier Giuseppe d'Aprino, y el *Polifemo con Galathea*, d'Agostino Carraci; y, finalmente, *Il Polifemo* de las *Stanze Pastorali* de Tommaso Stigliani. «En definitiva, con ese milenar arco que va de Ovidio a Stigliani hemos pasado de apreciar un morigerado cíclope latino a contemplar con cierto asombro a ese otro jayán, picante e incontenible soñador, de los albores del Barroco» (Ponce Cárdenas, 2010: 57).

10. No se olvide que el título oculta una doble alusión: una, al precioso papel pintado —a veces empleado en la técnica decorativa del *decoupage*— que se fabrica en Florencia y es conocido en todo el mundo; otra, como a una epístola allí surgida y escrita, con retazos lisboetas y romanos, que guarda en su seno el objeto descrito. Como ejemplo, cito los vv. 401-410 del poema: «[...] y en la sábana / en la que te tendiste, sin saber / que escribías los días alejados / sobre papel aún no concebido, / la música que un día

reto de la escritura —empresa, sin lugar a duda, gongorina—: el talento de un hombre solo para sublimar el amor que quedó o queda dentro de nosotros en arte, el recuerdo de ese amor, la impronta melancólica de su paso; erigir una estatua, un grabado que el tiempo no ha de borrar.

El préstamo que Carnero toma del *Polifemo* sobrepasa y sobrevuela *Carta Florentina*. En la obra de Carnero se trasmuta la ecuación, pero el resultado es el mismo: la monstruosidad del cíclope Polifemo es cambiada por la vejez frente a la pureza, la inocencia, la edad temprana, la hermosura.¹¹ La vejez se vuelve una forma de monstruosidad en tanto el contraste existente marcado entre ambos polos.

En los años noventa, Kathleen Hunt Dolan publica *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*¹² donde propone la relación entre el Polifemo y su amada, Galatea, como una relación simbólica similar a la existente entre «la dialéctica simbólica de Saturno y Venus», «el melancólico deseo fugitivo y el evanescente reino de la espuma. entre los que la única relación posible es la que une el *Polifemo* y las *Soledades*: su extravagante y visionario lenguaje».¹³

Según las palabras de Pedro Ruiz Pérez relativas al libro de Dolan,¹⁴ «como monstruo humano en relación con un absoluto que se disuelve como un espejismo, Polifemo es un poeta nihilista y frustrado, que opta entre el todo o la nada» (p. 13) y

Hunt Dolan propone una lectura diferenciada de la globalidad del poema, con una hermenéutica que, desde el trasfondo mitológico, lo sitúa en la perspectiva conceptual y poetológica de la melancolía, tal como es incorporada al análisis de W. Benjamin¹⁵, Panofsky, Klibansky y Saxl. Por esta vía, sitúa al monstruo en una posición de extrañamiento, de disolución de la arcadia pastoril, de alejamiento del principio erótico de unidad que la sostiene, y de desesperada expresión en el canto.¹⁶

resonara / sobre sábana y lodo y página futura. / Quien siente gran amor corre peligro, / ingrávigo en su cielo sobre el agua...».

11. Citando aquí a Dámaso Alonso: «lo enorme frente a lo delicado: monstruosidad y belleza. He aquí el contraste fundamental de toda la obra» en Dámaso Alonso (1960).

12. Kathleen Hunt Dolan (1990).

13. Ruiz Pérez, 1990: 331 (y, a su vez, se refiere Ruiz Pérez a las pp. 12-13 del estudio de Dolan).

14. Kathleen Hunt Dolan, *op. cit.*

15. *Vid.* Walter Benjamin (1990).

16. Y se cierra la cita: «La *Fábula de Polifemo y Galatea* queda situada en una perspectiva común a las *Soledades* y su figura del peregrino, su distanciada y melancólica visión de una naturaleza progresivamente menos bucólica y su transformación en lenguaje poético».

Carnero comparte idéntico visionario lenguaje y el deseo igualmente melancólico sobre el sentimiento que aflora entre los años pasados y el cuerpo de la amada. El cíclope extiende su visión por encima de la escena,¹⁷ Carnero lo hace a través y por encima del tiempo. Ahora bien, hemos de tener en cuenta en todo momento que la fábula gongorina es un canto al amor no consumado ni alcanzado, el lamento de desamor, «Polifemo, castigado en la vista por haber deseado en exceso al objeto prohibido, aprende a ver sin la necesidad de tocar» establece M. Cristina Cabani;¹⁸ no es tal *Carta Florentina*, donde la estatua se erige a un amor del que ya se ha disfrutado en otro tiempo y a la confrontación del recuerdo en la memoria con la ausencia de ese amor en el presente, todo ello elevado a la ecuación, además, del *tempus irreparabilis fugit*.¹⁹

Carnero ya nos traslada a tierras italianas en la mera mención del título; como sabemos, Góngora sitúa la acción de la fábula en Sicilia.

Nótese, por encima de todo lo establecido, cómo el verso del que parte Carnero para condensar el mundo interno del *Polifemo* y su elección confirmada es el n.º 178, el que menciona la aparición de la planta del laurel: «hurta un laurel su tronco al sol ardiente». En el *Polifemo*, el laurel es el árbol escogido por Góngora para la descripción de la escena de Galatea durmiente en el campo antes de la consumación de su fugaz enamoramiento con el pastor Acis, en una de las más bellas escenas sin duda que recorren el poema. No ha sido seleccionado el laurel de manera baladí por la pluma del poeta cordobés. El laurel también será el árbol en que se transforma Dafne en su marcha por huir del incesante perseguidor Apolo, pues es de sobra conocida la importancia de la tradición clásica en la confección que tuvo la obra.

Pero la referencia a la planta vuelve a aparecer nuevamente en *Carta Florentina* unida a otra de aparición también frecuente en los textos literarios de herencia grecolatina, el mirto.²⁰ Encontramos en el verso 24 de la obra de

17. «Las *stanze* de la radiante canción gongorina describen la incursión audaz del pensamiento del *exclusus* amator en la cámara nupcial de la bella deseada» (en Ponce Cárdenas, 2010: 74).

18. María Cristina CABANI, 2007: 75. Si bien el *Polifemo* «evita con argucia la *descriptio amplexus* (o vívida pintura de la relación amorosa) para centrarse en otro sensual fresco, acaso menos arriesgado, el de la *laxitudo post coitum* (la postración de los amantes tras la unión física)», *vid.* Ponce Cárdenas, 2010: 74.

19. Me recuerda, salvando ineludiblemente la distancia entre ambos autores, a la poesía —reunida por la editorial Visor— de otro autor contemporáneo español, Juan Antonio González Iglesias; concretamente a su obra *Eros es más*. *Vid.* Juan A. González Iglesias (2009).

