CRITICÓN, 81-82, 2001, pp. 369-391.

La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma de diálogo

Mercedes Blanco
Universidad de Lille III

Entre los centenares de ejemplos citados por Baltasar Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*, son muchos los que incluyen o presuponen algún tipo de diálogo y hacen intervenir a uno o varios personajes en calidad de locutores. En casi todos los casos, nos hallamos ante muestras de un género narrativo breve típicamente humanista, el apotegma[1]. Estudiando la distribución de los apotegmas dentro del tratado, su selección y los comentarios que los introducen y acompañan, veremos que la *Agudeza y arte de ingenio* permite un acercamiento a los fenómenos de la interlocución y del diálogo. La doctrina implícita de Gracián acerca de estos fenómenos nos aclarará ciertos aspectos del diálogo en *El Criticón*, «novela» en la que las «escenas», o sea los pasajes dialogados, tienen amplio predominio narrativo. La *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián debe ser leída, entre otras cosas, como un trabajo preparatorio, un ejercicio de taller, aplicado después en gran escala a ese monumento de escritura conceptuosa que es su última obra.

[1] Sobre el apotegma, véase Rosalie L. Colie, *The resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, University of California Press, 1973; María Pilar Cuartero Sancho, «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, pp. 61-91. Sobre el apotegma en España, véase Alberto Blecua, «Littérature apophtegmatique en Espagne», en A. Redondo (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979; Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...
Centro Virtual Cervantes

La interlocución en el apotegma

Entendamos «apotegma» con el significado que el término adquiere en España en los últimos decenios del siglo XVI, en manos de Melchor de Santa Cruz[2] o de Juan Rufo[3], un significado tal vez más lato y extenso que en otras lenguas europeas[4]. En España, el llamado «apotegma» tiende a absorber, junto con el apotegma de corte clásico, géneros de origen oral, como la facecia y el cuentecillo. Puede definirse como una brevísima narración que incluye como mínimo un acto ilocutivo, un enunciado atribuido a un locutor, al que, siguiendo el ejemplo de Maxime Chevalier, llamaremos *dictor*. Este acto de habla se presenta como respuesta a uno o varios actos anteriores, a una interpelación por parte de otro locutor, singular o colectivo, individual o genérico; o bien, si falta la interpelación propiamente dicha, el acto ilocutivo «responde» a unas circunstancias en las que están situados, junto con el *dictor*, otros locutores potenciales. Abriendo al azar la *Floresta española*, leemos:

> Posó el Rey don Fernando una noche en el castillo de Montilla, que don Alonso de Aguilar muy magníficamente había labrado. Subiendo el rey por una escalera más estrecha de lo que para obra tan principal convenía, le preguntó: —¿Por qué hecistes tan angosta escalera? Repondió: —Señor, nunca pensé tener tan ancho huésped.[5]

No es necesario que, como sucede en este caso, el *dictor* tenga nombre propio, y menos nombre ilustre. Cuando no lo tiene, su identidad suele definirse por un estado u oficio: una dama, un paje, un labrador, un canónigo. El enunciado a cargo del *dictor* debe reproducirse en su presunta literalidad, y suele expresarse en estilo directo; en cambio, la interpelación a que este enunciado responde se refiere por lo general en estilo indirecto, y puede resumirse, o incluso omitirse y darse por supuesta.

En el apotegma, los elementos del relato, subordinados al dicho y a sus efectos, por lo general anteceden a éste en el texto, de modo que, una vez citado el dicho, pueda

[2] *Floresta Española de Apothegmas, o Sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles.* Colegidas por Melchior de Sancta Cruz de Dueñas, vecino de la ciudad de Toledo. [...] En casa de Francisco de Guzman. Año de 1574. Pueden consultarse fácilmente las ediciones de Maximiliano Cabañas, Madrid, Cátedra, 1996, y de María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.

[3] *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (Toledo, 1596), ed., prólogo y notas de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

[4] Según indica Maxime Chevalier en el estudio preliminar de la edición de *Floresta española*: «Los franceses desconfían de la alianza entre lo heroico (o simplemente didáctico) y lo agudo, y progresivamente los defensores franceses del apotegma/agudeza irán cediendo terreno frente a los partidarios del apotegma/sentencia. [...] mis paisanos se inclinaron a reservar la palabra *apotegma* a los dichos de los antiguos y eso de manera siempre más estricta», mientras los españoles «no vacilaron en coleccionar apotegmas modernos, y en especial dichos de soberanos y capitanes: dichos de la Reina Católica, del rey Fernando, del Emperador, de Felipe II y otros (trasladando, además, los de Alfonso de Nápoles» (ed. cit., p. XI). Nada más certero que estas afirmaciones. Pero no por ello hay que imaginar una diferencia rígida entre los dos idiomas; se trata de un simple matiz, que tiende a acentuarse a finales del XVII. En 1609, el jurista holandés Gerard Tuning publica un libro titulado *Apophthegmata* (Leiden, Offiicina Plantiniana Raphelengii), recopilación de apotegmas en cinco lenguas: griego, latín, italiano, francés y español. Sus apotegmas griegos y latinos son dichos de hombres ilustres. Los *Apophthegmata gallica* mezclan indiscriminadamente dichos ilustres y sentenciosos e historietas jocosas. Lo mismo hacen los *Apophthegmata hispanica*, tomados de Santa Cruz, de Timoneda o de Joan Aragonés.

[5] *Floresta española*, II, II, 15 (Barcelona, Crítica, 1997, p. 45).

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

ponérsele punto final. Además, mientras que el pórtico narrativo, por las variantes que tolera, tiene parentesco con géneros típicamente orales como la anécdota o el cuento, el dicho final ostenta propiedades específicas de la escritura; vale casi siempre por su letra, por su forma, y por lo tanto parafrasearlo equivale a adulterarlo, a hacerle perder su identidad.

En el prólogo de su *Floresta española de apotegmas*, Melchor de Santa Cruz pone de relieve, junto con la concisión como máxima exigencia, la diversidad estética y el polimorfismo técnico del apotegma:

> [...] aquellos son más excelentes dichos los que en pocas palabras tienen encerradas muchas y notables sentencias. De más de esto, no es sola una virtud, sino muchas, la que en ello se considera; porque unos han de ser graves y entendidos; otros, agudos y maliciosos; otros agradables y apacibles; otros donosos, para mover a risa; y otros, que lo tengan todo. Otros hay metaforizados y que toda su gracia consiste en la semejanza de las cosas que se apropian [...]. Otros tienen su sal en las diversas significaciones de un mismo vocablo [...].[6]

Celebrando así la variedad del apotegma, Santa Cruz no indica, tal vez por juzgarla demasiado obvia, la constante formal que, más aún que la brevedad sentenciosa, le confiere al género su especificidad. Reside ésta en la ruptura que el dicho determina en la situación de interlocución, por cuanto el enunciado apotegmático pone automáticamente fin al relato, y excluye, o descalifica como carentes de interés, posteriores actos de habla de otros locutores. Los apotegmas recogidos por Santa Cruz o por Rufo se podrían representar por el siguiente esquema: Un hablante *x*, en circunstancias *C*, y después de haber oído a un hablante *y* proferir el enunciado *E*, dice o responde *D*. Dicho esquema tiene validez, por supuesto, no sólo para estas colecciones de apotegmas españoles, sino igualmente para los apotegmas clásicos o calcados sobre el modelo clásico, marcos para los *dicta* de hombres ilustres, como también para las colecciones impresas o manuscritas de cuentecillos, como las de Pinedo[7], Garibay[8], Timoneda[9] o Arguijo[10]. Esta identidad de estructura explica que en una compilación como la *Floresta española* pueda aparecer indiferentemente uno y otro tipo, tanto el apotegma de personaje ilustre como el que describiremos como facecia, chiste o cuentecillo.

Lo importante es que, una vez proferido el dicho, no queda lugar para contar lo que dijo *y* o lo que hizo; ciertas propiedades, desde luego difíciles de expresar con rigor y generalidad, de *D*, determinan que se acepte sin discusión que *y* no hizo o dijo nada, o que, si hizo o dijo algo, este algo, o bien no merece ser referido, o bien forma parte de otra historia. El dicho apotegmático puede calificarse por lo tanto como un caso límite dentro de los fenómenos de la interlocución: caso en el que uno de los interlocutores

[6] *Ibid.*, pp. 3-4.

[7] *Libro de chistes* en *Sales españolas*, Madrid, Atlas (BAE, 176), 1964, pp. 97-117.

[8] Garibay, *Cuentos*, *ibid.*, pp. 211-222.

[9] Joan Timoneda / Joan Aragonés, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, edición crítica de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

[10] Juan de Arguijo, *Cuentos*, ed. de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

corta el flujo de la comunicación, deja al otro o los otros sin voz o sin vez y, de algún modo, se descarta del diálogo.

El dicho memorable: de la interlocución a la escritura

Para que podamos dar por buena esta caracterización del apotegma, se requiere sin embargo una precisión. En el apotegma, el enunciado *D* que, al ser proferido, tiene la curiosa virtud de concluir un diálogo o de excluir su continuación, no acarrea por ello una descalificación del locutor. Si un hablante impide que prosiga el diálogo por ignorancia o violación injustificada de sus reglas, la comunicación quedará interrumpida, aparecerá como conato fallido. A la inversa, en el dicho apotegmático, lo habitual es que el *dictor* manifieste su grado superior de calificación; la pausa o la clausura del diálogo se perciben como todo lo contrario de una interrupción debida a un disfuncionamiento, y se valorizan como éxito de la comunicación, o más bien de la palabra. Algo ha sido dicho; el enunciado no tiene el valor efímero e instrumental de los enunciados ordinarios, llamados a fundirse en la corriente de la conversación, en el rumor indiferenciado del uso práctico del lengua. Supone un paso definitivo, una producción de sentido capitalizable, disponible para la memorización. El dicho, así llamado por antonomasia, tiene pues vocación a ser consignado, representado por una inscripción.

