


EVASIVAS. CARLOS PIERA Y LA RETÓRICA DEL POEMA

EVASIVES. CARLOS PIERA AND THE RHETORIC OF THE POEM

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas 

Universidad de Salamanca

cf.jauregui@usal.es

Fecha de recepción: 13/02/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.18436>

Resumen: El presente artículo propone la “evasividad” como concepto que permite establecer una relación complementaria entre los ensayos teóricos y la escritura poética de Carlos Piera. A tal fin se siguen las diversas huellas que dejan en su obra dos posibilidades concretas de una tropología de la evasión, elipsis y contradicción, tomando en consideración la influencia barroca de Baltasar Gracián. Estas figuras remiten igualmente a la retórica de la temporalidad de Paul de Man, autor que recibe un tratamiento señalado en diferentes momentos de la obra ensayística de Piera. Desde su lectura de las tesis demanianas, la teoría retórica del poema se fundamenta en lo que este trabajo caracteriza conceptualmente como *evasivas al sujeto*.

Palabras clave: Carlos Piera; Paul de Man; retórica del poema; evasividad; elipsis; contradicción; ironía.

Abstract: This article proposes “evasiveness” as a concept that allows us to develop a relationship between the theoretical essays and the poetry of Carlos Piera. To this end, we follow the traces left by two of the possibilities of a tropology of evasion, i.e. ellipsis and contradiction, taking into consideration the influence of Baltasar Gracián in Piera’s

work. These figures also refer to the rhetoric of temporality of Paul de Man, an author who receives a significant treatment at different moments of Piera's essays. From his reading of De Man's thesis, the rhetorical theory of the poem is based on what the present article conceptually characterises as a way of avoiding the subject.

Keywords: Carlos Piera; Paul de Man; rhetoric of the poem; evasiveness; ellipsis; contradiction; irony.

"A lince del discurso, jibias de interioridad", se lee entre las máximas del *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián (XCVIII; 228): a la agudeza en la visión propia del lince corresponde el arte esquivo de la jibia, criatura capaz de pasar inadvertida en la densidad de su propia tinta. La mostración puede llegar a ser un verdadero modo de evasión, y esta misma paradoja parece constituir al pronombre *yo*: los deícticos participan de una extraña ley que hace que lo más concreto sea lo más abstracto, lo particular lo menos unívoco, y lo diáfano, oscuro, pues nada hay en la lengua que sea a la vez más puntual e impuntual que el pronombre de primera persona del singular. Una misma tensión deíctica parecería reunir, según Paul de Man, a la literatura y a la crítica: "están condenadas a (o tienen el privilegio de) ser para siempre el lenguaje más riguroso y, en consecuencia, el lenguaje menos fiable con que cuenta el hombre para nombrarse y transformarse a sí mismo" (*Alegorías* 33). Y ello quizá porque el texto literario se forma sobre la escisión entre ostentación y ocultación original del lenguaje, que hace que la deconstrucción no sea algo "añadido" sino "constituido en primer lugar en el texto" (*Alegorías* 33). O, en palabras de *La resistencia a la teoría*: "De un modo complicado, me atendería a la afirmación de que "el texto se deconstruye a sí mismo, es auto-deconstructivo", en lugar de ser deconstruido por una intervención filosófica exterior al texto" (181). El presente ensayo se propone trazar una tropología de la evasión en la obra poética y ensayística de Carlos Piera; una atención especial recaerá sobre la contradicción y la pregunta poética, dos modos de apartamiento íntimamente ligados, en cuanto el texto literario, como la pregunta retórica, "afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico" (*Alegorías* 31). En la mostración de la evasiva, Piera hace visible la "auto-deconstrucción" del texto. Porque sólo en la ocultación podría una evasiva mostrarse plenamente: camuflándose miméticamente en el lenguaje, como la jibia, haciendo de la evasiva estilo. "How can we know the dancer from the dance?". A la pregunta del verso de "Among School Children" de Yeats que De

Man aborda como emblema de la lectura, cabe preguntarse –retóricamente– ¿cómo distinguir el sujeto de la tinta?

1. Evasivas al sujeto

¿Y el demonio existe? Sólo si existe su estilo, suelto, sin un ente propio: como manchas en el agua. [...] ¿Vendí mi alma a quien no existe? (Rosa 484).

La contradicción puede llegar a ser una forma de evasión y quizá también sea, para el sujeto individual que constituye Carlos Piera, un modo de evadir al sujeto. Las contribuciones teórico-literarias de quien, siguiendo la propia naturaleza de la evasión, hace que ésta deje de ser tema para volverse estilo, bien pudieran denominarse *evasivas al sujeto*. Resultará del todo previsible, si nos atenemos a la elección de las palabras en este sintagma, que los textos que componen *Contrariedades del sujeto* son materia fundamental del presente ensayo y, sin embargo, en la sustitución de la preposición “de” por “a”, una de esas partículas mínimas de la lengua capaces con su cuerpo minúsculo de hacer virar el sentido de la frase, y a veces de un mundo entero, no será ya el sujeto quien huya y se contradiga sino, precisamente, ese de *quien* se escaquea *quien* escribe, danza en la que uno da al otro desplante. No será difícil imaginarse al pobre sujeto –él, que tanto ha sido–, desorientado como alma en pena buscando sin saber a quién, pues si él es el sujeto, ¿quién es el otro? Lo mismo pensaba Riobaldo, personaje de João Guimarães Rosa, en la reflexión que Piera evoca: le digo y repito que el diablo no existe pero, si no existe, ¿a quién le he vendido yo mi alma?¹. Ni la pregunta espera respuesta ni el diablo comparece al ser invocado. Quizá ello sea porque el *otro* del sujeto resulta siempre ser *yo* y éste no puede estar en dos lugares a la vez –eso piensa mientras prosigue su andanza, con la tristeza de saber que, cada vez que lo hace, está condenado a cierta agramaticalidad (el sujeto resulta ser yo) o al sinsentido (el sujeto resulto ser yo), obligado a no poder salir del conflicto hasta saber quién es quién y descubrir a ese que con sus ensayos y poemas da al sujeto evasivas, misivas endiabladamente vueltas del revés–. El sujeto, entonces, se pregunta: “¿cómo/ una sustancia puede/ mirar y así sentir y ser que sea/ su sentimiento yo?” (*Apartamentos de alquiler* 241). Salto mortal que el pronombre recorre por el verso en bóveda de la pregunta –ambages de un “ser que sea” que dilata la espera– hasta caer como un acróbata, de pie pero todavía incrédulo, como un astro después de tantas vueltas. Evasivas: contradicciones de una pregunta que, por no poder responderse, ensancha el

¹ Se trata de la cuestión apuntada en el texto dedicado al *Gran Sertón: Veredas* en “Guimarães Rosa: El diablo mundo”, último de los recogidos en *La moral del testigo* (214).

pensamiento. Evasivas al sujeto de quien se describe como “un ser elíptico y a menudo abatido” (*Contrariedades* 18) y, como Riobaldo, “se hace constantemente preguntas, pero sólo halla consuelo en lo esquivo de las respuestas” (*La moral del testigo* 214).