20. «El álamo es lo que más agrada a Alcides, la vid a Baco, a la hermosa Venus el mirto, su laurel a Febo; Filis ama los avellanos; mientras ellos sean el objeto del amor de Filis, ni el mirto vencerá a los avellanos, ni el laurel de Febo», Publio Virgilio Marón (1990:

Carnero: «y aromas realizados por el laurel y el mirto».²¹ El mirto es otra de las plantas que, por la importancia simbólica de su aparición, es analizada por J. María Micó en el *Polifemo*.²² Micó en relación con los versos 242-245 del poema gongorino —«en el arroyo mirto levantado, / carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho de un arpón dorado»—, explica: «Cupido quiere que el desdén de Galatea cuelgue del árbol consagrado a su madre Venus, el mirto [...]. El mirto tenía, como propio de Venus, la virtud de conciliar amor».²³

Como también anota Micó en páginas anteriores,²⁴ la tradición del verso «hurta un laurel su tronco al sol ardiente» es antigua y procede, a su vez, de la *Farsalia* de Lucano, libro IX, vv. 528-530: «Hic quoque nil obstat Phoebus, cum cardine summo / stat librata diez; truncum vix protegit arbor: / tam brevis in médium radii compellitur umbra». Y continúa el verso en el *Polifemo*: «tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros, da a una fuente».

La descripción de la joven amada en el poema de Carnero coincide igualmente con la descripción de Galatea, particularmente en lo concerniente a los versos 97-104 del *Polifemo* que tratan el asunto de la descripción de la ninfa y su comparación con la diosa de Citerea.²⁵ La comparación de sus ojos con los soles, de su blancura, de la piel con la nieve, son epítetos que de manera similar encontraremos continuamente en la descripción de Carnero sobre la joven amada. Todos estos epítetos a la figura femenina deseada no parecen sino

204). En su *Égloga III*, Garcilaso se refiere a estos versos de Virgilio: «El álamo de Alcides escogido / fue siempre, y el laurel del rojo Apolo; / de la hermosa Venus fue tenido / en precio y en estima el mirto solo» (en Garcilaso de la Vega, 1995: 242); este préstamo y alusión que hace Garcilaso de la fuente clásica lo confirma Fernando de Herrera (vid. Gallego Morel, 1972: 593).

21. Reproduzco a continuación el fragmento completo: «[...] y el que discurre / retrocediendo hacia el vergel sin muros / de los días lejanos bendecidos / [...] y a más altura la región soñada de erudición y de belleza antigua, / imán de la nostalgia del exilio, / donde Pomona, Venus y Artemisa / ostentan al danzar la media luna / diminuta y brillante, la saeta de oro, / la guirnalda de rosas, / cortejo rutilante en melodías / y aromas realizados por el laurel y el mirto». El pasaje corresponde al inicio de *Carta Florentina* (Carnero, 2018: 13-14), vv. 7-9 y 16-24, respectivamente.

22. José María Micó, 2001: 56.

23. El mirto aparece, igualmente, en un pasaje destacado del *Orlando*, concretamente aquel que hace referencia a la escena primera del canto VI, cuando Ruggiero encuentra a Astolfo —primo de Reinaldo y de Orlando— convertido en el árbol del mirto mientras reposa a sus pies. Vid. Ariosto (1992: 21-22). Este fragmento corresponde al Canto VI, Scena 1. «Mentre Ruggiero si riposa, sente il lamento del mirto» [estrofas 26-29]). De gran interés también es el estudio de Micó sobre Ariosto en el *Polifemo* (Micó, 2005: 139-156).

24. José María Micó, 2001: 44.

25. Recuérdense a tal respecto los vv. 103-104 del *Polifemo*: «si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno».

consumar el deseo expresado —y conseguido— que se enuncia mismamente en el poema: «te han visto mis ojos»: «aquí yaces»; al igual que el ojo único del cíclope halla a Galatea y la vuelve protagonista única de ese mundo y, por tanto, del maravilloso poema a ojos de un lector cómplice.

Pero las referencias a la pintura van más allá de la elección del cuadro de los Gozzoli o de la descripción de la amada. La pintura misma es uno de los lenguajes a través de los cuales toma cuerpo el discurso poético. Al igual que el mundo de la pintura toma su idiosincrasia en el *Polifemo* y en el mundo gongorino del que bebe Carnero, en *Carta Florentina* la simbología pictórica alcanzará un lugar destacado.

En el estudio ya mencionado *El tapiz narrativo del Polifemo*, Ponce Cárdenas recoge el término *pittoricità* para referirse al ensamblaje *ut pictura, poesis*²⁶ producto de la fértil «contaminatio» humanista también presente en *Carta Florentina*:

Desde el plano verbal, expresiones como dar los ojos, ver, mirar, admirar, atender, bosquejar, colorear, ser un lince o un Argos... construyen en el poema un auténtico «triumfo de la mirada» un canto exultante a la potencia del sentido de la vista, entendida repetidamente como placer voyeurístico.²⁷

La misma capacidad de evocación plástica es emulada por Guillermo Carnero en *Carta Florentina*. Esta necesidad de plasticidad visual es perseguida y alcanzada por Carnero a lo largo de los años en su poesía, y este afán deja huella en el léxico o en las referencias cruzadas encontradas a lo largo de sus versos; pensemos por ejemplo en algún poema de su libro *Verano Inglés*²⁸ o en algunos otros poemas comentados y recogidos por Carlos Bousoño en el esencial estudio sobre Carnero *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*.²⁹

Así, por ejemplo, hallamos en «Poema no escrito» de *Verano Inglés*³⁰: «me gusta contemplarte al salir de la ducha / [...] el pecho rebosante tras la línea del brazo: / odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher / cálidas, sosegadas, inocentes, / ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérôme, / Venus de Cabanel —horizontal espuma—» y, en el mismo poema citado, el final: «ya escribiré un poema / cuando esté muerta la arte del deseo» (vv. 20-21). O este otro inicio del poema «Inteligencia», también presente en *Verano inglés*: «Veo tu inteligencia cuando pasas las hojas / de un libro, y un destello te ilumina; / cuando frunces los

26. Sobre el término *pittoricità*: Ponce Cárdenas, 2010: 17.

27. Ponce Cárdenas, 2010: 74.

28. Guillermo Carnero, *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999.

29. Guillermo Carnero, *Ensayo sobre una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.

30. Guillermo Carnero, 1999: 17.

labios para atrapar la idea, / mariposa en la punta de un florete. / Cuando te hago observar la línea de los cuerpos de Prud' hon, de Guérin y de Bronzino, / y entiendes que hay en ti la misma gloria».³¹

En *Ensayo de una teoría de la visión*, resalto al respecto los versos 3-6 del poema «Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta»: «[...] ¿qué queda como presa a la vejez, / qué peor enemigo que este arte / de conservar la vida? El brillo de los mármoles labrados / no ocultará tu muerte. No seremos...»;³² y, más concretamente, el poema «Chagrin d' amor principe d'oeuvre d'art»³³ del que, dada la pertinencia a los temas aquí desarrollados, reproduzco —en buena parte— una selección de versos que lo conforman:

Así tu cuerpo fue como resume / nuestra pupila el mundo: la imagen delicada / de la belleza basta / para hacernos sentir, y la pintura / de la propia desdicha” [vv. 1-5]. / [...] Estéril todavía más que la dicha misma acaso / este poema. Imaginarla / con la mirada lúcida del constructor de frases, / perseguir la anuencia de memoria, dicción / y pensamiento / y tener la impudicia de escribirla: bastardos / los gozos del poeta, como su diosa misma [vv. 31-37] / [...] La palabra es un don / para quien nada siente, le asegura / la existencia de un orden / el derecho de asilo. Porque él ni mira el mundo / ni lo advierte, y sus ojos / no son más que un espejo al que conmueve / una corporeidad de formas puras: / sus goces son la muerte, la renuncia / anticipada asiste a su pupila / con un halo de ausencia, y su deseo / tiene toda la pompa de las causas perdidas: / extremo de elegancia / y de temor. *Et solus ipse sapit.* / Porque el amor nos salva: no haber vivido en vano. / No haber envejecido cuando la noche acaba / ida como sus músicas, darnos como el poema / la razón de estar vivos [vv. 39-55].