Como comenta Maxime Chevalier, los cuentos que él llama tradicionales son a menudo referidos por los paremiólogos del Siglo de Oro para explicar locuciones vulgares o jocosas, frases hechas y giros proverbiales[11]: «perrillo de todas bodas»; «por el juez cantó el cuclillo»; «todo se andará, si el palo no se quiebra»; «tijeretas, marido», etc. El cuentecillo, al desembocar en un enunciado que fuera de él resulta enigmático, pero que, dentro de él, cobra un sentido pleno y un valor de oportunidad, explicaría la emergencia y la fijación del refrán[12]. Retengamos que, en los apotegmas de tipo facecia o cuentecillo, queda forjada a menudo una pieza de la fraseología usual, o acuñado un refrán, y esta fijación en el uso conversacional puede describirse como «inscripción» en el código idiomático. Así sucede en la vertiente tradicional, anónima y jocosa de la literatura de apotegmas.

En la vertiente erudita y literaria del género (que a menudo resulta difícil o arbitrario separar tajantemente de la primera), el dicho o enunciado apotegmático, puesto en boca de un personaje provisto de *dignitas* por su rango o por su celebridad, provoca una pausa con valor conclusivo. No hay para este dicho más respuesta pertinente que la *admiratio*: «Muda la admiración, habla callando», como escribe Góngora. La

11 Véase, de Maxime Chevalier, la sección «Refranes y cuentos» en *Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, pp. 28-37; también los textos de Hernán Núñez, Juan de Mal Lara y Gonzalo Correas en la antología elaborada por el mismo estudioso y titulada *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.

12 El texto festivo titulado «Cuento de cuentos» de Quevedo, es, como es bien sabido, una breve narración de ambiente entremesil, y una proeza estilística, porque el relato se presenta como un denso tejido de locuciones proverbiales, frases hechas, giros sintácticos de la lengua oral y modismos vulgares. En él, «se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación». El título atestigua la afinidad que se establece espontáneamente para Quevedo entre por un lado el «cuento», y, por otro lado, el modismo vulgar.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

admiratio, suspendiendo o remansando la corriente del intercambio interlocutivo, abre un vacío que funciona como caja de resonancia. Al crear un silencio al menos momentáneo, una pausa del flujo verbal que puede imaginarse colmada por risas, interjecciones, aplausos o suspiros, el dicho da lugar al recogimiento de los oyentes, y se presta a ser recogido como frase memorable, *memorabile dictum*. Pero aquí la virtud memorable del dicho no produce una fijación del enunciado, o de parte de él, en el tesoro de la fraseología conversacional, sino que se manifiesta por una transferencia del registro oral al escrito. El dicho es (o, en el caso, tal vez mayoritario, del dicho inventado o apócrifo, se supone) registrado por alguien (biógrafo, cronista, panegirista), ya se presente éste como testigo del acto de habla, ya como colector de testimonios ajenos[13]. Así se forma un primer eslabón en una cadena indefinida de transcripciones o reescrituras. A partir de ese comienzo, a menudo perdido o ilocalizable, el dicho inicia su fortuna literaria.

Los apotegmas aducidos por Gracián como ejemplos de agudeza pertenecen en su gran mayoría a esta vertiente erudita, retórica e historiográfica, del género[14]; brevísimos relatos que sirven de pórtico a un enunciado atribuido a un *dictor* ilustre (Alejandro Magno, Fernando el Católico, Luis XII, el Gran Capitán), y se concluyen con este dicho que remata el proceso dialogal en que está inserto y que, por ello mismo, se presta a ser fijado en un escrito. Lo que queda escrito es una rosa del silencio, para adoptar la metáfora que Aurora Egido tuvo el acierto de escoger por título de un libro sobre Gracián (véase *infra*, nota 51), un acto de habla rodeado de un halo de mutismo y, por ello, generador de escritura. El diálogo parece interesar a Gracián, como tratadista de la agudeza, en esos puntos en que queda suspendido y en donde se marca su metamorfosis en inscripción memorable.

13 Es significativo que G. Botero, por ejemplo, en la dedicatoria a Carlos Emmanuel de Saboya de su *Detti memorabili di personaggi illustri*, crea oportuno atribuirle a su libro un origen conversacional. La idea de recoger dichos memorables procedería de una conversación en Aranjuez con el conde de Lemos y otros personajes eminentes de la corte del Católico: «Trovandimi io co' Signori Prencipi, degnissimi figliuoli di V. A. Serenissima nell'amenissimo luogo di piacere del Rè catolico, che si chiama Arangives, fui dal Signor Conte di Lemos, Presidente del consiglio dell'Indie, cortesemente invitato a gir seco, a vedere parte di quell' amenità, e a pigliar, per quei freschissimi e delicatissimi giardini, un poco d'aria. Havendo io accettato il favore, entrai nella carrozza, ove si trovarono anche e il Marchese delle Nave, Maggiordomo, e il conte di Xelves, e don Henrico di Guzman, gentl'huomini della camera di S. Maestà, e qualche altro. Ci mettesimo a caminare per una lega, cinta di qua e di là, di doppie file d'olmi altissimi e drittissimi; e traversata, quasi a mezo il corso, dal Tago, fiume celebre e per la bontà dell'acqua e per l'arena d'oro. Tra diversi ragionamenti di cose politiche, e morali, delle quali quel signore è intenditissimo, si parló della prontezza dell'ingegno d'un gentil'huomo, il cui nome io non mi ricordo, che non si puó dire, quanto fosse e arguto nelle risposte e faceto in ogni occasione, e si raccontarono tanti bei motti e di colui, e d'altri, che venne voglia a me di farne conserva. Così, ritornato alla mia stanza, ne notai alcuni, e con quella occasione, me ne vennero in mente altri parecchi, uditi da me, o letti [...]» (Giovanni Botero, *Detti memorabili di personnaggi illustri*, Torino, per G. Domenico Tarino, 1614).

14 La noción que tiene Gracián del decoro, que es muy de su siglo y de su ambiente, le veda escoger ejemplos de agudeza de sabor coloquial o de ambiente familiar, sobre todo si, como suele ocurrir, tienen algún ingrediente sexual, escatológico, anticlerical o socialmente agresivo. Como recalca Maxime Chevalier, su agudeza no coincide con esa agudeza verbal tan practicada y apreciada en los ambientes cortesanos del Renacimiento, y cuya importancia en España él mismo ha estudiado en su libro, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

El dicho apotegmático como agudeza

No olvidemos sin embargo que los dichos memorables, que sirven de núcleo al apotegma, entran, al parecer sin excepción, en el vasto domino del ingenio y que, si Gracián los refiere, es para ilustrar una de las especies de agudeza definidas en el tratado. Desde su punto de vista, está claro que sólo puede haber dicho, en el sentido pleno que supone el «dicho» apotegmático, si un acto de habla escapa a la espontaneidad vulgar o mecánica del habla en su estado ordinario, y deja traslucir la obra de un ingenio, el concepto artificioso de un maestro. Pero el apotegma no se circunscribe a especies determinadas dentro del amplio repertorio de las «especies» de agudeza. Lo que Gracián llama su artificio, y que llamaríamos su técnica, no parece tener especificidad alguna: el artificio del dicho puede consistir en correspondencias, semejanzas, ponderaciones, equívocos, sentencias, encarecimientos, alusiones, etc. Son pocas las especies de «agudeza simple» que no quepa ilustrar por un apotegma. Hallamos pues muestras del género desperdigadas en el libro, y la única marca que los distingue de los demás ejemplos es la ausencia de autor asignado. Al recordar el dicho de Nerón, «¡Quién no supiera escribir!», proferido cuando le presentaron una sentencia de muerte a firmar, Gracián indica que la fuente de este apotegma es el *De clementia* de Séneca, cuyo relato y cuya glosa transcribe por extenso[15]. Pero se trata de un caso singularísimo, en el que la glosa tiene, a ojos de Gracián, tanto valor como el dicho: lo habitual es que sólo mediante una indagación erudita, y a título de conjetura, podamos afirmar que tal dicho procede de la *Floresta española*, tal otro de los *Apophthegmata* de Erasmo[16], tal otro de los *Detti memorabili* de Botero, que se cuentan probablemente entre las compilaciones más utilizadas. La única excepción masiva son los apotegmas de Juan Rufo, siempre citado por su nombre y a quien Gracián no escatima nunca las perífrasis elogiosas. Pero es que Rufo refiere, caso excepcional, sus propios dichos. El que se le cite a él, y no a los compiladores de dichos ajenos, prueba que para Gracián, en el caso de los apotegmas, el *dictor* se identifica con el *auctor*; tal vez su admiración por «el pronto Rufo,» el «culto jurado», el «gran benemérito de la grandeza», el «cordobés agudo», «el fino cordobés», «el «ingenioso jurado», «el agudo en verso y en prosa Juan Rufo», se deba a que coinciden en él el héroe, creador oral de agudezas, el locutor digno de pasar a la historia, y el escritor: Epaminondas y Plutarco, Diógenes Laercio y Diógenes el Cínico en una sola persona.

A pesar de su dispersión, la distribución de los ejemplos de apotegma dentro del tratado dista de ser uniforme ni aleatoria. Abundan mucho más en algunas especies que en otras, y se vuelven mayoritarios a propósito de unas cuantas especies: «las ingeniosas transposiciones» (llamadas transmutaciones en la versión primitiva del tratado), «las prontas retorsiones», «los dichos heroicos», «los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad», «la agudeza por desempeño en el hecho», «la agudeza por desempeño en el dicho», «la agudeza por alusión».

[15] *Agudeza y arte de ingenio* (1648), ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols., vol II, p. 32.