La evasividad, que no puede ser tematizada, se convierte en Carlos Piera en el gesto de una escritura esquiva. Una escritura, de hecho, que el autor reivindica más bien como lectura pues existe una íntima conexión entre la evasividad del lenguaje y la posibilidad de leer un texto: la primera es descoyuntura o desencadenamiento del sujeto en la escritura; la segunda, la lectura, comienza allí donde *yo* no me alcanzo y, muy probablemente, para que ella no me alcance. Los ensayos de Piera evitan tratar *de* la evasión pues, si lo hicieran, se aproximarían a esa actitud que él mismo rechaza, adoptada por una generalidad de los burócratas de la lectura que, haciendo “santo y seña” de un tema, se apropian de él, estudiándolo “en X, en Y y en Z”, algo que impide la lectura pero, naturalmente, “permite organizar congresos” (*Contrariedades* 20). Lejos de convertir la evasión en algo *sobre* o *de* lo que escribir, ésta se delata como la posibilidad más radical que posee el ensayo de significarse como uno de esos géneros que no se caracterizan “por lo que digan” –recuerda aquí Piera a Montaigne, Pascal, Kierkegaard o Rousseau– “sino literalmente: porque tratan de aquello que da origen al género” (*Contrariedades* 21). Y quizá aquello que le da origen, materia literal que tanto el ensayo como la autobiografía desarrollan en su forma y curso, sea la contradicción que tiene quien escribe de no poder darse alcance². Literalmente significa resistirse a ser otra cosa y exige que dejemos de entender que lo escrito pertenece “al arte y a la cultura”, esto es, algo “aproximado, metafórico, síntoma del momento o de lo que sea, compatible con cualquier otra cosa o surgido del deseo de expresar una opinión” (*Contrariedades* 15) pues ello implicaría malentender –como sucede, advierte Piera, en la recepción de Simone Weil– que quienes escriben “no quieren decir de verdad lo que están diciendo”, tomándose sus palabras como “figuradas” de otra verdad (*La moral* 15). Literalmente es, entonces, aquello que vuelve impertinente la distinción entre ver-

2 Contradicción porque “el ensayo es a la poesía, en cierto modo, lo que la autobiografía a la novela: un lugar donde el ‘yo’ que habla es el que suscribe” (*Contrariedades* 21) y, quizá por eso, el ensayo es “el lugar donde la prosa se presenta sin necesidad de justificación” (26) y la prosa es, a su vez, “el mero esfuerzo de explayarse un ‘yo’” (28). Sin embargo, la imposibilidad que ese *yo* que suscribe tiene para encontrarse a sí mismo, decíamos, recibe como forma de contradon la posibilidad misma de la lectura. Y aquí conviene recordar que la evasión convertida en el gesto de la escritura ensayística acepta la renuncia de apropiación que exigen en su entrega la generosidad y la amistad, dos formas por las que, de manera extraordinaria, las personas llegan a parecerse a los libros. Cabe destacar en este sentido que buena parte de los ensayos de Piera se conciben como “homenajes” a amigos queridos por el autor. Uno de estos textos, “Alrededores de Víctor Sánchez de Zavala”, de título tan evasivo como aquel a quien va dedicado, destaca la proximidad entre estas potencias: “Poco a poco uno va aceptando que algunas personas están dotadas excepcionalmente, y muchas veces bajo muchas capas, para la amistad. Es importante que nos demos cuenta de que sus virtudes intelectuales no suelen ser ajenas a esa virtud básica” (*La moral* 74). Quizá, en definitiva, porque tampoco puede hablarse *sobre* o *del* amigo, diría Blanchot: se habla *a* o *con* él y, llevado a la relación hermenéutica con la obra, equivale a sustituir la existencia de un *tema* por algún modo de apóstrofe o interpelación.

dad y mentira, pues literal es todo aquello inevitable para quien lo crea. “Los tropos no son ni verdaderos ni falsos y son ambas cosas a la vez”, diría Paul de Man (*La retórica del romanticismo* 337). Y lo que Weil no podía dejar de evitar era, precisamente, evitar la pregunta, tan poco apetecible, “¿es verdad o no lo que se dice?” (*La moral* 17). Sin literalidad no habría contrariedades, y eso es algo que se aprende de cualquier oxímoron, allí donde el fuego y el hielo no son otra cosa: “lo literal debe ir siempre por delante”, según máxima hermenéutica dantesca³. La literalidad acoge en su seno la posibilidad de contradicción que la figuralidad evita.

Piera reivindica como materia literal de la lectura el papel de la “atención” –y así, por ejemplo, de los “experimentos con reactivos lingüísticos” de Rafael Sánchez Ferlosio destaca el “prestar atención” a lo que para muchos pueden ser nimiedades (*La moral* 121)– porque la lectura, como la atención, no se elige ni puede estar en lugar de otra cosa; la atención no puede sino obedecer a su “tener que” darse, y es tarea siempre individual que sucede una y otra vez como “si no tuviera precedentes” (*Contrariedades* 17). Literalidad que para la filología se cifra en la exigencia, clamaba Peter Szondi, de preguntarse siempre por sí misma, en la irreplicable confrontación con el texto, como si lo hiciera cada vez por vez primera. En ese sentido, la lectura no busca ni clasifica desde un lugar anterior: “Leer y escuchar son ejercicios de moralidad porque la atención es el primero, el principal y el más importante de los ejercicios morales” (*Contrariedades* 17), un aspecto que comparten los trabajos de Piera como lingüista, poeta y teórico literario: “la atención a la lengua” (*Contrariedades* 116), como por primera vez⁴.

Conviene sin embargo no confundir entre atención y concentración: la diferencia estriba en que la primera parte de un centro en movimiento, una cuestión fundamental para Piera porque sólo lo que está en movimiento –el centro lo ocupará en su obra la idea de metamorfosis– puede llegar a ser contradictorio –una cualidad que no poseen, en la simultaneidad de su concentración, las imágenes visuales⁵–. La atención, entonces, será otro posible nombre para la evasión. Pues toda digresión está marcada por

3 Lo literal debe “*indirizzare*” el resto de sentidos que en sí encierra, como sigue Dante a Virgilio en su camino. “*E in dimostrare questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, si come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico*” *Convivio* (II, I, 8; 67). Si “todo sentido es externo”, escribe Piera, “nunca se ha progresado en el conocimiento de nada suponiéndole un sentido”. En cambio, “la renuncia al sentido” se ve recompensada con la belleza de lo que enfrentamos “sin esperar reducirlo a otra cosa: ese ciprés está ahí, y eso es todo” (*La moral* 156); “moralidad” y literalidad de una belleza que, como la lectura, es ejercicio de atención.

4 En este sentido Piera explica la singularidad de la tendencia hacia lo lingüístico de algunos poetas españoles (Gabriel Ferrater, Tomás Segovia o Aníbal Núñez) como expresión de sentir que tenían que “adquirir el lenguaje mismo” nuevamente y, de ahí, la necesidad filológica de examinar la lengua con sumo cuidado y usarla con precauciones (*La moral* 116).