Y, el final: «Gracias a un cuerpo / apetecer el mundo, / y gracias al dolor / (preferimos nombrarlo con más delicadeza) / recobrar el dominio de la palabra, el alma / de las cosas» (vv. 71- 76).

En esta línea de relación pintura-arte/literatura-vida, no se ha de pasar por alto cómo la herramienta retórica del pincel procedente del mundo de la pintura se concreta en los versos 270-272 del *Polifemo*: «pincel sūave lo ha bosquejado ya en su fantasía» (vv. 251-252); «colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel» (vv. 270-272).³⁴ El

31. Guillermo Carnero, 1999: 21 (vv. 1-7).

32. Guillermo Carnero, 1979: 117. En este poema vemos también condensada la dicotomía, mundo de la vejez frente a la juventud, de la que hablábamos antes (p. 5).

33. Este poema aparece por primera vez en 1971 en la obra de Carnero *El Sueño de Escipión*; aquí en pp. 140-142.

34. Sobre la relación existente entre el bosquejo y el pincel en el poema, recoge Enrica Cancelliere (2006: 100): «A este respecto, es interesante la explicación que da el *Diccionario de Autoridades* sobre *bosquejo*: “la pintura que está con los primeros colores

mismo palimpsesto encontramos en la rúbrica del poeta de *Carta Florentina* en la presencia o recuerdo de su amada, es la manera de rendir homenaje a la belleza que ella le cede.

Pero esta cuestión del retrato del cuerpo amado en poesía amorosa a través de la pluma o rúbrica del autor alcanza largo recorrido: «el pincel que bosqueja» ahonda más allá en la tradición humanista literaria española. Micó subraya la procedencia del pincel como espejo de la firma del poeta y la sitúa junto a la *Égloga VI* de Bernardo de Balbuena (*Siglo de Oro en Las Selvas de Erifile*: «La hermosura / que [...] en mi pecho el Amor dejó pintada», «tomando su dorada flecha / Amor por pincel vio / la dejó al vivo su retrato hecha»). Decía al respecto Pellicer —y recupero la cita a través de Micó—: «por lo demás, es encarecimiento de los amantes decir que tienen esculpidos en el alma los retratos de los que aman».³⁵

Además de la referencia a la égloga sexta de Bernardo de Balbuena, también nos encontramos el soneto IV de Gutierre de Cetina («os pinta mi alma el pensamiento»)³⁶ o el inicio del soneto V en Garcilaso («escrito está en mi alma vuestro gesto») que retoma el discurso de tinte neoplatónico petrarquista «bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto».³⁷

Por todo lo expuesto anteriormente, Ponce Cárdenas coincide en la idea de que «el triunfo de la visión» en el *Polifemo*, es «un triunfo de la mirada»,³⁸ misma expresión que recojo para Carnero en *Carta Florentina* y que utilizo para dar título a este epígrafe. La gongorista Mercedes Blanco va un punto más allá y vincula el *Polifemo* no ya al triunfo de la mirada sino al triunfo del arte en general; afirma:

que aún no se distingue bien. Su etimología parece de Bosque por la analogía con lo confuso y obscuro de los colores en el bosquejo con la confusión y sombra de las ramas en el bosque». Si, por una parte, la palabra en su significado funcional se vincula con bosquejar, por otra, su significado metafórico hace que se asocie con bosque: la confusión de los colores que se ofrecen en el bosquejo como una masa oscura es análoga a la confusión y la sombra de las ramas en el bosque. Y el bosquejo que el pincel-flecha está representando, por un proceso de redundancia típico del Barroco, se realiza entre las ramas, antes que a pesar de las ramas».

35. José María Micó, 2010: 56-58.

36. Gutierre de Cetina, 1990: 178 (soneto CI, v. 5). Y la primera estrofa del conocido soneto V de Garcilaso al que aludo: «Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo; / vos sola lo escribisteis, yo lo leo /tan solo, que aun de vos me guardo en esto». Por su parte, siguiendo los comentarios de Herrera, Rafael Lapesa estimaba que «escrito» asume el significado de «dibujado», «grabado», «impreso» y «gesto» ha de entenderse como «expresión», «faz», «rostro» (en Garcilaso de la Vega, 2001: 77).

37. Francesco Petrarca (1997: 460). Se trata del poema XCVI, vv. 5-6.

38. Jesús Ponce Cárdenas, 2010: 115.

el ritmo lento, regular y sostenido del relato, el modo en que se entrelazan vigorosamente narración y descripción y las constantes figuras que recorren cada motivo conferían al poema un carácter plástico y pictórico, quizá nunca igualado. [...] se pretendió emular al *Polifemo* porque gracias al arte de Góngora, como al de Marino, la fábula mostraba su carácter propicio al despliegue de un erotismo exaltado que vedaban otros géneros. Esta apertura hacia lo erótico permitía plantear de modo refinado la cuestión de la relación entre el arte y el deseo.³⁹

Este pacto acordado en el papel entre los difíciles contertuliantes del arte y del deseo, que señala Blanco, nos devuelve al estudio realizado al respecto de los múltiples mundos presentes en el *Polifemo* por Enrica Cancelliere, donde analiza los siete círculos de símbolos y metáforas en la obra gongorina —uno de ellos el itinerario pictórico— y desde el que nos introduce la *Fábula* en relación con el interesante concepto lacaniano de la pulsión escópica⁴⁰. Cancelliere indica que la pulsión escópica, o la vista soportada por el deseo, es la expresión en que el nivel de la forma del contenido se coordina con una gran metáfora del Eros cósmico.⁴¹ Y, más adelante, en la página 26 de su estudio, Cancelliere establecerá:⁴²

el idiolecto del autor —o bien la forma de la expresión /forma del contenido— se nos aparece constituido por una metáfora sustitutiva del juego pulsional, que es la de una deleitable visión articulada por desplazamientos metonímicos. En efecto, la particularidad de este poema parece consistir en una estructura diegética con un *plot* visual, y tal consideración nos induce a señalar que el estrato de la forma atiende a la pulsión escópica o deseo de la vista que, por otra parte, según el análisis freudiano, es la más importante de las pulsiones de apoyo respecto a la fundamental ofrecida por el juego dialéctico Eros—Thánatos (Lacan).

39. En «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)» (en A. Bègue y J. Ponce. 2010: 13). *Vid.* también Mercedes Blanco, 2004: 206.

40. También citado anteriormente en la nota n.º 34, Cancelliere rastrea en este trabajo los siete campos de las metáforas en la *Fábula* —a saber: de los colores, vegetales, animales, piedras, alimentos, nombres, sonidos— así como las iconologías que se muestran —desde el «bosquejo» al «tableaux»—.