[16] *Apophtghegmatum ex optimis utriusque linguae scriptoribus per Desiderium Erasmum Roterodamum collectorum libri octo* (Basilea, Froben, 1532). Hay varias reediciones.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

El predominio del apotegma entre los ejemplos de estas especies de concepto podría deberse, entre otras cosas, a la tradición teórica en la que se apoya Gracián, si bien su novedoso tratado pretende presentarse abusivamente como novedad absoluta. En su edición del *Arte de ingenio*, Emilio Blanco observa que muchos de los ejemplos del libro figuran en los *Apophthegmata* erasmianos[17]. Los apotegmas erasmianos van etiquetados, en los ladillos marginales de la edición de Basilea (1556) con las voces *solerter, facete, retortum, pulchre retortum, iocus ex ambiguo, iocus ex depravatione*, términos que aparecen en el índice de la obra. De ahí podría proceder, sugiere E. Blanco, la inclusión en el tratado de Gracián de nociones como la pronta retorsión (acto de *retorquere*), la transposición (*depravatio*) y el hecho de que los ejemplos por los que se ilustran estas nociones sean precisamente apotegmas. Por otra parte, Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, en su edición de la *Floresta española de apotegmas*, señalan que la agrupación de algunas piezas en virtud de la técnica empleada («De responder con la misma palabra», «De responder con copla antigua», «De dos significaciones», «De responder con nombre propio»), se refleja en la clasificación de Gracián: «De los ingeniosos equívocos», «De las prontas retorsiones», «De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad», «De la agudeza nominal». No serían de extrañar tales préstamos casi directos. La taxonomía de conceptos y agudezas que Gracián propone no puede pretenderse lógicamente consistente, puesto que alterna sin distinción explícita criterios lógicos, morfológicos, semánticos y pragmáticos para clasificar los fenómenos que estudia. En ese sentido, la *Agudeza* es un texto deliberadamente incompleto y que deja las cosas a medio decir, lo cual está por cierto en armonía con las ideas más firmes y originales de Gracián («las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir»[18]). Por ello exige que nos arriesguemos a entenderlo tanto o más por lo que da a entender que por lo que dice.

Vale la pena observar que, en las especies de agudeza que se ilustran preferentemente con ejemplos del género apotegma, prevalece una perspectiva pragmática: no son propiedades del enunciado, sino características del acto de habla que lo produjo las que se adoptan como criterio definitorio de la especie. Esto resulta obvio para los dichos heroicos, definidos por la magnanimidad del sujeto de enunciación; o para las agudezas por desempeño en el dicho, definidos por el efecto de la enunciación para el sujeto, o sea hallar salida de una dificultad. Los conceptos por acomodación «de un verso antiguo, de algún texto o autoridad» son aquellos en que un enunciado preexistente y conocido de todos se «acomoda» a los intereses del sujeto activos en la presente

[17] Véase Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* (1642), ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 86-87. La coincidencia de los ejemplos de Gracián con los apotegmas de Erasmo tal vez no pruebe mucho, puesto que lo que hace Erasmo es, naturalmente, compilar apotegmas de autores griegos y latinos que también figuran en otras compilaciones. Sin embargo, es bastante probable que lo utilizara, porque un pasaje no excesivamente claro de una descripción de la biblioteca de Lastanosa, a la que sabemos que Gracián tuvo amplio acceso, sugiere que los *Apotegmas* de Erasmo figuraban en ella. Entre los libros de historia, en la categoría de los "dichos de", figuran «dichos y hechos del rey Don Alonso de Nápoles, Erasmo, etc.». Véase Ricardo del Arco y Garay, *La erudición aragonesa en el siglo XVI en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 253.

[18] *El Discreto*, en *Obras completas*, I, ed. de M. Batllori y Ceferino Peralta, Madrid, Atlas, 1969, p. 328b.

Centro Virtual Cervantes

enunciación[19]; los conceptos por alusión se definen por la voluntad del sujeto de la enunciación de dar a entender algo que no dice. Y es que lo propio de la agudeza del apotegma es el ser agudeza en acto, agudeza como acto de habla inserto en una acción y al servicio directo de la voluntad de un sujeto, agudeza que permite ganar la partida de seducción e inteligente dominio en la que están empeñados los «héroes», en el teatro y en el teatro del mundo.

Cuando los héroes toman la palabra

Por ello, en esta familia de agudezas marcada por el predominio del apotegma, tienen lugar señalado los llamados por Gracián «dichos heroicos»[20]. Gracián los define como dichos magnánimos «que declaran por excelencia la grandeza del valor, la valentía del corazón y la generosa majestad de un grande pecho», añadiendo enseguida que «no son universales, sino singulares en todo y nacidos a la ocasión». Dicho heroico parece sinónimo de *dictum*, en el sentido que cobra en una compilación como la de Valerio Máximo, dicho memorable atribuido a un *dictor* ilustre. Al definir la especie, Gracián propone la razón por la que ciertos enunciados surgidos en un intercambio oral se hacen dignos de memoria o escritura. Son enunciados que no sólo proceden de un héroe, sino que llevan la impronta de lo heroico (la «declaran por excelencia»)[21]; son palabras nacidas al calor de unas circunstancias concretas («a la ocasión»), expresiones en todo singulares (inaplicables a otro sujeto de enunciación y a otra circunstancia) de una postura sublime, que excede o anticipa los usos y las normas.

Veamos unos cuantos ejemplos que exhiben estos rasgos con especial relieve. Así «aquél de Luis duodécimo, cuando, temiéndole rey los que le habían agraviado duque, les aseguró diciéndoles: "No venga el rey de Francia los agravios hechos al Duque de Orliéns"»[22].

[19] Véase M. Blanco, «Ingenio y autoridad en la cita conceptista», en Jean-Pierre Étienvre y Leonardo Romero (coords.), *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Secretariado de publicaciones de la universidad, 1988, pp. 105-115.

[20] Para los compiladores de dichos ilustres, quienes muchas veces ofrecen sus doctos desvelos a reyes o príncipes, siguiendo el ejemplo de Plutarco que dedica sus *Apotegmas* a Trajano, los apotegmas son por excelencia «dichos de héroes». Nicolas Perrot d'Ablancourt, en su dedicatoria a Luis XIII de una colección de apotegmas, escribe: «Car c'est ce qu'il ya de plus beau et de plus illustre dans toute l'Antiquité, tant pour les lettres que pour les Armes; c'est véritablement l'entretien d'un roy, puisqu'on y fait parler des Rois. Votre Majesté se reconnoistra avec plaisir dans des héros que l'on révère depuis tant de siècles...» (*Les Apophtegmes des Anciens, tirez de Plutarque, de Diogène Laerce, d'Elien, d'Athénée, de Stobée, de Macrobe et de quelques autres*, dans la traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt (he consultado la edición parisina de Thomas Jolly, fechada en 1664).

[21] Según escribe Plutarco en su breve dedicatoria a Trajano, los apotegmas de un personaje conservan su memoria de modo más adecuado y preciso que cualquier biografía, porque los dichos proferidos a la ocasión, brotados de la vida del héroe, son como espejos de su personalidad, que retratan mejor que las mismas acciones (véase, Plutarque, *Œuvres morales, tome III, Apophtegmes de rois et de généraux. Apophtegmes laconiens*. Texte établi et traduit par François Fuhrman, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, p. 26: «... les actions des hommes comportent en général une part de hasard, tandis que les propos qu'ils tiennent, les sentiments qu'ils expriment à l'occasion de leurs entreprises, de leurs malheurs ou de leurs vicissitudes, permettent d'observer à l'état pur, comme dans des miroirs, les dispositions mentales de chacun d'eux».

[22] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, p. 31. Este célebre apotegma figura a en los *Detti memorabili* de Botero (ed. cit., p. 35), y Gracián lo cita en *El Héroe* (Baltasar Gracián, *Obras Completas*, I, Madrid, Atlas

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...
Centro Virtual Cervantes

Así el de Carlos Manuel de Saboya, quien, al decirle que el enemigo había ocupado el Briqueraso, respondió: «Si no lo ha llevado de allí, poco importa»[23]. Así el de Alejandro, que lloró «oyendo decir a Anaxágoras, filósofo, que había muchos mundos, y dio la magnánima razón, porque, habiendo tantos, él no había conquistado uno»[24].

En tales dichos, podemos ver la expresión vehemente de la voluntad del héroe: no quiero vengarme, no quiero dar importancia a las ventajas del enemigo, quiero conquistar cuanto hay. Pero esta manifestación coincide, como sucede también en la empresa, ese otro género humanístico, con la formulación de una máxima de alcance universal, que suele incluir una consideración de los límites humanos y el imperativo de superarlos: el rey de Francia debe ser más que un hombre; no hay que temer al enemigo mientras su poder no exceda las facultades humanas; por grande que sea el universo, el apetito puede y debe excederlo. Sin embargo, el dicho no adopta la forma subjetiva de una volición ni la forma objetiva de un imperativo universal. Sintetiza las modalidades del querer y del deber, aprovechando una forma que viene dada por las circunstancias, por una interpelación ocasional.

De ese modo, la respuesta de Luis XII al temor de quienes lo imaginan, ya rey de Francia, dispuesto a vengar los agravios que recibiera cuando era duque de Orléans, reproduce el enunciado de la súplica, o la expresión del temor, cambiando el régimen del verbo: «El rey de Francia no venga los agravios del duque de Orliéns». Pero, en las palabras del héroe, el sintagma «rey de Francia» ha sufrido un desplazamiento semántico. No es el título que puede llevar un hombre que antes fue duque, y en virtud del cual tiene ahora más poder que antes. Es una ordenación de tipo sacramental que hace morir al antiguo hombre («el duque de Orliéns») y nacer un ser de esencia superior, «el rey de Francia», no ya una parte en los conflictos de poder, sino un juez y un árbitro. El valor de la agudeza se reconoce en la creación de sentido (el sentido reverente de que se carga la expresión «el rey de Francia» en la frase de Luis XII) y en la economía de medios (en apariencia, la frase es casi tautológica en su forma, y redundante con la situación en que surge). La única anomalía sintáctica, si es que puede llamarse tal, consiste en hacer referencia en la misma proposición a un mismo individuo bajo dos perífrasis —«el rey de Francia», «el duque de Orliéns»— de significado distinto y entre las cuales se instaura un considerable desnivel jerárquico. La tensión

[B.A.E. 229], 1969, p. 249 b): «No hay encomio igual a un decir Luis duodécimo de Francia: —No venga el rey los agravios hechos al duque de Orliéns. Estos son milagros del corazón de un Héroe». En el mismo capítulo de *El Héroe* (el primor titulado «Corazón de héroe»), aparecen Luis XII, Alejandro, y Carlos Manuel. También aparece el mismo dicho en el capítulo IV de *El Discreto titulado*, y esta vez para ilustrar otra virtud, la «galantería», de significado muy cercano al de «bizarría», y también al de «magnanimidad» (*ibid.*, p. 321).