5 “Una imagen visual, en efecto, no puede ser contradictoria”, escribirán Carlos Piera y Roberta Quance en su reflexión sobre Lorca (*Contrariedades* 81) porque la *contra-dicción* es asunto de las palabras.

la estructura apostrófica que consiste en dirigir la atención hacia otro lugar y, en forma de zigzag, toda evasión-digresión es a su vez atención-dirección del mismo modo que, si la lectura es literalmente una entrega porque precisa atención, la entrega a su vez requiere la evasión de una renuncia: “Leer es como escuchar: registrar todo y negarse activamente a buscar nada, a considerar *a priori* qué orden de cosas es el pertinente” (*Contrariedades* 17). Así, cita Piera a Jorge Guillén en sus ejercicios efrásticos de “contemplación concreta” y dice: “La atención es un éxtasis” (*La moral* 207), pues la atención requiere la salida y pérdida del mismo sujeto que enuncia: la “tesitura paradójica” de no poder darse a uno mismo alcance tiene entonces que ver con la naturaleza deíctica de aquellas formas que, hablando “literalmente” de sí –ensayo, poema, autobiografía o traducción– no tienen “más referente que en el acto de enunciación” (*La moral* 33). Así que, si la evasión se enuncia pero no puede tratarse es porque estas formas, que atraen la inevitable atención de nuestro autor, comparten el ser todas ellas evasivas, literalmente.

Esta polaridad entre imagen visual y contradicción verbal asume en los ensayos de Piera distintas formas, como la diferencia planteada en “Del sentimiento de la historia” entre narrar y percibir la historia –diferencia de verdadero alcance para quien, como lingüista y poeta, se entrega a la doble tarea de narrar y percibir la lengua, problema equivalente al de las “tesituras paradójicas” que acompañan al *yo* (*Contrariedades* 32), porque dejar de narrar la lengua y comenzar a percibirla significa quitarse el sujeto y lanzarse al agua de una lengua nueva, algo a lo que no nos atrevemos porque “nos da miedo arriesgarnos a olvidar la lengua nativa” (*La moral* 55)–. Si la narración necesita predicar el fin de la historia a cada paso y, con ello, hacer irrumpir el pasado en la enunciación del presente –procedimiento épico del “Había una vez” que Sánchez Ferlosio aborda a partir del campo mostrativo de Karl Bühler y ciertas leyes de selección léxica como “presente en fantasma” (16)–, la percepción de la historia, por su parte, sólo puede darse “como irrupción del futuro en el presente” (*La moral* 51), estrechándose una relación entre los “tajos en el tiempo” (43), propios de la lírica y las revoluciones, con la idea del poema como obstáculo a la que Piera atiende en revisión de las propuestas de Northrop Frye. La imposición de la parada en el poema no es sino la “asunción de la mirada doble, que es contradictoria”, y “de este movimiento no puede haber imagen” (*Contrariedades* 131)⁶. Y, entonces, dado que no hay narración sin totalidad, la lírica es “materialización verbal del hecho de que el tiempo es un desajuste” (134), conciencia

6 Una hipótesis que en *La moral del testigo* llevará a analizar cómo Frye, “el menos paradójico de los pensadores”, cae en la paradoja de atender el significado del poema como “revelación”, esto es, como imagen o aprehensión simultánea del sentido, “paradoja estética” que detiene el tiempo (197-198).

imparable de caída y división tan propia de lo lingüístico que evade su propia imagen en lo visual.

Partiendo del conflicto apenas planteado por Piera, y en traslación de estos términos a los de Paul de Man, con los que ciertamente dialoga⁷, podemos plantear una topología de la evasión que se manifestaría en dos formas: evasivas son por un lado todas aquellas formas quiasmáticas que, como la antítesis o el oxímoron, tienen el poder paralizante de la imagen visual; por otro lado, las formas elípticas que, por procedimientos de zeugma u omisión, son emblemas de la lengua⁸. Si las primeras crean contradicción, las segundas, afectadas ya de tiempo, provocan contrariedad. Ambas son convocadas en dos momentos del soneto “*À une passante*” de Charles Baudelaire (*Obras* 214-215): el cruce de miradas que como “*un éclair... puis la nuit!*” fulmina, fascina y deja “crispado” a quien bebe en los ojos de la transeúnte remite al poder que, también recurriendo a la imagen del rayo, Longino atribuiría al poder y “fuerza invencible” del discurso que domina “por entero al oyente” y, con gran golpe de efecto, “usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador” (*Sobre lo sublime* 149), parálisis propia de la inopinada unión de lo irreconciliable –luz y noche– tan propia de ingenios barrocos y románticos. Sin embargo, la conmoción que Walter Benjamin señalara como característica de esta modernidad se rompe, como el símbolo en Baudelaire, a través de los efectos del tiempo y la ironía: la equis de la contradicción pierde su centro y se vuelve elipsis, hipérbole que rompe el cierre formado por el paralelismo de “*O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais*”, haciendo inalcanzable el encuentro entre los amantes y multiplicando la pérdida en los ecos de una contradicción que, convertida ya en contrariedad, es propiamente una incomodidad que tiene que ver con el tiempo. Esta contrariedad, tan crucial en Piera, es síntoma de la evasión, pues responde al impulso “dinámico” que, para Emmanuel Levinas, la hace nacer de un “malestar” (*De la evasión* 84): evadirse no significa huir hacia otro lugar sino asumir, precisamente, la “indeterminación de la meta”, una angustia que está en “el corazón de la filosofía” (84). Ese corazón, sin embargo, es el del lenguaje, y la evasión es la insatisfacción que sigue a la satisfacción de cualquier necesidad porque responde a la necesidad origi-

7 Autor muy presente a lo largo de los estudios literarios de Piera, como se hace explícito en la “Nota preliminar” a *Contrariedades del sujeto*: “lo menos que puedo hacer es manifestar que no sé de ningún crítico de poesía contemporáneo que haya ido tan lejos como él” (17), Paul de Man es también el autor que mayor atención –y defensa– merece en el estudio panorámico de la fase actual de la teoría literaria (“El desarrollo de la crítica” 334-337). A la influencia de la deconstrucción de Derrida en la poética y en la formación filológica y lingüística de Piera, atendió tempranamente Antonio García Berrio (1995), en una sólida interpretación de conjunto de su obra.

8 La evasión así entendida es uno de los “tropismos” de la lectura que expresan la “*autocomprensión figural* del lenguaje” y la “autorreflexividad del lenguaje tropológico” (Cuesta Abad 372).

naría “de salir de uno mismo, es decir, *de romper el encadenamiento más radical, más irremisible, el hecho de que el yo es uno mismo*” (83). Contradicción de fondo que es, en rigor, “una propiedad de la ‘dicción’ [...]: si decidimos que la contradicción define al lenguaje y el lenguaje al ser humano, nos definimos, personalmente y en cuanto especie, por la contradicción. Que es decir la no identidad” (*Contrariedades* 81). Que es decir la evasión. La alegoría y la ironía son, entonces, formas de escaque del símbolo y del oxímoron, esto es, la metamorfosis en cuanto pura posibilidad de contradicción y evasión de la imagen: “He identificado metamorfosis con el cambio a algo que contradice lo que se era” (*Contrariedades* 36). Destiempo que rompe el *sí mismo*, contrariedad de saber que lo sabías.