41. En el prólogo a la edición española del estudio de Cancelliere, 2006: 9.

42. «Hemos definido como *iconografías* todos los elementos simbólicos, emblemáticos, icónicos, dotados de algún modo de la tradición codificada en los diferentes lenguajes de la poesía y las artes; por necesidad hemos tenido que hablar de *iconologías* cuando Góngora nos ha enfrentado con sus sapienciales síntesis de esos materiales iconográficos, es decir, cuando ha ejercido una operación epistemológica sobre los mecanismos de la visión codificada, reelaborando, invirtiendo, volviendo polivalente el sentido y código de esta», *vid.* Enrica Cancelliere, 2006: 25-26 y 156.

Por todo lo señalado, el triunfo de la mirada en *Carta Florentina*, su primacía sobre el resto de los sentidos es también evidente. Ella yace recostada y nos observa desde el fondo del poema y del tiempo, a través de los ojos del autor y utilizando como medio su pluma.

2. Las construcciones retóricas y fónicas en *Carta Florentina*: la *qualitas sonorum*⁴³

Pero no podemos hablar de triunfo de la visión sin nombrar el excelso triunfo del sonido, de la música de los versos que constituye también *Carta Florentina* a través de las numerosas figuras retóricas engarzadas con juegos fónicos.

Guillermo Carnero es el hacedor del endecasílabo de la silva gongorina y también de los endecasílabos y heptasílabos del madrigal italiano, que cobra plena presencia en el texto de *Carta Florentina*.⁴⁴ Además, Carnero no solo es digno conocedor del ritmo de su lengua sino de los hexámetros latinos y de la poesía italiana y, más allá de la lumbre de nuestra raíz, de la literatura en lengua inglesa.⁴⁵ Esta raigambre acumulada en él a lo largo del tiempo se sintetiza en la brillantez con que domina el poema descriptivo y la técnica en la ejecución

43. Tomo esta expresión de Mercedes Blanco, 2007: 199-210. Reproduzco a continuación el fragmento donde queda recogido el concepto: «el poema se distingue por una increíble densidad en la combinación de los motivos y figuras de la tradición. También se distingue por una sabia aplicación de los principios de expresividad fónica —dulzuras de la sibilante y suavidad de las líquidas—, ya experimentados por muchos poetas dentro de la misma tradición y especialmente por Pontano, en quien coinciden un gran poeta y un gran teórico del “secreto artificio” que reside en la *qualitas sonorum*». Blanco hace referencia con esta expresión al estudio publicado por M.^a José Vega Ramos (1992).

44. Recuérdese el famoso poema de Gutierre de Cetina mencionado anteriormente (nota a pie de página n.º 35), así como el poema «Chagrin de amor...» que hemos reproducido páginas antes, donde Carnero ya muestra predilección por la estrofa de la silva, en todas sus variantes y subtipos —en ese poema podríamos hablar de la silva modernista—. Precisamente el madrigal es la estrofa italiana por excelencia empleada en disquisiciones de amor de notoria intensidad y que fue ampliamente usado también por los poetas del Siglo de Oro español.

45. Especialmente Carnero es buen conocedor y buen lector de la poesía de Pound, Eliot o Rilke; estos nombres son frecuentes en la obra *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro cultural Generación del 27, 2008; compendio clave de entrevistas y tratados de «poética» de gran utilidad para quien quiera conocer a fondo al autor. «En los momentos en que el discurso poético se autoanaliza con mayor rigor, pone en cuestión las servidumbres impuestas por el lenguaje, e intenta zafarse de ellas: la aspiración de Pound al sistema de representación de los pictogramas chinos, los experimentos fonosemánticos del Dadaísmo alemán y de Klebnikov, la poesía visual. En ese orden de cosas yo siempre he añorado la limpieza, la inmediatez y la variedad infinita del lenguaje de la música», pp. 104-105 en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*; en referencia a la entrevista «Una poética innecesaria», *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 15-30.

de los versos al igual que en la estructura conjunta del poema, donde rara vez algún verso se escapa hacia la arbitrariedad.

A diferencia del *Polifemo* —si en la *Fábula* se nos narra un epilio⁴⁶ y se nos extiende un tapiz narrativo (como recogería Ponce Cárdenas)—, en *Carta Florentina* el poema se detendrá un punto en la suntuosidad de la descripción de la amada, por lo que los versos y el desarrollo del poema en sí darán buena cuenta de todas aquellas construcciones retóricas que exalten la [re]creación de su imagen. Nótese, sin embargo, cómo el propio Bousño establecía ya en torno a la poesía más joven de Carnero —la concerniente a la reflejada en la primera etapa de *Dibujo de la Muerte*— «precisemos solo que su estilo se inclina más hacia lo descriptivo que hacia lo narrativo».⁴⁷

Ponce Cárdenas establecía al final de *El tapiz narrativo* que «el carácter indeleble de la poesía gongorina radica [...] en la búsqueda incansable de una estilizada finura de concepto, una sugestiva capacidad de evocación plástica, un melodioso timbre musical».

Mismas características podrían ser atribuibles tanto a la poesía de Carnero en general como a *Carta Florentina*. El escritor valenciano parece tener en cuenta aquel final de la dedicatoria del *Polifemo* que establece «si mi Musa es capaz de ofrecerte un clarín lo bastante digno, los confines del mundo oírán tu nombre»⁴⁸. La Musa de Guillermo Carnero no se muestra inclemente con aquel que domina el arte retórica en cada verso que escribe.

46. Ténganse en mente las palabras del poeta vallisoletano Jorge Guillén acerca del contenido del epilio en su tesis doctoral sobre el poeta gongorino: «la aceptación de un *asunto* ya inventado significa, por de pronto, que el asunto no existe. No importa conocer el desenlace. No se cuenta con el interés *novelesco*. El *Polifemo* no es una *narración de aventuras* [la cursiva no es mía], Jorge Guillén, 2002: 160-161. Existía, por tanto, desde 1925, cierta polémica en torno a la categorización del *Polifemo* como epilio o fábula debido a sus planteamientos híbridos —¿égloga, epopeya (en miniatura), elegía...? —; para más información, *vid.* Ponce Cárdenas, 2010: 13-14: «La *concordia discors* de la *Fábula* ofrecería el complejo modelo de un relato lírico sustentado en los remozados cauces del epilio alejandrino». Se deben espléndidas reflexiones al respecto del binomio lirismo y narratividad en el *Polifemo*; de ello se hace eco Ponce Cárdenas en las páginas iniciales de su estudio arriba citado.

47. Guillermo Carnero, 1979: 37. Años más tarde, Carnero se referirá al uso de la descripción en su poesía como un elemento simbólico y no como reflejo mimético del mundo real, al menos hasta finales de los noventa; en la entrevista «Reflexiones egocéntricas, III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte*. *Obra poética*», *Letra internacional*, 69, 2000, 20-25; *vid.* Guillermo Carnero, 2008: 90.

48. El estudio del encabalgamiento utilizado reiteradamente como figura en el texto lo realiza C. C. Smith, 1961: 139-166.