23 *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, p. 35. Lo cuenta Botero en *Detti memorabili*, ed. cit., p. 87: «Havendo il Bona occupato furtivamente la terra di Bricherasso, et essendo perció spaventati i popoli, il duca Carlo Emanuel, per sgombrar da gli animi loro la paura, e tristezza, disse, se ben i Francesi hanno preso Bricherasso, non l'hanno peró portato via. Con che rassereno gli animi loro, e lor diede speranza di presta recuperatione: come sucesse».

24 *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 36. Compárese con Erasmo, *Apophthegmata*, lib. IV, «Alexander Magnus», 58: «Quum audisset Anaxagoram disserentem, innumerabiles esse mundos, illacrymasse dicitur. Rogantibus nunquid accidisset lacrymis dignum, "an non videor, inquit, merito flere, qui quum mundi sint innumerabili, nos nondum unius domini facti sumus?"». La misma anécdota figura en Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*, VII, XIV, ext. 2.

Centro Virtual Cervantes

entre dos designaciones de un mismo referente es una de las operaciones mejor descritas en las teorías barrocas de la agudeza, una «disociación de lo idéntico»[25], una de las realizaciones posibles de *discordia concors*. Ahora bien, la «singularidad» heroica, aquí, se erige gracias al trabajo del ingenio: el héroe, al alzar al rey por encima del hombre que fue, abre una distancia infranqueable entre el rey y el hombre, entre él mismo, calificable como majestad, y sus interlocutores.

Operaciones similares, pero efectuadas con procedimientos más visibles y, por ello mismo, más simples, se observan en los dichos de Carlos Emmanuel y de Alejandro. Frente a la información recibida («El enemigo ha tomado el Briqueraso»), que funciona aquí como interpelación, la respuesta del duque de Saboya («Si no se lo ha llevado de allí, poco importa») utiliza la equivocidad referencial del verbo «tomar» de modo casi tan jocoso como sucede en un chiste comentado por Freud (Dos judíos se topan uno con otro a la puerta de un establecimiento de baños. —¿Has tomado un baño?, dice el uno; —¿Por qué? ¿Falta alguno?, contesta el otro). Como el judío que expresa agudamente su aversión a la limpieza, Carlos Emmanuel finge en su respuesta hacer referencia con el término «tomar» a una acción material ejecutada sobre un objeto mueble, y que implica un traslado o cambio de localización, lo que por supuesto resulta fantástico y absurdo tratándose de una comarca como el Briqueraso. Sobre este error deliberado y la hipótesis jocosa que genera, se funda la ambivalencia del enunciado. Literalmente, la frase parece decir algo obvio: si un ladrón toma algo y no se lo lleva de donde estaba, poco importa. Al mismo tiempo, dice figurada o alusivamente algo paradójico, puesto que viene a significar que ninguna victoria o ventaja del enemigo, mientras no exceda lo humanamente posible, como lo excedería si se llevara el Briqueraso, afecta el ánimo olímpicamente impasible del príncipe. El dicho moviliza una de las técnicas más obvias al servicio del ingenio, la equivocación deliberada sobre el significado de un término. Pero, si el resultado vale efectivamente como agudeza, es porque produce una interesante síntesis de propiedades contrarias. El enunciado es a la vez literalmente obvio e hiperbólico en su valor figurado, y la enunciación resulta a un tiempo falazmente ingenua y jactanciosa.

También el dicho atribuido al joven Alejandro Magno desplaza el terreno en que se situaba la interpelación: «Anaxágoras filósofo» dice que hay varios mundos, formulando una hipótesis audaz, llamada a provocar incredulidad o a abrir interrogantes en el oyente. Alejandro responde con lo que denomina Gracián una «acción misteriosa»: se pone a llorar y, al preguntársele por qué llora, contesta que porque, habiendo tantos, él todavía no ha conquistado uno. La audaz conjetura filosófica ha sido transferida al dominio de las certidumbres científicas. Alejandro no pone en duda que haya varios mundos, como si la inmensidad vertiginosa de esta pluralidad de mundos hallara confirmación inmediata en su insaciable apetito de gloria: «Grande fue el [corazón] de Alejandro y archicorazón, pues cupo en un rincón dél todo este mundo holgadamente, dejando lugar para otros seis»[26], escribe Gracián en *El*

[25] Véase especialmente la teoría expuesta por Jacob Masen, *Ars nova argutiarum epigrammatica et epigraphica*, Colonia, 1649. Su comentario puede verse en Mercedes Blanco, «Masen et les quatre sources de l'esprit», dans *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992, pp. 179-184.

[26] *El Héroe*, en *Obras completas*, I, ed. cit., p. 248b.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

héroe. El registro de la interlocución era el del logos, del ser y del pensar; el acto de habla de Alejandro se coloca en el registro de la voluntad, del corazón. Su respuesta reviste cualidades aparentemente incompatibles. Expresión del desaliento, revela una infinita confianza en sí mismo. En el dicho de Carlos Emmanuel, la inalterable fe en el propio valor aparecía bajo la doble fachada cómica de lo absurdo y de lo obvio y, por ello, no cabía dudar de su veracidad. En la de Alejandro, esta fe en sí mismo distintiva del héroe se oculta bajo la mímica de un cómico desconsuelo infantil y, por ello mismo, no deja lugar a dudas.

¿Qué deducir del análisis de estos «dichos heroicos»? Que, si Gracián los incluye en el ámbito de lo conceptuoso, lo hace con fundamento, puesto que se observa en ellos un uso inventivo o, cuanto menos, libre del lenguaje; en el intervalo que separa la interpelación *E* del enunciado apotegmático *D*, se han producido rupturas, desplazamiento o modificación de los presupuestos que sustentaban el discurso, redefinición de los términos. En la frase del héroe, «rey de Francia», «tomar», «mundo», no tienen el mismo valor que en el plano en que se situaba la interlocución. Tal vez esta ruptura del sustrato de la comunicación explique por sí sola esa ruptura del flujo continuado del diálogo que observábamos en el apotegma.

Pero, además de ingeniosos, estos conceptos son, al sentir de Gracián, profundos, sin duda porque disocian dos niveles de intepretación, y deben ser leídos en dos claves distintas: máxima universal y declaración de la voluntad de un sujeto; fachada cómica y expresión de un afecto magnánimo, la clemencia, el valor, el afán de gloria. También así se explica el silencio que suscita el dicho, la exclusión a priori de respuestas pertinentes. Cuando la convicción del locutor no deja espacio para la duda, no cabe proseguir el diálogo, no hay lugar para confirmaciones, preguntas u objeciones. La firmeza del dicho paraliza todo movimiento dialéctico y no deja lugar a más réplica que el asombro o la risa. Del diálogo puede pasarse a la acción, impuesta o sugerida por el carisma del héroe, o bien a la escritura, como tributo a su gloria.

Formas ingeniosas de la interlocución polémica: el desempeño

Así, leído con Gracián, el dicho heroico es el prototipo de las colecciones clásicas de apotegmas, las de Plutarco, Valerio Máximo, Diógenes Laercio, Macrobio, etc., y también de las más difundidas compilaciones de apotegmas modernos, como las de Antonio Beccadelli, Battista Fulgoso o Giovanni Botero. Pero, como hemos recordado, el apotegma tiene un espectro mucho más amplio, y quizá aún más en español que en otras lenguas europeas. Cualquier relato breve que concluye con un dicho, ya sea éste heroico, contundente, malicioso, mordaz o simplemente divertido, se calificará de apotegma. La noción no requiere que separemos la frase sublime y el chiste, siendo difícil decidir taxativamente si «es más apotegma que chanza»[27], como escribe sarcásticamente Quevedo acerca de un dicho célebre de Alejandro.

27 En el romance «Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico»: «Oyólo Alejandro Magno, / y recalcado en sus gambas, / muy ponderado de hocico, / más apotegma que chanza / dijo: "A no ser Alejandro / quisiera tener el alma / de Diógenes y mis reinos / diera yo por sus lagañas"» (vv. 173-80) (Francisco de

Centro Virtual Cervantes

Pero chanza o apotegma, chiste o dicho heroico, donosa necedad o grave sentencia, el *dictum* interrumpe la corriente del proceso interlocutivo. El *dictor*, por efecto de su enunciado, marca una distancia frente a sus interlocutores, aunque ello no quiere decir necesariamente que se alce sobre un pedestal que lo aísla de la humanidad, como sucede en el dicho heroico. En la gran mayoría de los casos, el enunciado apotegmático tiene virtud polémica, ya como defensa, ya como ataque. En las prácticas interlocutivas en las que se observan estos fenómenos, el diálogo no se concibe como un proceso lineal y continuo, como una corriente, sino como un proceso discreto, un juego compuesto de jugadas o lances. El apotegma delimita un lance aislado, en el que el autor del dicho se apunta el tanto.

El diálogo, entendido como enfrentamiento de dos o varios ingenios, sin otra finalidad que el reconocimiento de la superioridad de uno de ellos, se compone de una serie de lances. Así funciona el mecanismo interlocutivo en muchos diálogos de *El cortesano* de Luis Milán, o en el «Diálogo que passó entre un grande deste Reyno de Castilla, estando con el frío de la quartana, y el doctor de Villalobos, que estava allí con él: en presencia de sus hijos y de la noble juventud de su casa»[28]. En este último caso, es el médico quien se apunta los tantos, quien profiere los dichos que inducen una pausa en el intercambio de razonamientos jocoserios y de motes o pullas, y las pausas se reflejan en el diálogo transcrito por la mención de la risa de la «noble juventud» o del mismo duque, o por la vuelta al modo de estribillo del tema inicial, el amargor de boca del grande que el médico no ha sabido quitarle.