La metamorfosis es el “proceso infinito que no lleva a ninguna síntesis” marcado por “el hecho de que la ironía engendra una secuencia temporal interminable de actos de conciencia” (*Visión y ceguera* 243). Con ello De Man alude al “vértigo de la hipérbolo” por el que Baudelaire define la “duplicidad y el disimulo” de la ironía y la reflexión (238), cualidad del lenguaje que “divide al sujeto en dos: en el yo empírico, inmerso en el mundo, y en otro yo que, en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser como un signo” (236); si al pasmo o al letargo del primero corresponde el símbolo como un rayo, el otro es el sujeto como marca de una ausencia; alegoría, por efecto de la ironía, vuelta en “eco” (*La retórica* 342). Y aquí llegamos a la tesis demaniana por la que “si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal” (*Visión y ceguera* 230). Una vez que el *sí mismo* se ha caído, como el hombre que empieza de pie las *Metamorfosis*, recuerda De Man con Baudelaire, comienza el sujeto a evadirse transformándose –esto es, camuflándose– en animales, piedras, o estrellas. Cambiar es un primitivo modo de ocultarse y responde al mimetismo animal del lenguaje: “Existo. Garabato/ ya y mientras tanto debo fingir bulto” (Piera, *Apartamentos* 51). El sujeto es disolución convertida en signo, como Eco: “Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la oye; un sonido es lo que vive en ella” (Ovidio, *Metamorfosis III*, 399-400; 103). La temporalidad que destruye toda imagen será aquello que en Piera diluya el *yo*, asunto fundamental –al que da forma en sus poemas⁹– abordado en “Las personas de Eliot”: “Un yo que no soy yo,

9 “Como en todos los ejercicios del ‘yo’ que escribe, el mejor ‘yo’ es el que es cualquiera; la mejor mirada, la que nada sabía y se fija en cualquier cosa” (*Contrariedades* 25). A este gusto por lo esquivo, zurcido en zigzag de atención-distracción, saben los versos “todos somos el mismo”; “He sido dispersado/ una de tantas veces”; “vamos a dar en nada”; “eludiéndonos unos a otros”; “Es decir, fingiéndome muchos”, etc. (*Apartamentos* 32; 79; 114; 116; 148).

multiplicado por infinito, se ve fluido y se piensa como muchedumbre” (*Contrariedades* 56-57) y el conjunto de estas visiones es la ciudad, que no es propiamente una imagen –de ahí, podría decir Benjamin, la dificultad de encontrar la multitud como imagen en Baudelaire– sino “el conjunto de todos los nosotros de los yo que no son un yo” (57).

A este problema, que puede llamársele elipsis o pasión de la renuncia, se enfrenta Piera en “La densidad”, donde se declara que “para que algo sea plenamente es preciso que yo no lo presencie” (155), que la metamorfosis de “dejar de ser lo que se es” es una vía para “ver mejor” (156), o que “anularse en el entorno” es la disputa con uno mismo a la que Yeats llama “poesía” porque, siguiendo la primera premisa, la posibilidad misma del poema precisa “el vacío de mi desaparición” (159). Para que algo se vuelva figura debe primero ser vacío. Así pues, concluye Piera,

en poesía se requiere una ausencia doble: la del poeta para que se manifieste el objeto, la del objeto para que se manifieste el poema. [...] En ella quien dice “yo” acaba siempre por ser alegórico, y alegórico de la condición humana, nada menos, precisamente porque no hay un yo poético que funcione que no sea, y esto es literal, cualquiera (159).

El yo es alegórico por anafórico porque, como la alegoría, remite siempre “a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición [...] del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad” (*Visión y ceguera* 229-230). Así el yo abdica o desaparece, diría Mallarmé, en la “síntesis móvil” de lo alegórico:

El primer bailarín solista de la danza, al abandonar el conjunto, se convierte en una síntesis móvil, en su perpetua ubicuidad, de las actitudes del grupo: ya que no hace sino fragmentarlas, como si fueran partículas multiplicadas hasta un grado infinito. De la misma manera, existe cierta reciprocidad de la que surge lo *in*-individual, entre la corifea y el conjunto, en función de lo cual el ser que danza es siempre emblemático, nunca personal (144-145).

Evasivas son las figuras cuando hacen patente la evasividad figural del lenguaje pues –permítase aquí el mensaje por megafonía– sólo *un tren puede ocultar otro tren*. Figuras evasivas serán por ello, especialmente, las de la elipsis (paráfrasis, digresión, inciso, paralipsis, omisión/elusión, reticencia, interrupción...) y de la contradicción (oxímoron, paradoja, antítesis, enigma, pregunta retórica, antífrasis, etc.) ya que, desde el punto de vista de sus esquemas y movimientos, las primeras responden al desvío, modo digresivo de la paráfrasis, y al solapamiento, un modo zeugmático presente en cualquier forma de sobrentendido que posibilite la omisión de uno de sus elementos¹⁰,

¹⁰ Faltaría aquí espacio para seguir la relación entre traducción y paráfrasis que Piera propone (sólo se traduce lo que no admite paráfrasis, es decir, lo que no se entiende) y sus contradicciones en Vallejo, el poeta que desde

mientras que las segundas, decíamos, dibujan un quiasmo de expectativas que, siendo de orden léxico o semántico, provoca una conmoción de simultaneidad paralizante. Pero unas y otras están constituidas por la existencia de una doble dirección: como si dos flechas paralelas y de sentido contrario, una de ida y otra de vuelta, se unieran formando la curva de una elipsis que deja vacío el centro, o se cruzaran en la equis de una contradicción que, en cambio, ocupara en su centro un punto. Por eso la prosa de Baltasar Gracián, maestro en evasivas, acostumbra a moverse en lo que Francisco Ynduráin definiera como un “ritmo binario” que crea estructuras bimembres de “simetría antitética” (“Gracián, un estilo” 188) sobre las que varía “el tipo de enlace de ambos miembros” (165). “Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto” es la cita de Gracián, recuérdese, que encabeza el primer volumen de los ensayos de Piera, libro constituido por la misma “pasión del rechazo” que constituye “literalmente” al sujeto: “no he sabido cerciorarme, quiero decir, de que falten aquí propiedades que están en mí y aborrezco” (13). Si, como reconocería De Man en un momento clave de su “Retórica de la temporalidad”, “resulta bastante curioso que sólo al descubrir una modalidad del lenguaje que no quiere decir lo que dice sea acaso posible decir lo que en realidad uno quisiera decir” (234), ello es porque el modo oblicuo de la evasión –y del estilo– resulta a veces el camino más directo hacia las cosas. Pues si, diría de nuevo Ynduráin, “por tener cierto don para escribir de cierto modo, nos convertimos hasta cierto punto en nuestro modo de escribir” (186), son los modos de la elipsis y la contradicción predominantes en Piera figuras de su evasividad al sujeto.