Además del mundo pictórico presente en el poema,⁴⁹ arriba analizado, la comunión perfecta la otorga, por tanto, el dominio de la musicalidad en los versos unido al dominio de las construcciones retóricas puestas en juego para ello. Entre todas las construcciones retóricas utilizadas, merece un lugar destacado la variedad de construcciones hiperbólicas localizadas en el texto —hecho de aparición también frecuente en el *epyllium* gongorino—⁵⁰. Esta sucesión de estructuras hiperbólicas, que también comparte *Carta Florentina*, encuentra su origen en la figura de la *superlatio cum comparatione* de la tradición clásica de la *Rhetorica ad Herennium* —«corpore niveum candorem adsequatur» (su cuerpo tenía una blancura como la de la nieve), «sermo melle dulcior» (su discurso resultaba más dulce que la miel)— que es retomada y enaltecida también por Quintiliano en su *Institutio oratoria*.⁵¹ Quintiliano aconsejaba el empleo del *similitudinis genus*, de gran fuerza probatoria, como uno de los más brillantes ornatos del estilo en el discurso (*orationem*) (VIII, 3, 74):

La figura del símil es un bello elemento de ornato en el discurso y sirve para hacerlo sublime, rico, atractivo y admirable. Cuanto más alejado se halle el símil del término al que se aplica, mayor será la impresión de novedad y sorpresa que produzca. [...] El virtuosismo que reside en las comparaciones no solo se mide mediante su capacidad para mostrar un objeto de forma vívida ante los ojos del oyente o lector, sino también por medio de su celeridad y su comedimiento en el detalle.

49. Jaime Siles, otro maestro actual de las letras clásicas en nuestro país, se refería así a las maneras de velar y revelar información en la pintura gongorina que es el *Polifemo*: «Si resulta cierto que “el erotismo, con sus juegos del aludir-eludir y del velar-revelar participa de las fórmulas de dicción propias de la poética culta secentista”, el epilio gongorino constituiría uno de los casos más expresivos de una sensualidad que a un tiempo se presenta desnuda y encubierta. De hecho, la alusividad máxima de algunos pasajes haría *pendant* —desde el plano microtextual— con la estrategia máxima de la omisión, la elipsis narrativa» (Jaime Siles, 2006: 175-181; la cita en p. 177).
50. Algunas de los más conocidos símiles hiperbólicos, presentes en el idiolecto del lector gongorino del *Polifemo*, son «más suave que los claveles», «blanca más que las plumas [del cisne]», «igual en pompa al [pavo real]», «émula vana de su frente» ... Por su parte, algunos de los símiles hiperbólicos que destaco de *Carta Florentina* son «en la elasticidad y la blandura / se curva y mece la tensión del junco» (vv. 288-289), «cintura de cristal donde se adensa el tiempo» (v. 324), «[la voz de ella, que llega] grácil caballo negro empenachado, jaez bordado en plata, cascabeles huyendo amortecidos en la noche sin Luna» (vv. 335-337).
51. «Similitudinis genus ornat orationem facitque sublime, floridam, iucundam, mirabilem. Nam quo quaque longius petita est, hoc plus adfert novitatis atque inexpectata magis est. Huic subiacet virtus non solum aperte ponendi rem ante oculos, sed circumcise atque velociter» en Quintiliano, 1966: 256.

De la misma manera aparece el uso del símil en poesía en el diálogo IV del *Cisne de Apolo*⁵² de Luis Alfonso de Carvallo:

[...] los símiles pertenecen a la vista, y así se entiende mejor la doctrina mediante ellos que mediante los argumentos que pertenecen al entendimiento. Estos símiles han de ser muy semejantes a los que se comparan, que en esto está su gracia, como la del retrato en parecer al retratado. Importa asimismo que sean decentes los símiles y no comparando cosas honestas o sagradas con las que no lo sean.

La referencia a la figura retórica del símil nos lleva, por su parte, a la interesante división tripartita que ya propusiera Heinrich Lausberg⁵³ acorde con la naturaleza del discurso. Así, el crítico alemán dividió los tres grandes conjuntos de símiles en referencia a su extensión: extensión máxima —*Eneida* o *Iliada*, por ejemplo—, extensión moderada y extensión mínima —aquí entendida esta última como expresión o palabra comparativa solamente puesta en relación con el objeto mediante preposiciones—.

Dejando a un margen la magnitud poética y física de poemas como la *Eneida* o la *Iliada*, los símiles situados en *Carta Florentina*, al igual que en el *Polifemo*, formarían parte de la primera división según Lausberg; es decir, vuelven magnánimo aquel objeto al que hacen referencia, articulando todo el discurso en torno a esa fuerza hiperbólica acuñada a base de símiles en torno a la belleza de ese mismo objeto, que no es otra en este caso que la persona deseada dentro del discurso poético.

El perfecto ritmo del poema, por su parte —recuérdese a Rubén Darío afirmando «ama tu ritmo y ritma tus acciones»⁵⁴— viene dado en Carnero, como hemos comentado, por el conocimiento excelso de las fuentes clásicas y por la experiencia de ser un ferviente lector de poesía y haberse ejercitado en su arte durante diez veces cinco años.

Recuérdese a Longino afirmando en relación con la «compositio verborum» en *Sobre lo sublime*:

según esquemas fónicos y rítmicos combinación de palabras depende del arte, además de las figuras de construcción de pensamiento y la elección de vocablos y metáforas; lo sublime mana de cinco fuentes, las otras dos que vienen dadas por la naturaleza serían: grandeza de pensamiento y pasión vehemente,⁵⁵

52. Luis Alfonso de Carvallo (1602: 336); en su edición moderna: Luis Alfonso de Carvallo (1997), editado por Alberto Porqueras Mayo.

53. Heinrich Lausberg, 1991: 255.

54. Poema «Las ánforas de Epicuro» de *Prosas Profanas* (1901; primera edición en Buenos Aires en 1896 como *Palabras Liminares*).

55. Longino, 1996:148-149.

3. Guillermo Carnero y el «culturalismo duro». El lector que se presupone

Un ritmo depurado sumado a la constancia en la prolijidad de imágenes dentro del poema junto a multitud de referencias intertextuales sitúa esta creación —y a nosotros junto a ella— en la senda, sobre la que tanto se ha hablado, del culturalismo.⁵⁶

En una entrevista realizada al propio autor, recogida en *Poéticas y entrevistas (1977-2007)*,⁵⁷ él mismo da cuenta de una clasificación de las posturas culturalistas en cuatro grandes grupos o subtipos, a saber: a) culturalismo duro, b) culturalismo de baja intensidad, c) criptoculturalismo o d) culturalismo ficticio.