Ya se componga de un lance único, ya de una serie de lances consecutivos a modo de jugadas, el diálogo ingenioso no fluye de modo continuado sino que sopla por ráfagas, entrecortado por dichos agudos. Ello supone casi siempre que los actos de habla sean asimilados a jugadas o golpes en un combate formalizado. Formalizado porque la agresividad debe permanecer bajo control, y también porque el silencio momentáneo de un interlocutor o la risa de los asistentes supone el reconocimiento de que el otro se ha apuntado un tanto. Saber quién gana en cada momento presupone la existencia de unas reglas, que pueden funcionar sin haber sido formuladas explícitamente.

Esta concepción polémica del diálogo, pero con sentido lúdico y deportivo, mundano y cortesano, no especulativo ni escolástico, se refleja en el elenco de las especies de agudeza que privilegian el apotegma. La agudeza se vuelve arma defensiva en la transposición y la retorsión, más a menudo ofensiva en la alusión.

Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros* poemas, ed. y estudio preliminar de L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1999, p. 561).

[28] *Libro intitulado los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de medicina; y el tratado de las tres grandes; y una canción; y la Comedia de Amphytrión.* En Sevilla. En casa de Hernando Diaz, en la calle de la Sierpe. Año de MDLXXX, fol. 131-149 (reproducido en *Sales Españolas*, recogidas por A. Paz y Meliá, segunda edición de Ramón Paz, Madrid, Atlas, 1964). Precede al texto una carta de don Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, que solicita del autor una versión del diálogo. Esta carta funciona como prólogo justificativo y tiende a acreditar que el escrito transcribe una conversación real. El diálogo, comparado a una «sangrienta batalla», se presenta no obstante como un modelo de urbanidad y gracia: «... muy claramente vi que nuestra lengua Castellana excede a todas las otras, en la gracia y dulçura de la buena conversación de los hombres. Porque en pocas palabras comprehendisteis tantas differencias de donayres, tan sabrosos motes, tantas delicias, tantas flores, tan agradables demandas y respuestas, tan sabias locuras, tantas locas veras, que son para dar alegría al más triste hombre del mundo».

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

La utilidad pragmática de la agudeza como defensa propia sirve de criterio definitorio de una pareja de especies, la agudeza por desempeño en el hecho, y la agudeza por desempeño en el dicho, cuya especificidad reside exclusivamente en su valor táctico para el autor del dicho. Por supuesto, los medios utilizados son los del ingenio, entendido como facultad de manejar el lenguaje como materia moldeable y cosa propia. Ello queda patente en un ejemplo muy característico de desempeño en el hecho, la historieta del embajador español en la corte del Gran Turco. Según refiere Gracián,

> [...] negándole asiento la bárbara majestad, hizo trono de su capa y nunca más autorizado relató su embajada. Íbase después en cuerpo continuando su bizarría, llegaron a avisarle de su olvido, que en él fuera afectación, y dijo: «Los embajadores del rey de España no solemos llevarnos los asientos».[29]

El resorte de la agudeza reside en una operación simbólica de redefinición léxica. Declaro «asiento» no el objeto que ha sido fabricado u ofrecido como tal, sino aquél en que me da la gana sentarme, y, sobre todo, me atengo a las consecuencias, al no llevarme el objeto así rebautizado. Pagando el precio de esta operación despótica con el léxico, que triunfa del «bárbaro» despotismo del Turco, el embajador se desempeña: nadie podrá decir que no dio su embajada con toda la autoridad del asiento. Si la historia tiene que acabar ahí es porque el *dictor* ha probado que es dueño de los signos, maestro del juego social, y ha salido triunfador de un lance. Perdiendo voluntariamente una capa sin duda costosa, y mostrando «su bizarría» en este saber despreciar bienes que otros aprecian, se ha apuntado un tanto en la guerra incruenta del protocolo y el ceremonial diplomáticos.

Este ejemplo de agudeza por desempeño en el hecho, en que el diálogo incluye la descripción de gestos y acciones, no difiere en nada esencial (en cuanto a la estructura, por supuesto) de un apotegma citado poco después para ilustrar la agudeza por desempeño en el dicho:

> Cenaba el príncipe don Carlos una noche, tan desabrido como siempre; cansado uno de los áulicos, ya de la prolixidad, ya del humor del Príncipe, fuese retirando poco a poco hacia la pared, que le falseó por estar detrás de las cortinas una chimenea, cayó él; riéronse los que lo

[29] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, p. 134. La historieta circuló en versiones distintas y con cambios interesantes de la personalidad de los actores. Joan Timoneda, en *El Sobremesa y alivio de caminantes* (cuento 97), atribuye la agudeza a un embajador de Venecia (y no de España) en la corte del gran Turco. Melchor de Santa Cruz, a un escudero recibido por el duque de Alba (VII, I, ed. cit., p. 199). Botero es el único, que sepamos, que refiere la anécdota dando nombre propio a los personajes, como son, históricamente situables, Roberto, duque de Normandía, y el emperador de Bizancio, Constantino: «In Constantinopoli, havendo Constantino inteso della natura liberale e faceta di Roberto, ordinó che a lui, e a i cavallieri, suoi compagni, convitati da lui a un pasto, non si dessino sedie di altezza ordinaria, ma più basse di fondo, d'un piede e mezo. Di che essendosi Roberto, accorto, levatosi prontamente d'addosso il mantello, nel fece un fascio, e se'l mise sotto; fecero il medesimo i suoi compagni. Finito il mangiare, lasciarono le vesti su le sedie, e si partirono. L'imperatore, ció vedendo, quasi per cortesia ricordó loro che le vesti ripigliassino, a cui rispose Roberto, che non era costume di Normandi il portar le loro sedie attorno». La historia se cuenta para ilustrar la liberalidad del duque. Con toda probabilidad existen otras variantes del cuento, y su estudio conjunto no carecería de interés.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

asistían. Sólo Carlos, muy severo, dixo: «A tal grossería, tal castigo»; él entonces, tan pronto a responder como a levantarse, dixo: «Señor, assí son todos los arrimos de palacio».[30]

En el ejemplo del embajador, el desempeño alteraba el referente de un término, el «asiento»; en el apotegma del áulico, altera el significado del lexema «arrimo» que cobra valor figurado. Carlos, con su característico «desabrimiento», zahiere como grosería la infracción a una regla de etiqueta: los que asisten al príncipe deben permanecer en pie, sin buscar «arrimos» en paredes y muebles. La interpelación del príncipe recurre pues implícitamente a la noción de arrimo como apoyo material. La sentencia dada en respuesta por el cortesano sólo resulta comprensible si le damos al término «arrimo» su valor moral y metafórico, el de persona poderosa a cuya clientela se pertenece. El desplazamiento de significado ofrece la ventaja de transformar el accidente en fatalidad, el ridículo desaire en noble tragedia. Pero, además, frente a la regla de etiqueta recordada en la reprensión del príncipe, «los arrimos están prohibidos en palacio», el cortesano recuerda un lugar común en aparente contradicción con la regla, «los arrimos, los protectores y valedores, son necesarios en palacio», y advierte también que estos arrimos pueden falsear en cualquier momento, que la corte es un lugar de precipicios. El desempeño (logrado por un desplazamiento semántico que permite «arrimarse» a un lugar común sentencioso) tiene pues valor de retorsión, ya que entre los arrimos traicioneros está el mismo príncipe, que, con arbitraria severidad, puede en cualquier momento retirar su favor, incluso a aquéllos que ahora se regocijan malignamente de la torpeza o del desaire.

La retorsión o la agudeza como acto de habla

Este factor de retorsión, que aquí está presente de modo velado, aunque tal vez sea una constante de esta familia de agudezas, se vuelve criterio definitorio en una de ellas, la pronta retorsión. De todas las especies enumeradas en el tratado, la pronta retorsión es aquélla que, de modo más nítido, se relaciona con las particularidades genéricas del apotegma. En la versión primitiva del tratado, el *Arte de ingenio* de 1642, esta especie está colocada entre las agudezas por desempeño en el dicho y las acciones ingeniosas por invención; en la segunda versión, la *Agudeza* de 1648, se encuentra inmediatamente después de las ingeniosas transposiciones. La transposición consiste, según la definición ofrecida por el discurso que de ella trata, en «transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece». La retorsión, según la define el discurso siguiente, «especie muy semejante», «consiste en retorcer un hecho, o un dicho, sobre el mismo que lo propone, ya motejando o ya alabando». Esta última definición supone necesariamente, por casi única vez en el tratado, una relación interlocutiva[31].

[30] *Arte de ingenio* (1642), ed. cit., pp. 289-290. Véase en esta edición, en nota, la versión de la anécdota en *Hechos y dichos de Felipe II*, de Baltasar Porreño. En esta versión, los héroes son Felipe II y un truhán, y la tonalidad del cuento es distinta. Se elogia la majestuosa serenidad del soberano: «Castigo es de vuestra descortesía, pues nadie puede estar arrimado donde yo estoy», y la agudeza del bufón. La versión de Gracián, en cambio, disculpa al «aúlico», víctima del desabrimiento y la prolijidad del príncipe, y hace de la bufonada prudente desempeño.

[31] También parecen necesitar por definición una relación interlocutiva las «respuestas ingeniosas», sobre las que versa el discurso 41 («De las respuestas prontas ingeniosas»), que sigue inmediatamente al discurso

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

Se clasifica como retorsión, por ejemplo, la respuesta del «nunca bastante llorado» rey don Sebastián de Portugal a los que pretendían disuadirle de su disparatada empresa africana, recordándole el significado amenazador del cometa que había aparecido, y a quienes él replicó: «¡Eh!, que no lo entendéis, que el cometa me está diciendo que acometa»[32]. Si la operación efectuada por este enunciado puede describirse como retorsión, es, claro está, porque redarguye contra los adversarios de un proyecto lo mismo que éstos le oponen. Pero, desde un punto de vista no ya pragmático, sino semántico, puede describirse como transposición. En la frase del rey, el objeto, el cometa, se convierte «en lo contrario de lo que parece», es decir, invierte su valor como signo: ya no advertencia ominosa y agüero funesto, sino mandato y promesa. El *dicto*r, una vez más, opera una despótica redefinición del signo: de signo visual que era, perteneciente al código astrológico, e interpretable por los doctos, el cometa se transforma, por identificación con su propio significante, en signo auditivo, aferente al código lingüístico, en vulgar retruécano castellano. Queda patente aquí la fragilidad del margen que separa el apotegma de necio o de loco del apotegma de héroe. Si don Sebastián hubiera triunfado en su empresa, su retorsión, viva y pronta, pero extravagante, tal vez se hallaría entre los dichos heroicos: el perdedor o el campeón de causas perdidas puede resultar simpático, pero no es, en el sistema de Gracián, un héroe.