2. Pasión de la renuncia

El problema y la contradicción de la definición del sujeto es que, como todos los términos técnicos, aunque se necesita para “poder hacer algo cuya formulación sería imposible sin tal término”, puede terminar por llegar a ser un “obstáculo para pensar adecuadamente” (*Contrariedades* 31). En lugar de definir el sujeto por su oposición al objeto, Carlos Piera distingue, en las páginas que se reúnen bajo el título de “Yo, literalmente”, que aquello que el término *sujeto* piensa y, a la vez, impide pensar, es el pronombre *yo*. Se trata entonces de la búsqueda, necesaria pero incansable, que el concepto hace de un deíctico –ya se sabe, los más huidizos de la lengua–: “pues el sujeto es, entre otras cosas, ‘yo’ pensado como objeto, y ‘yo’ no puede/puedo pensarlo/se/me como tal sin dejar de pensar ‘yo’: el atolladero de la gramática no hace más que reflejarlo” (35). El yo “pro-

el “colapso de la paráfrasis” (*Contrariedades* 112) transmite el dolor que, literalmente, podemos comprender.

voca paradojas” que el sujeto “permite evitar”: los términos técnicos se proponen para permitir “al discurso proseguir aun en presencia de una paradoja” (32) porque el pro-nombre evade continuamente al concepto y no se deja atrapar por él. El mito dramatiza la potencialidad figurativa del lenguaje y, como tantas veces, la escena mítica de persecución se vuelve escena de la lengua, allí donde el sujeto hace la función del escudo de Perseo que, escamoteando a la bestia –de aquí en adelante, el yo–, permite designarlo elípticamente sin perecer en la cita o en el intento. Intento de designar aquello que inconcebible no se deja detener ni cosificar, bestia que se defiende siempre por anticipación, paralizando a quien intente representarla o concebirla: “Son las paradojas monstruos de la verdad”, se lee en la *Agudeza* (I, XXIII; 483). El sujeto es el escudo que protege de las paradojas de la bestia porque, como todas las representaciones, está constituido por la abstracción y la negación del yo: “Hemos olvidado muchas cosas, tapándolas con palabras” (*La moral* 208). Esta reflexión, puesta en boca de un lingüista, hace pensar que el yo sólo puede mirarse a través de la protección y reflejo del sujeto, escudo postrero de olvido que dan los términos, brillo intermitente de una hoz esquiva que al pensamiento da cobijo. Si el sujeto obstaculiza al yo, aquello mismo que intenta pensar, el pensamiento mismo se convierte en obstáculo. Y si, tal como plantea Émile Benveniste, “la ‘forma’ del pensamiento es configurada por la estructura de la lengua” (*Problemas* 27), ¿será curva la lengua, tendrá el pensamiento la forma de una evasiva elipsis?

La evasividad del lenguaje deja sus marcas y éstas son, por sus vueltas y rodeos, las figuras de la retórica. No sólo porque todo esquema figural se constituye necesariamente como algún tipo de sustitución o transferencia en cualquiera de los planos de la lengua –semánticos, morfosintácticos, fónico-rítmicos o de puntuación– sino, también, porque las figuras permiten una especie de evasión entre ellas mismas que Lausberg define como “transición líquida” y, siguiéndole, tilda Paul de Man de “escurridiza”, algo que impide establecer, por ejemplo, el momento preciso en el que la catacrexis deja de serlo para volverse metáfora, y esta última metonimia, y que coincide con aquello que, por el mismo motivo, permite considerar que la paranomasia es metáfora del plano fónico y ésta, nuevamente, imitación en la que “el tenor imita al vehículo” (*Visión y ceguera* 323-324). Si De Man expresa la evasividad de la retórica en estos términos en el último ensayo del que fuera su primer libro, el problema aparece señaladamente en el primero, en cuanto el lenguaje “social” no es sino un sistema de “mecanismos retóricos diseñados para escapar de la expresión directa del deseo”, porque sin “mediación” –y toda evasividad lo es– no hay “expresión” que sea posible (13)¹¹.

11 La literatura parece aventajar en libertad a la filosofía porque se halla desde el principio “libre del principio falaz de la expresión no mediatizada” (*Visión y ceguera* 22).

La evasión es algo tan arraigado en las figuras porque, en sí misma, no es sino el intervalo o traslación genuinamente inimitable de la metáfora¹²: de igual modo, evasión y engaño comparten el dejar de serlo una vez se declaran o descubren. “¿No ves tú que el Engaño no le halla quien le busca y que, en descubriéndole, ya no es él?”, pregunta la Sabiduría en *El Criticón* (I, XI; 159). Cabe preguntarse de dónde procede esta relación entre el intervalo inimitable de la metáfora y la estructura que permite unir evasión y engaño. Quizá en ser cumplimientos que requieren de renuncia. O, dicho de otra manera, en que participan en su cualidad de la sombra pues “huyen de quien las sigue, y persiguen a quien las huye” (*Oráculo CCV*; 269).

En las mismas páginas en las que Paul de Man recuerda que la construcción del sujeto es mera hipótesis, o “foco virtual” en la terminología de Lévi-Strauss, el esquema mítico de la persecución es también el de la lectura. La cabeza de la Gorgona hace su aparición transformada en la hidra de Lerna, duplicación siniestra de una ausencia original, contaminación que extiende antiguas faltas y hace proliferar lo que crece en el lugar de la ausencia: allí donde el crítico “pretende estar deshaciéndose de la literatura” en la comodidad de los esquemas históricos o en el “tranquilizador” escudo que supone el nombre de una disciplina (antropología, lingüística, psicoanálisis...) “no es sino la literatura que reaparece, como la cabeza de Hidra, en el mismo lugar donde supuestamente había sido suprimida. La mente humana realizará asombrosas gestas de distorsión para evitar enfrentarse a la ‘nada de las cosas humanas’” (*Visión y ceguera* 25). Y, en su modo de aparecer duplicando un vacío, la literatura será como aquella pegajosa ironía, toda aquella “nueva generación de pequeñas ironías” que Schlegel temía y De Man estudia como ironía de segundo grado (244-245). Alegoría e ironía nacen de un vacío anterior, como la hidra y el *yo*, porque implican “una anterioridad inalcanzable” (246). La diferencia, quizá, está en que la alegoría, protegida por el reparo, distancia y reserva de un fuego que no quema, es ironía suspendida. Que la alegoría puede hacer durar con su muerte lo insoportable de la ironía: “*Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie!*” (Baudelaire 372-373). La vida, ya con mayúscula inicial, quema como el hielo. El irónico se pregunta: ¿cómo escribir después del epitafio? Y, la respuesta, alegoría.