El culturalismo duro estaría representado, para Carnero, en aquellos poemas que estén íntegramente fundados en la sustitución analógica, en virtud de la cual el *yo* se expresa representado en un *él*, el discurso del *yo* es trasladado y asignado a un *ello* (obra literaria o artística), con la misma función representativa. El culturalismo de baja intensidad añadiría un discurso básico en el que el *yo* se expresa en el ámbito del intimismo directo más un número determinado de referencias culturales en las que el primero enriquece su significado. Mientras, el criptoculturalismo se presentaría como una variedad sutil de culturalismo de baja intensidad, en la cual las referencias culturales (versos ajenos, por ejemplo) no estarían marcadas como tales sino integradas indistintamente en el poema. Por último, el culturalismo ficticio consistiría en la introducción de referentes culturales inventados, pero siempre posibles y verosímiles.⁵⁸

Carta Florentina sería, sin lugar a duda, un claro ejemplo del culturalismo de tipo *a* o culturalismo duro. La *imitatio multiplex* de este ejercicio humanista no acaba, no obstante, con las referencias gongorinas o al mundo de la pintura,

56. «Mi solución primordial ante la superación del intimismo del 50 fue, y sigue en parte siendo, lo que se ha llamado como “culturalismo”; para muchos ha sido un escollo insalvable y un ingrediente antipoético, que se ha querido degradar atribuyéndolo al propósito de negar la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia, o al de enmascarar la ausencia de verdad emocional». Vid. *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología de la poesía española*, Jesús García Sánchez (ed.), Madrid, Visor, 1998, pp. 311-314; recogido en Guillermo Carnero, 2008: 54.

57. Se trata de la entrevista «Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo», *Laurel*, I, 2000, pp. 41-57; en Guillermo Carnero, 2008: 70.

58. El propio autor destaca en ella algunos poemas previos como «Embarco para Cytarea» (*Dibujo de la Muerte*, 1967), «Piero della Francesca» (*El Sueño de Escipión*, 1971) o «Las Oréades, por Bouguereau» (*Verano Inglés*, 1999) como culturalismo de tipo duro; y, como ejemplos de culturalismo de baja intensidad los poemas «Razón de amor» (*Divisibilidad Indefinida*, 1990) o «El poema no escrito» (*Verano Inglés*, 1999).

o de la música del agua (el agua, en sus diferentes formas, aparece constantemente en el poema). Así, téngase en cuenta también aquí cómo en la nota a la propia obra Carnero mencionaba como otro de los hipotextos un capítulo del *Evangelio según San Juan*.⁵⁹

Por tanto, el conocimiento de la mayoría de discursos pictóricos, religiosos⁶⁰ y poéticos precedentes que aparecen dentro del texto es una exigencia para la comprensión del poema en su totalidad o desde una perspectiva plena: «Si no muere y se pudre el grano, no habrá espiga» (v. 505); «[...] si no mueren el árbol, la paloma y el corzo. / [...] y así de la ceniza del árbol, de la sangre / de la paloma herida por el azor, del lobo / que esparce en la pradera los despojos del ciervo, / nacen el canto y el color del mirlo» (v. 510 y vv. 515-518) y «los adjetivos justos engarzados / que definen la música del agua. / [...] una mujer cayendo / al abismo sin fondo de su abrazo» (vv. 548-550).⁶¹

El lector que presupone y exige Guillermo Carnero no es un lector cualquiera —al igual que tampoco lo era el que Góngora exigía—. En primer lugar, se exige que el lector sea un lector experimentado capaz de identificar el hipotexto subyacente en los versos; no se permite un lector cómodo, un lector holgazán. El reto de la composición plena de la lectura, el *engagement* esperado entre el texto y su asimilación queda a la disposición del lector mismo. El nexo entre ambos poemas pues, más allá de la propia constitución del texto, tiene otro legado en común: este es el del lector que se le presupone.

En la «Carta en respuesta»,⁶² Góngora defiende su elección del *trobar clus*, preciándose de restringir su público al círculo de los «entendidos» («demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos»); o como decía otro de los grandes estudiosos gongoristas, José Lara Garrido, «Góngora, en cierto modo, sustituye la lectura lineal por la global, panorámica».⁶³

Desde el ámbito refinado y exquisito de la escritura culta, no parece exagerado afirmar que, durante el Siglo de Oro, todo autor se mostraba «consciente de

59. Se refiere al pasaje correspondiente al capítulo 12:24-26 del *Evangelio según San Juan* sobre el grano de trigo que cae en tierra y muere, pero, a través de una acción de génesis, engendra fruto [interpretéase posible conexión con el arte en correlato a lo vivido, el espacio desde donde se crea].

60. Paloma, lobo y ciervo son animales que vinculamos popularmente a reminiscencias bíblicas (Mateo 10:16, «Mirad, yo os envío como ovejas en medio de lobos; por tanto, sed astutos como las serpientes e inocentes como las palomas»); o, cuando menos, de la tradición sanjuanista. Recuérdese en la «Noche oscura del alma» al ciervo que se inclina a beber, indefenso, noble ante la presencia del ser amado.

61. En Guillermo Carnero, 2018: 37-39.

62. Luis de Góngora y Argote, 1972: 896.

63. José Lara Garrido, 1997: 205.

dirigirse a un lector competente», el escritor «confía en la fuerza de la tradición, o sea, en una especie de pre-conocimiento de la historia, que permite rellenar las elipsis de la narración lírica». ⁶⁴

En palabras de Guillermo Carnero:

Si hay una estética que en la tradición clásica haya logrado unir a la reflexión el impacto de la emoción sensorial es el Barroco [...]; el Barroco consigue una agresión sensorial y emocional sin piedad; quienes no pueden soportarla lo rechazan, y proclaman así su propia limitación. Yo me siento muy cerca de la estética barroca pero también de otra, muy similar pero no idéntica, que en literatura produce a los metafísicos ingleses, a Shakespeare, a Villamediana. ⁶⁵

Como se ha comprobado, *Carta Florentina*, al igual que el *Polifemo*, desarrolla una serie de repertorios simbólicos macrotextuales que el lector ha de desentrañar. ⁶⁶ El camino que represente el lector es el del pensamiento, «un intento de mirada sobre lo múltiple». ⁶⁷ Se pretende la complicidad del lector como manera extraordinaria de no estar solo en el texto y, por consiguiente, ante el mundo; dialéctica temporal elevada a la atemporalidad y al absoluto.

Mercedes Blanco reflexionaba a este propósito:

El poeta pretende que su lector perciba bajo el texto el hipotexto, el modelo que traslada. La presencia en filigrana del modelo vuelve el texto agudo y profundo, obligando al lector, si quiere calar en el pensamiento inscrito en el poema, a tener en cuenta no solo lo que dice Calímaco, sino lo que decía Homero en el lugar imitado por Calímaco y no solo en ese lugar y en su inmediata vecindad, sino también en una porción mayor o menor del poema homérico en su conjunto. ⁶⁸

64. María Cristina Cabani, 2009: 35.

65. «Entrevista a Guillermo Carnero», Vicente Valero, *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, 2 de octubre de 2002; en Guillermo Carnero, 2008: 248. Véase también «El pacto con el lector futuro», *La Página*, n.º 20, 1995, pp. 71-73; Guillermo Carnero, 2008: 49-52.

66. *Carta Florentina* se somete a una fuerte criba por Carnero en referencia a la desautomatización de la experiencia vivida que puede dar origen al poema (cierto intimismo poético primero), Carnero filtra esa experiencia en un trabajo artesanal —durante más de veinte años— y confecciona un entramado complejo de imágenes con las que crea una idea atemporal para el texto que lo vuelve universal y poliédrico en la mente del lector (así lo que se recuerda, de lo que se parte, está reelaborado [lo cual nos conduce a Kant interpretado por Heidegger: la imaginación y el tiempo, la elaboración inevitable de un nuevo producto objeto de aquello que recordamos]). Sobre la «desautomatización» necesaria en el discurso poético, según Carnero, véase a Guillermo Carnero, 2008: 55.