Hemos visto que una agudeza que, a nivel pragmático, funciona como retorsión, y que es citada como tal, puede ser leída, a nivel semántico, como transposición. Lo mismo, pero al revés, sucede con los ejemplos citados para ilustrar la transposición, como puede apreciarse en esta famosa facecia, que Gracián toma probablemente de la *Floresta española*[33]:

> Conviértense otras veces los efetos en los contrarios y en otro muy diferente el fin que se pretendía. [...] Diciendo Adriano Sexto que haría echar al Tibre al crítico Pasquín, porque no hablase tanto:
> —No conviene, Santísimo Padre, le dijo el galante Duque de Sessa, embajador de España, que se convertirá en rana, y si ahora canta de día, entonces cantará de noche y de día.[34]

40 sobre la «agudeza enigmática». Pero éstas son más bien soluciones de una adivinanza que actos interlocutivos en el marco de un diálogo real o verosímil.

[32] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., I, pp. 190-191.

[33] II, I, 5, ed. cit., p. 8. La coincidencia con la anécdota contada por Gracián es casi literal: «El papa Adriano Sexto deseaba echar a Maestre Pasquín en el río Tíber, por quitar la ocasión a los que con libertad dicen todo lo que quieren en nombre de aquella estatua. Respondióle el duque de Sesa, que entonces era embajador, que no lo hiciese porque se volvería rana, y, si agora cantaba de día, después cantaría de día y de noche».

[34] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., I, p. 183. La anécdota, atribuida a Giovio, debió de circular muy pronto en Roma. La recoge Patricio de Rossi en su *Storia del sacco di Roma*. Dice así: «Adriano VI odiava in estremo i poeti, l'ingegni de quali aveva molto sospetti, come quelli che erano da lui tenuti aver animo poco sincero verso la religione cristiana, per che studiosamente celebrano i dannati nomi de i falsissimi Dei, ma più per esser stato con versi infami duramente lacerato sulla statua di Paschino [...]; onde aveva determinato rovinarla e farla gettare nel Tevere, ma Ludovico di Cardona, ducca Di Sessa et ambasciatore di Carlo V, con ingegno civile et arguto, prontamente gli disse che ciò non si doveva fare [...] che Paschino anche nel più basso del fiume ad uso delle rane averebbe più loquace et importunamente gracchiato. Disie allora il Papa, ardasi dunque e facciasene calcina accio che non vi resti memoria alcuna di lui. Rispossi il Ducca: La Santità vostra dice bene; ma benchè così crudelmente s'ardesse, non pero gli amici poeti tacerano; i quali con

Centro Virtual Cervantes

De acuerdo con la precisa explicación de Gracián, el dicho puede describirse como transposición porque convierte en su «contrario» los efectos esperados por el Papa: echando al Tíber la estatua, multiplicará las críticas en vez de acallarlas. Obviamente, el dicho es también una retorsión porque se apoya en el enunciado del Papa para construir una objección en contra de lo que éste proponía. En el enunciado de Adriano VI, por un proceso de tipo metonímico, echar al agua significa destruir y enmudecer. Para el duque de Sessa, que finge tomar al pie de la letra el tropo del Santo Padre, echar al agua significa convertir en ánimal acuático. La fachada cómica del dicho, la jocosa metamorfosis en rana, encubre una rica variedad de alusiones, «tiene encerrada en pocas palabras muchas y notables sentencias», como diría Melchor de Santa Cruz. Entre ellas, se cuenta un lugar común de la literatura política (más vale despreciar la maledicencia que reprimirla)[35], pero probablemente también la alusión a fábulas ovidianas: conversión en rana de los villanos que despreciaron a Latona[36] o fallido intento de encubrir el secreto del rey Midas declarándolo a las aguas[37], murmuradoras por excelencia, y engendradoras de plantas y animales tan ruidosos como los juncos o como las ranas. Además, se expone en el dicho lo que Gracián llama un concepto por improporción y disonancia: mientras que las ranas cantan de noche y de día, Pasquín, estatua en la que se pegan papeles satíricos, sólo legibles a la luz del sol, canta sólo de día. El concepto puede interpretarse alegóricamente: más vale una maledicencia pública, que se exhibe a plena luz del día, que los rumores clandestinos, arropados en un manto de tinieblas.

Aunque puede llamarse retorsión, en cuanto redarguye contra lo propuesto por el interlocutor sus mismos recursos retóricos (la metonimia, echar al agua por destruir), la respuesta del duque no es un contraataque ni una revancha, puesto que la intención expresada por Adriano VI no supone ataque alguno a su interlocutor. Pero el término «retorsión» no tenía, al parecer, en el XVII, ni siquiera en el XVIII, su significado hoy más común, que formula así el *Diccionario de la Academia*: «acción de devolver o inferir a uno el mismo daño o agravio que de él se ha recibido». Ni esta acepción, ni siquiera el mismo término, figuran en el *Diccionario de Autoridades*, donde en cambio aparece «retorcer», no con el significado de «devolver un agravio o daño», sino con el

pungentissimi versi, onoreranno il padron loro et, ordinatogli un giorno solenne, celebreranno ogni anno il luogo e forma del supplicio; e così con questi scherzi di parole divertò il Papa da questo suo sentimento» (citado por Ana Vian Herrero, *El «Diálogo de Lactancio y un arcidiano» de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Criticón*, 3, 1994, p. 90).

35 Una de las secciones de los *Detti memorabili* de Botero, ordenada por dichos que ilustran las virtudes del príncipe, se presenta bajo el epígrafe «Maledicenza disprezzata». La empresa 14 del tratado de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano* —una tijera de tejedor con el mote «Detrahit et decorat», añadida en la edición de Milán de 1642—, desarrolla exclusivamente este tema. Allí leemos por ejemplo: «No sentir las murmuraciones fuera haber perdido la estimación del honor, que es el peor estado a que puede llegar un príncipe cuando tiene por deleite la infamia; pero sea un sentimiento que le obligue a aprender en ellas, no a vengallas. Quien no sabe disimular estas cosas ligeras, no sabrá las mayores. No fue menor valor en el Gran Capitán sufrir las murmuraciones de su ejército en el Garellano, que mantener firme el pie contra la evidencia del peligro. No es posible poder reprimir la licencia y libertad del pueblo» (Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, p. 303.

36 Ovidio, *Metamorfosis*, VI, vv. 313 y ss.

37 *Ibid.*, XI, vv. 180-193.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

de «convencer o redarguïr con la misma instancia o argumento» que se nos opone, acepción ilustrada con esta frase de un predicador, «Que como la reverberación del sol es lo que más lastima los ojos enfermos, así escuecen más las palabras que la verdad retuerce contra el mismo que la dixo».

El término «retorsión» tiene pues en el castellano que maneja Gracián un valor técnico, aferente a las artes del discurso, y secundariamente una connotación polémica. La noción a la que remite ocupa una posición clave en el dominio que hemos venido recorriendo, el de la agudeza como forma del diálogo. La retorsión supone que un acto ilocutivo, respondiendo a otro, vuelva sobre él, es decir, adopte sus recursos retóricos, argumentos o figuras, pero contradiciendo la intención del primer locutor. Este proceso reflexivo (tomar como objeto el enunciado del adversario) y circular (volver sobre este enunciado en lugar de seguir avanzando), contradice el movimiento prospectivo y lineal del diálogo, su discurrir en busca de un objeto externo. Las técnicas, lógicas y verbales, mediante las cuales tiene lugar el proceso, los efectos estéticos (argucia, gracia, mordacidad, etc.) que induce, pueden variar, pero en todos los casos queda cortado, o al menos suspendido, el diálogo como proceso lineal. La retorsión reclama una pausa, y muy a menudo funciona como conclusión y cierre del diálogo, y del relato en que se inserta.

El autor de la retorsión y, de modo general, el *dictor* del apotegma, exhibe, en todos los ejemplos que Gracián nos ha proporcionado, su dominio de los usos lingüísticos, y modifica a menudo la denotación o al menos la connotación del léxico empleado por su interlocutor, o implícito en el contexto: los «arrimos» de materiales se vuelven sociales, el Tíber no es ya designación metonímica de la destrucción o prohibición, sino alegoría de la murmuración, «tomar el Briqueraso» no es ocuparlo militarmente sino cogerlo con la mano. Una decisión subjetiva, conforme con los intereses del *dictor*, redistribuye los naipes, y hace desplazarse el terreno en que se movía el pacto de comunicación. El *dictor*, al escoger despóticamente su terreno, le quita a su interlocutor, digámoslo así, la palabra de la boca.

Coloquios extensos y dichos breves

El que los ejemplos de agudeza citados por Gracián, si en ellos interviene la interlocución, obedezcan siempre a este modelo, nos da acceso a lo que podríamos denominar una estética conceptista del diálogo. Al escribir un relato tan extenso y enciclopédico como *El Criticón*, en el que la narración se compone sobre todo de diálogos, Gracián, para quien el ingenio no dejó nunca de ser el supremo criterio del valor de un escrito, va a concebir el diálogo del único modo para él aceptable: como constante superación de la fugacidad de la palabra en la inscripción duradera del dicho ingenioso, de la frase memorable[38]. Tendrá pues que inventar o perfeccionar una amplia serie de técnicas narrativas y estilísticas para prolongar indefinidamente coloquios escandidos y entrecortados por figuras del arte de ingenio, por frases que hacen mella y suscitan un silencio, por enunciados acuñados para poner término a la

[38] Antonio Prieto trata de los refranes y apotegmas de *El Criticón* en la introducción de su edición, Barcelona, Planeta, 1985, pp. XVIII y ss., y XXVII y ss.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

interlocución y volverse memorables. No me propongo hacer el recuento exhaustivo de esas técnicas, lo que sería materia para otro trabajo, sino apuntar algunas de ellas.