12 Si hacer metáfora es trasladar a una cosa el nombre de otra (“Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”, *Poética* 1457b 7-9) ni la metáfora ni la creación o percepción de analogías pueden concebirse como *arte* (en el sentido de un ejercicio consciente y racional sometido a leyes, dispuesto de partes, orientado a un fin, y capaz de aprenderse de otro; un dilema que se trasladará a la dificultad de definición retórica de lo sublime, entre arte y naturaleza, que retomará el tratado de Longino) dado que la metáfora es “lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (1459a 6-8) según los términos de Aristóteles (204 y 214, respectivamente).

De la elipsis, ya sea sinuoso deslizamiento o entrecortada disonancia, es emblemático el salto de aquel acrobático “ser que sea” del verso de Piera citado al comienzo de este ensayo y que ahora, transformado en “será que sea”, nos lleva a uno de los ejemplos que da Gracián en el Discurso XXIV de la primera parte de *Agudeza y arte de ingenio*:

Pues que no se puede haber
Lo que mi querer desea,
Quiero lo que no ha de ser,
Quizá con no lo querer,
Posible será que sea (494).

A este “artificio ingenioso” llama Gracián “paradoja en contrario” y consiste “en una proposición, que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón, también extravagante y tal vez paradoja” (493). Así, trasladándose este “exceso del pensar” (497) a una inopinada experiencia temporal, los versos expresan la “repugnancia y contrariedad” de una tristeza que provoca placer (494)¹³. Con la testarudez casi infantil de un *no lo querer*, quiasmo del lenguaje que versiona el *noli me tangere* del cuerpo, son también éstas las pasiones del rechazo o la renuncia con las que Piera tiende a desprenderse elegantemente de todo lo que hay en el interior del poema –inclúyase al lector–, como quien saca los objetos de un cuarto uno a uno y después, sonriendo, cierra delicadamente la puerta. Esto no significa la imposibilidad de volver a entrar pero sí la impresión de que, trastocando el título de uno de sus libros, todo *viene como si se fuera*. “Que no te sienta venir” es, también, expresión del contrariado deseo de otra de las paradojas “en contrario” que Gracián comenta:

Ven, muerte, tan escondida,
Que no te sienta venir,
Porque el placer de morir,
No me vuelva a dar la vida (493).

Los versos del comendador Escrivá, en los que “el contento del morir pueda darle la vida”, fueron así trocados –enajenados, dice Gracián–, volviéndose la *muerte escondida* en tópi-

13 Gracián alaba este “grande y repugnante exagerar” y las sutilezas de la “repugnante imposibilidad” que, contrariando al pensamiento, lo ensanchan y elevan en el verso pues, como dice en otro lugar, “al paso que crece la repugnancia, se apasiona más el deseo” (*Oráculo* CLXXXIX; 264). Aún si cabe con mayor finura es Garcilaso maestro de la “repunancia” (*sic*) entre los términos, esto es, de la “aspereza” y el apartamiento, la dificultad y la división que incluso con el solo empleo de “vocales enemigas” es capaz de mostrar, divisiones y diéresis todas ellas que “hechas artificiosamente dan grande resplendor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos”, según Herrera (367).

co literario propio de los devaneos cancioneriles de un ya de por sí enajenado amante al que, entre contradicciones y palpitaciones, se le sube el corazón hasta la boca. Queda por Gracián definido en uno de los aforismos ya citado (CCV; 269) como “*Saber jugar del desprecio*”, algo que necesariamente asume la forma elíptica porque “es treta para alcanzar las cosas, despreciarlas”. Pero, “yo no sé si vengo” (*Apartamentos* 79), la renuncia se vuelve ironía y el deseo reclama sus apartamentos: “*no tengo tiempo de dejar la máscara/ y mi mano hacia el muslo va cada vez más tímida*” (89). Por su falta de centro estructurante reconocía Severo Sarduy en la elipsis, desde la lingüística estructural y el psicoanálisis, la forma barroca predominante en sus versiones geométrica y retórica: “El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor—subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo” (*Ensayos* 209). La elipsis, en cuanto renuncia al círculo y desvío del centro, nos lleva de nuevo al movimiento de renuncia arriba abordado que estrecha lazos entre metáfora, evasión, engaño y deseo: “No se hallan comúnmente cuando se busca, y después, al descuido, se vienen a la mano”, prosigue Gracián en el mentado aforismo (CCV; 269). Ese descuido subversivo por el que se alcanzan o sorprenden las cosas es, decíamos, el estilo de la evasión, “suelto”, escribía Guimarães Rosa, “sin un ente propio: como manchas en el agua”. Otras variantes de discreción y reparo son, por ejemplo, los realces de la “suspensión” (III; 193), “saber usar del desliz” (LXXIII; 219), “saber abstraer” (XXXIII; 204), “saber contradecir” (CCXIII; 272), “dejar con hambre” (CCXCIX; 303), “usar del reporte” (CCVII; 270), saber ser “hombre inapasionable” (VIII; 195) y “hombre de espera” (LV; 212).

Con esta misma pasión en negativo de la ironía y sus incondicionales, la elipsis y la indolencia, Carlos Piera hace aparecer en el verso el batir de puertas giratorias de una paradoja en contrario que, casi con un mecanismo de defensa animal, nos invita a entrar y, cuidadosamente, a salir:

La bataille est merveilleuse e pesant
Canción de Roldán, V. 3381

Por la ametralladora y el cuchillo y la muñeca
que fueron mis juguetes, enemigo, por estos
muertos despanzurrados,
antes de que me mates, yo te juro
que nunca tuve armas, ni juguetes, ni muertos,
ni siquiera enemigo, lo más indispensable (*Apartamentos* 189).

El Barroco es una sala de objetos perdidos en la que Piera, en parte, encuentra los suyos. Como en las gracianescas estructuras bimembres de doble dirección, aquí el lector entra llevado por la tensión progresiva de la conjunción copulativa “y-y-y que fueron...” y sale por su reflexión en la tensión regresiva de otra: “...que nunca ni-ni-ni”¹⁴. La enunciación –“yo te juro”– funciona como la juntura de ambas estructuras dispuestas en espejo: lo que une el pasado de los cuatro primeros versos y el pasado visto desde el presente de los dos últimos es, sin embargo, algo que no termina de casar; se trata de una falla entre ambos tiempos porque quien jura lo hace con la lucidez de saber que aquellos juguetes que en el pasado creyó tener –“(los juguetes se van perdiendo en las mudanzas)”, dirá otro verso (49)–, no existieron. Esa falta de acople hace del juramento el disimulo de un tartamudeo: “Te te aparecerás en un espejo” (*Apartamentos* 235). Es lo que Maurice Blanchot llama la “palabra entabificada” de un diálogo con lo ausente, un “diálogo encerrado en monólogo” que dice *yo* y parece decir *él*, que no habla de su vida, “sino de la de todos, que esa vida no tiene contenido, que sus confidencias no confían nada”, confidencia y juramento a un interlocutor que se ha retirado del poema, que no oye ya las palabras del otro ni puede hacerlo a través del muro y las deja, ahí, “como si no hubiesen sido pronunciadas” (*La amistad* 187).