67. Pedro Ruiz Pérez, 1995: 331.

68. Se recoge la referencia a Mercedes Blanco en Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 159.

Como el propio Carnero afirmó en una ocasión: «la poesía debe alimentar la imaginación, interesar a las pasiones y los movimientos del corazón y dejar siempre en el aire una sugerencia (la frivolidad se nos dará por añadidura)».⁶⁹

4. El juego doble de espejos: el reflejo de Carnero en *Carta Florentina*. Razonamientos para una conclusión

En *Carta Florentina* atendemos a un juego doble de espejos. Guillermo Carnero nos tiende galantemente la mano para que entremos a él. Al igual que el poeta norteamericano John Ashbery que estableciera el juego sobre esta circunstancia en el inicio de su fabuloso poema «Self-Portrait in a Convex Mirror» (que da título al libro homónimo de 1975, tomado este a su vez de un cuadro del pintor del renacimiento tardío Parmigianino) —«Como hizo el Parmigianino, la mano derecha / mayor que la cabeza, tendida hacia el que mira, / retirándose con suavidad, como queriendo proteger / aquello que revela»⁷⁰— o al igual que culmina la frase atribuida a Cosme de Médici «ogni pittore dipinge se» («todo pintor se pinta también a sí mismo»).

El autor, finalmente, y junto al autor el lector y junto al lector el personaje, situándose en estos marcos, en los bordes externos e internos del *tableau*, lo vuelve dinámico, le confiere la mirada del otro, la mirada que viene de los márgenes del cuadro y de quien señala el cuadro, como en una típica estructura pictórica barroca. Como, por ejemplo, en las célebres *Meninas* de Velázquez, donde no solo está la mirada de los personajes y la del espectador (observador-pintor) sino también la de la otra mirada, que en última instancia es la del pintor dentro de la tela que señala su mismo cuadro y determina un juego de espejos, una especularidad de miradas, y con esta, crea también su dinámica, confiriendo luego movimiento a todo el cuadro (Foucault, pp. 17-30).⁷¹

Atendemos a una serie de concatenaciones de parejas de binomios que dan lugar a este juego de representaciones dentro de *Carta Florentina*, a saber: por una parte encontramos a Carnero autor, voz poética que habla de la confección del poema dentro del poema, por otra parte, hallamos el objeto retratado en él, la bella amada; por una parte aparece «el paje que nos observa con el privilegio

69. «Lo que no es exactamente una poética», *Nueve novísimos poetas españoles* (ed. José María Castellet) Barcelona, Barral, 1970, pp. 203-204; en Guillermo Carnero, 2008: 19.

70. «As Parmigianino did it, the right hand / Bigger than the head, thrust at the viewer / And swerving easily away, as though to protect / What it advertises...», en Gabriel Inzausti, 2009: 85-119.

71. Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 157. En palabras de Michel Foucault, «La mirada del autor que llega a ser, como ambiciona Foucault, “sujeto-espectador que se contempla, de forma espectacular y como origen de la visión, en el interior de su propia obra”». Vid. Michel Foucault (2010: 15); recogido en Ponce Cárdenas, 2009: 103.

de su estado» [identificable a la joven amada que también nos mira desde dentro del poema], por otra, Carnero autor escribe desde fuera del poema; por una parte hallamos la mención a la perfección de la obra finita frente a la imperfección de la búsqueda del arte desde fuera del texto, por otra, y la continuidad de la vida. Las identificaciones se suceden así en cadena: Carnero-joven amada, joven amada-identificación con el paje, perfección frente a imperfección; Polifemo-Carnero, Galatea-joven amada; monstruosidad-belleza; experiencia-inocencia y juventud.

Recuerdo aquí —por contraste— unos versos de las *Heroidas* de Ovidio, concretamente el inicio a la carta séptima, que escribe Dido a Eneas; «así como el blanco cisne, escondido entre húmedas cañas, a orillas del Meandro prorrumpe en un canto al llamarlo los Hados...»⁷² o el inicio, por el contrario, de la carta primera, de Penélope a Ulises, así como su final: «No me escribas a tu vez; en cambio, ven/sé tú mismo la respuesta [...]. Y yo, si cuando te alejaste tenía todo el encanto de la juventud, cuando vuelvas te voy a parecer una anciana».

A riesgo de caer él mismo y el lector en el mito de Pigmalión, Carnero crea un producto de belleza sin igual y nos lo entrega en el texto, ya trasmutado. Han pasado los años, pero la belleza queda intacta en el recuerdo, en la memoria del autor, que la traslada para nosotros. La *Carta* no es sino el testimonio de ello, no es un lamento desesperado de amor, ni un ruego de amor: es el lamento por el tiempo de ese amor en el pasado y la confrontación con su ausencia en el presente, desde una mirada bañada en la experiencia y en la memoria. La belleza de ella ha quedado congelada y rescatada para nosotros, en cambio, por encima del tiempo y de su propia vida. Lo imperecedero está en el arte que nos rescata de lo fútil de nuestra propia experiencia y lo eleva a una categoría sublime.

El poema es el espacio que adquiere cierta consistencia de metarrelato (*creative spaces* en la terminología de Friedman)⁷³ a través de la sublimación de la individualidad, creadora de efecto estético, al igual que ocurre en el *Polifemo* gongorino. Como estudiaba Bousoño, en Carnero se siente —y uno

72. «Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis/ Ad uada Maeandri concinit albus olor...» (*Heroidas*, Carta VII, Dido a Eneas), pp. 172-185 en la edición de texto bilingüe que publica la UNAM en 1950 con la traducción de Antonio Alatorre. Para el fragmento sobre la Carta de Penélope a Ulises, pp. 94-103, aquí el texto en latín de esta última: «nil mihi rescribas attamen; ipse ueni. [...] Certe ego, quae fueram te discedente puella, / Protinus ut uenias, facta uidebor anus».

73. Edward H. Friedman (1995).

siente— una «necesidad por recordar otros mundos de ensueño», para redimir la melancolía y la pérdida.⁷⁴

Las figuras enfrentadas dentro de la composición se sitúan en la revisión gongorina de la fábula como dos definiciones del mundo, y citamos con Ruiz Pérez, «la monstruosidad del ciclope es la realidad de la devoradora subjetividad, mientras la ninfa habita un paraíso de formas que niega la esencia informe de la monstruosidad [cita a p. 38 de Hunt Dolan]»,⁷⁵ la ninfa es también el objeto cantado y recreado. O, como resumió el propio Lorca sobre el eros en la *Fábula* de Góngora: «su sentimiento amoroso hacia la mujer [...] le hace estilizar su galantería y erotismo hacia una cumbre inviolable. La *Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera».⁷⁶

Si el ejercicio poético en sí, tal y como define Wordsworth en el prefacio a sus *Baladas líricas*, es «spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquility»⁷⁷ que Guillermo Carnero tardó veinte años en componer este poema y darlo por concluido confirma esa misma sentencia del poeta inglés. Con las palabras de Heráclito en la mente, «en el mismo río entramos y no entramos pues somos y no somos los mismos»,⁷⁸ se puede establecer que en *Carta Florentina* Carnero es el mismo hombre, pero a la vez uno distinto, pues ha pasado por el tapiz de la experiencia y del tiempo, necesario para la mirada que otorga sobre el sujeto al que rinde homenaje, pero fundamentalmente para el lugar desde donde se le rinde homenaje.