Uno de los procedimientos que imprimen su nítida singularidad al manejo del diálogo en *El Criticón* consiste en la jerarquía siempre muy definida de los interlocutores que en él intervienen. En el grado más bajo, se encuentran los variopintos ejemplares de la fauna humana, los títeres representativos de la muchedumbre del vulgo, que profieren frasecillas tópicas, destinadas a manifestar de modo redundante la vulgaridad que los define: un gorrón que dice: «si yo fuera papa...»[39]; un italiano comodón que repite: «Pian, piano...»[40]; un linajudo que proclama: «Señores míos, cosa sabida es que el Señor Conde Claros, mi tatarabuelo paterno, casó con...»[41]. En el segundo grado, se coloca Andrenio, el Adán de barro maleable, hombre siempre en trance de volverse persona y «vacilando siempre en la virtud». En el tercer grado, hallamos a Critilo, el discreto, con su insaciable apetito de ser cada día más sabio, más persona. En el cuarto y superior grado, los sabios, los maestros: es decir, las alegorías de las artes y virtudes, y los guías. Si dos guías están presentes simultáneamente, como el Cecrope y el Sabio (II, 5), o el Honroso y el Ocioso (III, 7), uno de ellos domina al otro, lleva inequívocamente la voz cantante o tiene la última palabra. Y es que, cuando ascendemos por estos grados, y nos vamos alejando de la vulgaridad, subimos por una escala que se funda, no tanto en el rango social o en otra calificación extralingüística del personaje, sino precisamente en la relación que se establece entre el hablante y su lenguaje. Alejarse de la vulgaridad significa exactamente apartarse de una captura por las apariencias, de una fascinación pasiva y crédula ante el espectáculo engañoso del mundo y las ilusiones del amor propio o, lo que viene a ser lo mismo, de un uso inmediato o irreflexivo del lenguaje. Por ello, en el funcionamiento del diálogo, esta jerarquía perfectamente definida y estable de los interlocutores es el correlato evidente de una jerarquía de los grados de ingenio, de los grados de vigilancia ante el discurso y maestría en su manejo. Mientras, a lo largo de toda la narración, se va desplegando ordenadamente el espectáculo del mundo, el personaje que se sitúa momentáneamente en el nivel más elevado, y al que siempre convienen las denominaciones dadas por antonomasia a algunos guías —el Descifrador, el Acertador, el Desengaño—, tendrá que oponer una verdad por definición oculta a las apariencias triviales a las que se atiene el discurso de sus interlocutores. Esta verdad no se deja formular de manera estable, dogmática o sistemática, sino que siempre se entrevé fugitivamente como el resultado de una transposición, de una retorsión, de un desempeño en el hecho o en el dicho, de una redistribución de los valores semánticos que el intercambio presuponía.

Veamos un solo ejemplo. En la crisi titulada «Plaza del populacho y corral del vulgo», Andrenio, que se ha separado de Critilo, asiste, en compañía de dos guías, el Cecrope y el Sabio, al espectáculo que ofrece la plaza pública, la plebe urbana recorrida por rumores y movimientos de opinión, que Gracián, como todos los intelectuales de su tiempo, juzga disparatadas y caóticas. Ante cada detalle del cuadro, Andrenio propone una pregunta inteligente y asombrada o una crítica ingenua pero sensata. El Cecrope contesta a la pregunta o rectifica la crítica, mediante un discurso exculpatorio en

[39] *El Criticón*, II, 5, ed. de Carlos Vaíllo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p. 456.
[40] *Ibid.*, III, 8, p. 826.
[41] *Ibid.*, III, 7, p. 808.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...
Centro Virtual Cervantes

apariencia, pero en verdad más bien irónico o socarrón. El Sabio retuerce este segundo discurso, reiterando la crítica de Andrenio, pero a un nivel superior de lucidez y mordacidad, o subrayándola mediante un chiste:

> Aunque era tan ordinario aquí el ruido y tan común la vocería, sintieron que hablaban más alto allí cerca en una ni bien casa ni mal zahúrda, aunque muy enramada, que, en habiendo riego, hay ramos. [...]
> —Este es —dijo [el Cecrope]— el Areópago; aquí se tiene el Consejo de Estado de todo el mundo.
> —Bueno irá él, si por aquí se gobierna. Esta más parece taberna.
> —Así como lo es —respondió el Sabio—, que como se les suben los humos a las cabezas, todos dan en quererlo ser.
> —Por lo menos —replicó el Cecrope—, no pueden dejar de dar en el blanco.
> —Y aun en el tinto —respondió el Sabio.
>
> —¡Prodigiosa cosa —dijo Andrenio—, que, con meter tanto ruido, no tengan habla!
> —¿Cómo que no? —replicó el Cecrope—. Antes jamás paran de hablar ni tienen otro que palabras.
> —Pues yo —replicó Andrenio— no he percibido aun habla que lo sea.
> —Tienes razón —dijo el Sabio—, que todas son hablillas y todas falsas.
>
> —No sólo no tienen habla —añadió Andrenio—, pero ni voz.
> —Cómo que no? —replicó Cecrope—. Voz tiene el pueblo, y aun dicen que su voz es la de Dios.
> —Sí, del Dios Baco —respondió el Sabio—, y si no, escuchadla un poco y oiréis todos los imposibles, no sólo imaginados, sino aplaudidos.[42]

Cada intervención del Sabio concluye un lance del diálogo, cierra un intercambio parcial, siempre mediante un juego de palabras:

-equívoco («cabeza» en sentido literal y figurado), que explica una paradoja (un Aréopago-taberna);

-contradicción resuelta por la paronomasia (un habla que no es un habla tiene que ser una hablilla);

-transposición o conversión en lo contrario (la voz de Dios es la de la borrachera).

La agudeza crítica y maliciosa, el humor, diríamos hoy, aparece como el mejor correctivo a la credulidad o a la vanidosa ignorancia de la plebe. El carácter de los tres interlocutores queda fijado a lo largo de todo el diálogo por una relación peculiar con el lenguaje, buen sentido ingenuo de Andrenio, duplicidad del Cecrope, ingenio del Sabio. A pesar de que los chistes del Sabio tiendan sin cesar a poner término al diálogo, la distribución fija de roles permite cierta fluidez de la interlocución, al darle a cada uno la palabra por turnos regulares. Primero se describe o menciona un objeto, luego Andrenio lo califica de modo transparente, luego el Cecrope trata de confundirlo o disfrazarlo, por fin el Sabio, mediante un chiste, se arroga la última palabra, la que supuestamente alza el disfraz, quita la máscara. El diálogo conduce a la verdad, por este sistema de tanteos regulares, en tres o cuatro jugadas.

[42] *Ibid.*, II, 5, pp. 452-461.

Centro Virtual Cervantes

Las voces del vulgo y los dichos del héroe

Mediante la técnica que acabamos de describir, uno de los interlocutores tiene reservado, en cada momento, el papel que en el apotegma desempeñaría el *dictor*, lo cual equivale a someter el diálogo a una regla del juego. Esta técnica suele completarse con otra, que consiste en construir, siguiendo la tradición de la sátira menipea al modo de Luciano, y como lo había hecho Quevedo en los *Sueños*, grandes panoramas satíricos, situados en un emplazamiento alegórico, tematizado como plaza, jaula, zahúrda, corral, desván, yermo, corte, etc.

En estas localidades pululan personajes representados como masa o tropel, del que emergen algunos individuos, representantes intercambiables de un tipo. Estos personajes serán vituperados en nombre de una tara que comparten y que los define, ya sea la ignorancia presuntuosa, ya la soberbia jactanciosa, ya la hipocresía, ya la desidia. El procedimiento incita a establecer una ecuación entre el pecado o el vicio y el hecho de pertenecer a la multitud, de formar parte del vulgo. El pecador es visto en masa, el virtuoso como héroe, es decir como individuo singular, dotado de un destino propio. De ahí la dificultad para Gracián de concebir la sociedad de los héroes, como trata de hacerlo en la «Isla de la Inmortalidad». Mientras el héroe profiere dichos heroicos, inolvidables y singulares, el representante vulgar de un pecado emite bordoncillos y frases hechas. Uno tras otro, individuos entresacados de la multitud que puebla la plaza, el mercado, la jaula o la cárcel, aparecen mediante una breve descripción, o un fragmento de fraseología característica.

Normalmente esta aparición será seguida por un mote, una retorsión ingeniosa, atribuida a uno de los personajes de rango superior, espectadores de la vida, y visitantes de la localidad alegórica, ya Andrenio, ya Critilo, ya el guía o su equivalente, ya el mismo narrador. Así , en el episodio de los desvanes de la soberbia, los dos peregrinos del mundo, Andrenio y Critilo, junto con dos guías, el Ocioso (también llamado Poltrón, Holgón y Dejado) y el Honroso (también llamado Jactancioso, Vano y Fantástico), van pasando revista a una serie de figuras representativas de la fatuidad de los poderosos y linajudos. Andrenio y Critilo preguntan y los guías, en ingeniosas respuestas, definen, explican, desenmascaran, califican, critican y motejan:

> —Y aquel otro, ¿por qué no se cubre, que se está helando el mundo?
> —Porque no se cubran delante dél.
> —Esa sí que es una gran frialdad, pues él, como más delicado, estando todo el día descubierto, recoge un romadizo, con que por hacer del grave vendrá a hacer del mocoso.[43]

El chiste muy bien podría estar, con una leve adaptación, entre los cuentos de Pinedo o Garibay y, si fuera algo mejor, entre los apotegmas de la *Floresta española*. El esquema del relato, construido como inspección de una localidad, como visita del desván de los linajudos, o de la jaula de los locos, o de la cárcel de los avaros, no difiere del que aparece en la *Floresta española*, cuando ésta agrupa los apotegmas bajo rótulos como *De motejar de loco, de motejar de linaje, de motejar de escaso*. Sin embargo, lo que en el libro de Melchor de Santa Cruz está simplemente esbozado, la ordenación

[43] *Ibid.*, III, 7, p. 813.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...
Centro Virtual Cervantes

satírica de la interlocución ingeniosa, se desarrolla de modo mucho más completo, más sofisticado y más eficaz, en la novela-mundo de Gracián.