Lo elíptico y contradictorio, obviamente, es que este sujeto que pide clemencia por su vida se empeñe en jurar la inexistencia de todo: el batir de puertas del poema está en la declaración “yo te juro”. Como si se dijera: “Atiéndeme, yo te juro por todo lo que tuve (suscribo, me explayo, y *te doy largas*) que todo esto no lo tuve: ¿cómo te quedas?”. El lector, que ve ir y venir las cosas delante de sí, dice quedarse igual que estaba. Pero no: ahora, además, contrariado. Lo mismo sucede con lo que Sarduy llama “una potencia poética al cuadrado” de las metáforas de Góngora como “Si el agua cristal, el cristal agua”. En ellas, como suele advertirse, quien escribe ya parte de un “territorio erosionado, roído a priori: el terreno de las metáforas tradicionalmente poéticas” (*Ensayos* 217) porque el *cristal agua* parece deshacer los efectos del *agua cristal*. ¿Nos quedamos igual, *a tablas*, después de hacer el deshacer? No, queda el terreno roído de una nada que, como en el poema de Piera –*ni... ni... ni...*– es nada al cuadrado. Que la negación no sólo deshace lo que la afirmación niega y no hay mayor despedida que la de no haber llegado. Y algo queda. “¿Qué queda? La ironía” es la pregunta y respuesta que da Blanchot para casos como éste (*La amistad* 187). Sólo que la ironía no puede durar mucho, sólo perdura en el remordimiento de una punzada de efecto ácido y puntual. Y

14 Tomamos las nociones de tensión progresiva y regresiva, tan presentes en Piera, del estudio de Ynduráin sobre las estructuras gracianescas.

necesita, por otra parte, que algo más allá de sí misma quede, porque allí donde hay destrucción completa y nada queda de esperanza no es tampoco posible ser irónico. “De rayos suspensión, mas no ruina”, de otro de los versos citados por Gra-cián (*Agudeza* I, XVII; 442). La ironía, en el fondo, es un peligroso modo de candor: su debilidad es la fe sin fisuras de un lúcido descreimiento, una ceguera que no permite ver que, cuando uno cree ser irónico, está lejos de serlo. Si nos referíamos a este fenómeno contradictorio por la estructura del deseo, aparece ahora uno de sus primeros fantasmas, de nombre *temor*. Pues el temor nos aproxima más que ninguna otra cosa, por anticipación, a eso que tememos. Precisamente por ser una forma afectivamente orientada al receptor, el irónico depende y necesita del otro más que nadie aunque, naturalmente, se empeñe en fingir que no. Así, el irónico da forma al temor de soledad que padece y, por paradoja en contrario, aparta de su lado al resto. Pero la ironía no resiste ni el tiempo ni en la soledad, así que el irónico suele terminar hablando con uno mismo como si fuera otro. Ya lo dejó dicho Borges: “No podíamos engañarnos, lo cual hacía difícil el diálogo” (“El otro” 15). O Blanchot: “cada vez que dice Yo, nadie responde; es solamente una llamada que retumba vanamente de aquí para allá, una reminiscencia irónica, recuerdo que no se recuerda” (*La amistad* 188). Recuerdo de un *no recuerdo* como en el “yo te juro” de Piera. Y, en ese sentido, lo que a este “yo te juro” le pasa nos devuelve a lo que el autor concibe como sujeto pues su verdadera contradicción es temporal en cuanto, recordemos, el término técnico “se propone para poder hablar de algo que se ha suscitado antes de la invención del término (y por tanto puede no coincidir por entero con lo que el término luego designa, si es que designa algo)” (*La moral* 31). De ahí que la contradicción del sujeto en términos temporales sea propiamente contrariedad pues, en cuanto término o concepto, se refiere a algo que ya existía (nominación: idealidad, pasado, narración, muerte) pero está condenado al desencuentro eterno como aquello que sólo puede existir y concebirse en el mismo momento (existencia: situación, presente, percepción, vida) en que es nombrado ese *otro* que se escapa: *yo*. “La consciencia es lingüística porque es deíctica”, escribe Paul de Man (*La resistencia* 69), en doble salto mortal.

En el corazón de todo poema late esta “tesitura paradójica” de naturaleza deíctica porque, siguiendo el destino de todo aquello que no es un concepto, no puede concebirse ni apropiarse pero sí ocuparse, “apartamentos de alquiler” que Piera reúne. Si todo pronombre nace de un juego de escaque, como el poema y la lengua, *yo* es una prenda usurpable por otro que no soy *yo*. No cabe entonces ya hablar de monólogo sino de lo que Sarduy, refiriéndose a Joyce, denomina “polílogo exterior”, elíptico des-

centramiento del monólogo interior centrado sobre sí mismo de un sujeto pulverizado y “disperso como multiplicación melódica de timbres, de dicciones, de acentos” (202). El sujeto es un espantapájaros del *yo* y éste, a su vez, va siempre vestido con ropas de otro. Todo pronombre se viste de las prendas que van de mano en mano y no le quedan bien, como esa ganancia ilegítima (“*wrongly win*”) que es emblema del hurto del poder en *Macbeth*. Pronombres: prendas, muecas vacías, voces: el autor no es ya *bricoleur* que compone con lo que tiene a mano, es también *bruiteur*, suma de rumores, interferencias, sonidos, chasquidos que engañan y espejean las voces en la ambientación del poema, sala de soledad sonora de un sujeto que se extiende. No se trata ya de que el autor se haya descentrado, es que el autor se ha vuelto evasivo, fluido, continuo: “este viento que somos” (*Apartamentos* 34). Esa es la diferencia principal que Sarduy señala entre el barroco y sus recaídas posteriores. “El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular” (*Ensayos* 39) y el reflejo visual se vuelve resonancia acústica, como apunta Sarduy en el margen de una nota sin embargo central:

No se trata, en el barroco actual, del “eje”, o del punto de estabilidad del sujeto, sino de su ser continuo. Es esa noción la que habría que explicar para lograr una *retombée* del pensamiento cosmológico más actual. Habría que concebir un arte sin emisor asignable, cuyo emisor no funcionaría más que como rumor inicial, *bruitage*: un arte repetitivo e irregular, numérico, roto, estallado. Huyendo hacia lo gris (39).

Es el paso del quiasmo de la contradicción a la elipsis de la contrariedad. Y es por ello marca del segundo barroco “la materia fonética y gráfica en expansión, accidentada [...] Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable” (41), donde ya no hay sujeto que perder. El *sujeto* es la suma de los ruidos que señalan lo vacío de un lugar al que llamamos *yo*. El sujeto es un *bruiteur*, y su escurridiza forma la elipsis. Así, “C. P. responde a ciertas objeciones”, título de uno de sus poemas:

Escurridizo, dices. Se escapa el agua, el aire.
Se escapa el fuego. Sólo
parece que la tierra
no se escapa. Parece (233).