Guillermo Carnero condensa así en la *Carta* su condición de maestro en la creación de poesía en lengua española en los últimos cincuenta años y eleva

74. Guillermo Carnero, 1979: 34-35.

75. Pedro Ruiz Pérez, 1995: 330-331.

76. En Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 454.

77. William Wordsworth (2012). El propio Carnero lo cita en la «Nota preliminar» a *Carta Florentina* (Carnero, 2018: 9).

78. Conocida popularmente como la paradoja de Teseo; Borges vierte buena parte de la influencia del pensador griego en su libro *Fervor de Buenos Aires* (1923). En palabras del propio Borges: «...somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito» (Jorge Luis Borges, 1989: 254). «Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo. [...]. / Llorado amor, ceniza del deleite, / insidiosa esperanza interminable [...]. / Ecos, resaca, arena, líquen, sueños. / Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio. / Con ellas, aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible / y (es mi deber) salvarme». Poema «El hacedor» en Jorge Luis Borges, 1989: 309.

como nunca antes la poesía amorosa; un alto en su obra y un poema que, por su condición de único —por todas las características de él aquí esbozadas—, merece un lugar aparte en su creación: imaginario y voz inagotables, en él yacerá esa inconfundible rúbrica. La belleza que Carnero contempla y que lo circunda es, como ya notó José Olivio Jiménez, «la alucinada máscara tras la que se esconde la visión del vacío, de la evanescencia y la fugacidad de todo cuanto existe»,⁷⁹

Bibliografía citada

- ARIOSTO, L. (1992), *Orlando Furioso* (ed. Lanfranco Caretti), Torino, Einaudi, 1992, vol. I.
- ALONSO, D. (1960), *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974⁶; también en *Obras completas*, VII, pp. 9-837.
- BÈGUE A. Y PONCE J. (eds.), *La fábula mitológica a nueva luz*, n.º monográfico de *Lectura y Signo*, 2010.
- BLANCO, M. (2004), «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7, pp. 197-2008.
- BLANCO, M. (2006), «Góngora o la libertad del ingenio» en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 17-38.
- BLANCO, M. (2007), «La honesta oscuridad en la poesía erótica», *Criticón*, 101, pp. 199-210.
- BLANCO, Mercedes (2010), «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *La fábula mitológica a nueva luz*, eds. Jesús Ponce y Alan Bègue, monográfico de la revista *Lectura y signo*, 5, pp. 31-68.
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*, 4 vols. Barcelona, Emecé.
- CABANI, M. (2007), *El gran ojo de Polifemo: visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CANCELLIERE, E., BONILLA CEREZO, R., & GAROSI, L. (2006), *Góngora: itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.
- CARNERO, G. (1971), *El sueño de Escipión*, Madrid, Visor.
- CARNERO, G. (1979), *Ensayo sobre una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión.
- CARNERO, G. (1983), «Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII», en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, pp. 65-94.
- CARNERO, G. (1998), *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio J. López, Madrid, Cátedra.
- CARNERO, G. (1999), *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets.
- CARNERO, G. (2004), *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.

79. En José Olivio Jiménez (1972: 375-385).

- CARNERO, G. (2008), *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro cultural Generación del 27.
- CARNERO, G. (2018), *Carta Florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1602), *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, [ejemplar B. N. M. 2-52065]
- CARVALLO, Luis Alfonso de (1997), *Cisne de Apolo* (ed. Alberto Porqueras Mayo), Edition Reichenberger.
- CASTELLET, José M.^a (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral.
- DOLAN, K. H. (1990), *Cyclopean song: melancholy and aestheticism in Góngora's «Fábula de Polifemo y Galatea»*.
- FOUCAULT, M. (2010), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores.
- FRIEDMAN, Edward H. (1995), «Creative Space: Ideologies of Discourse in Góngora's *Polifemo*», *Cultural Authority in Golden Age Spain*, 57-78, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- GALLEGO MOREL, A. (ed.) (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los Comentarios de Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica Textos, 1972, H-839.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. (1972), «Carta en respuesta a la que le escribieron» en *Obras completas* (ed. de J. I. Millé y Giménez), Madrid, Aguilar.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2009), *Del lado del amor*, Madrid, Visor.
- GUILLÉN, J. (2002), *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha.
- GUTIERRE DE CETINA (1990), *Sonetos y madrigales completos* (ed. Begoña López Bueno), Madrid, Cátedra.
- INZAUSTI, Gabriel (2009), «Self-Portrait in a Convex Mirror», *Revisiones*, 5, 2009.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972), «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* (1967) de Guillermo Carnero» en *Papeles de Son Armadans*, mayo 1972; también en *Diez años de poesía española*, Madrid, Ínsula.
- LARA GARRIDO, José (1997), *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Cees ediciones.
- LAUSBERG, H. (1991), *Manuel de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, vol. II.
- LONGINO (1996), *Sobre lo sublime* (trad. J. García López), Madrid, Gredos.
- MICÓ, José M.^a (2001), *El «Polifemo» de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península.

- MICÓ, José M.^a (2002), «El canto de *Polifemo*: Ensayo de un comentario integral» en Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy (I-II-III)*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 127-145.
- MICÓ, José M.^a (2005), «*Ariosto* en el *Polifemo*» en Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy (VII). El Polifemo*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, pp. 139-156.
- OVIDIO, P. N. (2000), *Metamorfosis*, Madrid, Alianza editorial.
- OVIDIO, P. N. (1950), *Heroidas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PETRARCA, F. (1997), *Canzoniere* (ed. M. Santagata), Milano, Mondadori, 1997.
- PONCE, Cárdenas, J. (2009), *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2010), *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- POZUELO YVANCOS, José M.^a (1996), «La Fábula de Polifemo como poema narrativo» en *Philologica*, Homenaje al Profesor Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 435-460.
- QUINTILIANO (1966), *The Institutio Oratoria*, London-Cambridge, Harvard, William Heinemann-Harvard University Press, vol. III.
- ROSES, J. (ed.) (2005), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- RUIZ PÉREZ, P. (1995), «Reseña a Kathleen Hunt Dolan, *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*», Chapel Hill, University of North Carolina, *Glosa*, 6, pp. 329-336.
- RUIZ PÉREZ, P. (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SMITH, C. C. (1961), «La musicalidad del Polifemo», *Revista de Filología Española*, n.º XLIV.
- SILES, J. (2006), «Erotismo y Barroco: singularidad de un modo culto de ficción», en *El Barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA.
- VEGA, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros (estudio preliminar de Rafael Lapesa), Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica.
- VEGA, Garcilaso de la (2001), *Obras completas con comentario* (ed. L. Rivers), Madrid, Castalia.
- VEGA RAMOS, M.^a José (1992), *El secreto artificio («qualitas sonorum»: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento)*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura.
- VIRGILIO, Publio M. (1990), *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, eds. Tomás Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos.
- WORDSWORTH, W. (2012), «Preface to the *Lyrical Ballads*» en *The Norton Anthology of English Literature*, vol. I, Norton and Company.