Porque el sujeto reproduce las contrariedades de la obra. “La obra afirma, de hecho, la imposibilidad de su propia existencia”, escribe De Man a propósito de Blanchot (*Visión y ceguera* 77), y esto mismo puede darse como definición de otra de las figuras retóricas de evasión por contradicción que trata Piera: la pregunta retórica, allí donde “un

paradigma sintáctico perfectamente claro (la pregunta) engendra una oración que tiene al menos dos significados, uno de los cuales afirma y el otro niega su propio modo ilocucionario” (*Alegorías* 23). La pregunta retórica remite de nuevo en su escisión al espíritu de una hidra duplicadora: monstruo de siempre dos cabezas, la pregunta lleva sobre sí lo preguntado porque sólo pregunta por su propia posibilidad, afirmando su imposibilidad. Dada la intransitividad y reflexividad de su naturaleza “auto-deconstructiva”, la pregunta retórica puede leerse como ostentación afirmativa: sea como enunciación exclamativa –¡*Quién pudiera distinguir el danzante de la danza, el yo del tú!*–, o como imperativa negación: “¡Que nadie pueda, ay, distinguirlos!” (*Contrariedades* 71). El poema irrumpe extendiendo sus tentáculos de apóstrofe y exige atención, acontece, llama, se nos muestra. Pero, si lo indicado es el propio indicar, no hay respuesta que permita ya salir de la pregunta. “Nada”, “Nunca”, “Nadie”, “En ninguna parte” son, de hecho, las respuestas que aguardan a las preguntas retóricas según Piera: “Nadie podrá distinguir al danzante de la danza” (*Contrariedades* 70). ¿Cómo distinguir a Dafne de su metamorfosis? No hay modo de responder a la pregunta retórica porque, ella misma, niega su posibilidad: sólo al mostrarse se oculta y, como la ninfa transformándose, está hecha de lo que no tiene, “decretada imposible” (*Apartamentos* 141), metáfora de una nada al cuadrado convertida en agua. Y “nunca / distinguirá el agua del agua nadie” (*Apartamentos* 143).

Las preguntas retóricas conducen a la decepción propia del reflejo del sujeto en el agua o el espejo. Por esta razón, el ensayo que Piera dedica a la “La pregunta retórica” puede leerse como continuación del problema planteado en “Las personas de Eliot” y en “Yo literalmente” donde, siguiendo a Hume, se expresa que, cada vez que digo “me”, yo, éste, nunca atrapo “myself” sino una percepción, una especie de recaída o redoble de un *segundo grado* original. Como el inquietante personaje de *Scarlet Street*, obra maestra de Fritz Lang, el elíptico sujeto puede decir que, cuando dibuja, no hace sino “trazar líneas en torno a lo que siente”, en absoluta soledad. “*How can we know the dancer from the dance?*”, ¿cómo distinguir entre la ninfa y el laurel? Resulta tan imposible como separar el yo del tú abrazados en la lectura, o la jibia de su tinta: “hagamos el esfuerzo de eludir la pregunta” (*Contrariedades* 43).

La contradicción descubre al fin el engaño en el que habíamos caído: ni siquiera el oxímoron es emblema de la detención propia de una imagen visual porque todo quiasmo necesita dejar un elemento vacío que dé lugar a la sustitución, y ésta transcurre en el tiempo: “las ausencias crean el espacio y el juego necesario para las inversiones y finalmente conducen a una totalización que, en principio, parecía imposible” (*Alegorías* 57-58) porque el quiasmo “sólo puede nacer como resultado de un vacío, de una caren-

cia que permita el movimiento rotatorio de las polaridades”, continúa Paul de Man (62). Siguiendo esta idea, en el origen hay siempre una huella, el resto vacío de un paso anterior: la deconstrucción en el texto literario viene ya *puesta* por el lenguaje, decíamos con De Man, como si el quebranto de la hidra estuviera siempre en el lugar original: la primera huella es ya una interrupción. El diálogo, entonces, se pliega, y la ilusión de la comprensión se descubre como finta de un esgrimista en duelo con su sombra: la relación con el *tú* no es sino el *solo* de la figura sola, paso de danza en soledad. El danzante escapa a cada paso de la danza que él mismo dibuja, esquivo su danza con su danza, huye en su propia persecución. Las metamorfosis –aquí en la forma de una pregunta, *erotética* danza– son un modo privilegiado de camuflaje: el modo en el que el *yo* se disuelve en renuncia e impersonalidad. La lectura es un empeño de evasión, y la comprensión, en cuanto elíptica figura retórica de omisión, el intervalo inimitable de cualquier metáfora.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *Convivio*. Ed. Piero Cudini. Milán, Garzanti, 1987.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Texto bilingüe. Ed. Enrique López Castellón. Epílogo de José Manuel Cuesta Abad. Madrid, Akal, 2003.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, I. Trad. Juan Almela. México, Siglo XXI, 2004.
- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Trad. de J. A. Doval Liz revisada por la Editorial. Madrid, Trotta, 2007.
- Borges, Jorge Luis. “El otro”. *Obras completas III (1975-1985)*, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 11-16.
- Cuesta Abad, José Manuel, “Tropismos. Sobre la Metarretórica de la Interpretación”. *Teoría/Crítica*, no. 5, 1998, pp. 371-388.
- García Berrio, Antonio, “Carlos Piera: Una poética del enunciado sobre la ansiedad de la diferencia”. *Barcarola: revista de creación literaria*, no. 49, 1995, pp. 145-175.
- Gracián, Baltasar. *Criticón. Obras completas*, I. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- _____. *Agudeza y Arte de Ingenio. Obras completas*, II. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- _____. *Oráculo manual. Obras completas*, II. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid, Cátedra, 2001.

- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*. Trad. de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1999.
- Levinas, Emmanuel. *De la evasión*. Introducción y notas de Jacques Roland, trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena, 1999.
- Longino, *Sobre lo sublime*. Ed. José García López. Madrid, Gredos, 1979.
- Mallarmé, Stéphane, *Prosas*. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfabuara, 1987.
- Man, Paul de. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990.
- _____. *La resistencia a la teoría*. Ed. Wlad Godzich, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid, Visor, 1990.
- _____. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad. y ed. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- _____. *La retórica del romanticismo*. Trad. e introducción de Julián Jiménez Heffernan, Madrid, Akal, 2007.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, CSIC, 2002.
- Piera, Carlos. *Contrariedades del sujeto*. Madrid, Visor, 1993.
- _____. *La moral del testigo. Ensayos y homenajes*. Madrid, Visor, 2012.
- _____. "El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996, pp. 328-338.
- _____. *Apartamentos de alquiler. Obra poética reunida*. Madrid, Abada, 2013.
- _____. "La densidad", *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*, Ottmar Ette y Julio Prieto (eds.), Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 153-164.
- Rosa, João Guimarães. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Ángel Crespo, prólogo de Antonio Maura. Madrid, Alianza, 1999.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Glosas castellanas y otros ensayos (diversiones)*. Madrid, FCE, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2005.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ynduráin, Francisco. "Gracián, un estilo", *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, CSIC, 1958, pp. 163-168.