El dicho corregido

Tales artificios, necesarios para adaptar los materiales y las técnicas del apotegma a un relato extenso y a diálogos prolongados, se hacen menos indispensables en las fábulas y apólogos, desprendidos del relato, que suelen dar comienzo a las crisis. Estos exordios, por su relativa brevedad, pueden fácilmente ajustar su estructura al modelo del relato breve que desemboca en un dicho ingenioso. El mejor ejemplo de ello esté tal vez en el inicio de la última crisi del libro, titulada «La Isla de la Inmortalidad». El exordio o preámbulo de esta crisis cita el famoso dicho del rey persa Jerjes:

> [...] cuando, subido en una eminencia, desde donde pudo dar vista a sus innumerables huestes que agotando los ríos inundaban las campañas, cuando otro no pudiera contener el gozo, él no pudo reprimir el llanto. Admirados sus cortesanos de tan extraño sentimiento, solicitaron la causa, tan escondida cuan impensada. Aquí el rey, ahogando palabras en suspiros, les respondió: «Yo lloro de ver hoy los que mañana no se verán, pues del modo que el viento lleva mis suspiros, así se llevará los alientos de sus vidas. Prevéngoles las obsequias a los que dentro de pocos años, todos los que hoy cubren la tierra, ella los ha de cubrir a ellos».[44]

El apotegma, basado en una anécdota contada por Heródoto y muy reiterada en textos romanos y renacentistas[45], había sido citado en el discurso de la *Agudeza y arte de ingenio* dedicado a los dichos heroicos[46]. En el mismo discurso, Gracián observaba que «no denota menor grandeza corregir un dicho de éstos», como lo había hecho Carlos Quinto al retocar el dicho de César, *veni, vidi, vici*, escribiendo, «en la famosa jornada de Alemania»: *veni, vidi, vicit Deus*.

Cuando decide aprovechar el apotegma en un pasaje estratégicamente situado de su obra más ambiciosa, el exordio de la última crisi de *El Criticón*, Gracián aplica esta técnica que él mismo había descrito[47]. Gracián se arroja a corregir el dicho de Jerjes, inventando un diálogo con el héroe, pero, esta vez, a título de figura retórica, de dialogismo, en un movimiento probablemente inspirado por los hábitos de la oratoria, especialmente sacra:

[44] *Ibid.*, III, 12, p. 919.

[45] Véanse las referencias precisas en las anotaciones a esta pasaje de la edición de M. Romera Navarro, Philadelphia, Londres, Oxford, 1938-40, tomo III, p. 369.

[46] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, p. 36: «dio Jerjes prudente causa de su llanto, al contemplar desde un monte sus ejércitos innumerables».

[47] Ya al citarla, en cierto modo, se permite manipular la frase de Jerjes, dotándola de una ornamentación artificiosa de la que carece en la versión erasmiana y en las fuentes clásicas. El rey llora por ver una «multitud tan numerosa de hombres de la que no quedará ninguno en el plazo de cien años»: *Subiit, inquit, animum meum cogitatio, quam brevis sit hominum vita, quando ex tam numerosa multitudine annum centensimum nemo superfuturus est* (Erasmo, *Apophthegmata*, V, Xerxes, 12). En la versión de *El Criticón*, la frase se ramifica en arabescos ornamentales, agudezas de improporción («ver hoy los que mañana no se verán», «todos los que hoy cubren la tierra, ella los ha de cubrir a ellos»), agudezas por correspondencia («del modo que el viento lleva mis suspiros, así se llevará los alientos de sus vidas») y metáforas alusivas («prevéngoles las obsequias»).

Centro Virtual Cervantes

> [...] mas ríome yo de su llanto, porque, preguntárale yo al gran monarca de Asia: «Sire, estos hombres, o son insignes o vulgares. Si famosos, nunca mueren; si comunes, mas que mueran».[48]

El dicho heroico, que no admite réplica, que suscita el silencio de la *admiratio*, es sin embargo un reto para quien se atreva a decir más y mejor, para quien ose alzar el desafío de un respeto secular, mostrando, como lo hace Juan de Zabaleta en sus *Errores celebrados*[49], que la frase célebre es «error plausible, desacierto acreditado». La frase atribuida al rey persa es admirable como «transposición», ya que «transforma el objeto en lo contrario de lo que parece», la exhibición de potencia en recordatorio amargo de la impotencia humana. Es admirable por lo que revela de profundidad de visión y capacidad de distanciarse del presente, y también de solidaridad con lo humano en un monarca adulado como divinidad. Pero todavía puede ser superada por un filósofo risueño al estilo de Demócrito frente al lloroso Heráclito.

A costa de una operación de desplazamiento o redefinición de los términos, la multitud de pobres mortales a quienes contemplaba llorando Jerjes se divide en dos bandos, el de los insignes y el de los vulgares, el de los ya siempre muertos y el de los inmortales. Esa «ingeniosa» operación tiene la ventaja de suprimir el inquietante dominio de la muerte, sustituyéndola por dos localidades alegóricas, la Cueva de la Nada donde van a aniquilarse los vulgares, y la Isla de la Inmortalidad donde los héroes se eternizan.

Esta «retorsión», que le recuerda al héroe por excelencia, al monarca emprendedor de grandes hazañas y conquistas, su obligación de creer en los hombres insignes y en su immortalidad, es una muestra exquisita de una tercera técnica aplicada por Gracián para componer el diálogo de acuerdo con las exigencias del arte de ingenio. Por una vuelta de tuerca, por una retorsión de retorsión, se remozan y actualizan dichos y sentencias, se corrigen o refutan refranes, se repasan las máximas de cortesanía de *El Galateo*, y se sustituyen por sus aparentes contrarios; en definitiva se va tejiendo el tenue cuento, y el diálogo que le da cuerpo y substancia, con el material que en el Museo del Discreto ocupa la mansión de la Humanidad: «florestas españolas», «facecias italianas», «dichos y hechos de varios, teatros, plazas, silvas, oficinas, jeroglíficos, empresas, geniales, polianteas y fárragos»[50].

El diálogo, en *El Criticón*, es constantemente frenado o detenido por multitud de conceptos, sentencias, transposiciones, crisis, dichos heroicos, agudezas por desempeño, enigmas, problemas ingeniosos, alusiones y retorsiones, por conceptos que aspiran a ser leídos en el pleno sentido de la palabra, descifrados, meditados, celebrados, admirados. Pero, mediante las técnicas examinadas —reparto de papeles entre interlocutores que equivale a la instauración de una regla de juego, agrupación de conceptos temáticamente afines por medio de localizaciones alegóricas[51], gradación entre

48 *El Criticón*, ed. cit., p. 919.

49 De 1653. Véase la ed. de David Herschberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

50 *El Criticón*, II, 4, ed. cit., pp. 439-440.

51 En este aspecto, se ha comparado *El Criticón* con las artes de la memoria. Como estos métodos de memorización, *El Criticón* pretende ordenar un vasto repertorio de referencias culturales, instalándolo en un espacio imaginario rico en simetrías y recurrencias. Véase el libro de Jorge Checa, *Gracián y la imaginación*

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes

conceptos que se corrigen unos a otros—, se va prolongando el diálogo en un discurso que, por sus meandros y complejas ramificaciones, remeda el curso de la vida, un diálogo en el que los interlocutores son los personajes del cuento, pero también los dichos-inscripción de los héroes del pasado, las palabras depositadas en la memoria de los siglos por la multitud de los inmortales.

arquitectónica: Espacio y alegoría en la literatura de la Edad Media al Barroco, y el trabajo de Aurora Egido, «El arte de la memoria y *El Criticón*», en *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 133-175.

*

BLANCO, Mercedes. «La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma de diálogo». En *Criticón* (Toulouse), 81-82, 2001, pp. 369-391.

Resumen. Ciertas especies de agudeza descritas por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* implican, en su misma definición, un acto verbal: son, principalmente, los dichos heroicos, la agudeza por desempeño en el hecho o en el dicho, y sobre todo los conceptos por retorsión. Los ejemplos citados para ilustrar estas especies presentan la agudeza en el marco de un breve relato, chiste o apotegma, cuyo núcleo es una situación interlocutiva, de modo que el «arte de ingenio» es también un arte del diálogo y sobre todo un arte de rematar el diálogo por una frase que no tiene réplica. La *Agudeza* es también un trabajo preparatorio, un ejercicio de taller, aplicado después en gran escala al monumento de la escritura conceptuosa que supone *El Criticón*. En esta obra ambiciosa, Gracián inventa una serie de estrategias para hacer compatibles la brevedad del apotegma y el hilo continuo de un larguísimo relato.

Résumé. Quelques «espèces» de trait d'esprit décrites par Gracián dans son *Agudeza y arte de ingenio*, exigent, par définition, un acte illocutoire. C'est le cas pour les mots héroïques, pour les pointes par dénouement en acte et en parole et, surtout, pour les «rétorsions» ingénieuses. Les exemples cités pour illustrer ces espèces inscrivent la pointe dans le cadre d'un bref récit dont le noyau est une situation d'interlocution, de sorte que l'«art de l'esprit» est aussi un art du dialogue, et surtout un art de clore le dialogue par un propos sans réplique. L'*Agudeza* est un travail préparatoire, un exercice d'atelier, appliqué ensuite à grande échelle dans le monument d'écriture ingénieuse que veut être le *Criticón*. Dans cette œuvre ambitieuse, Gracián invente plusieurs stratégies pour rendre compatibles la brièveté de l'apophthegme et le fil continu de la longue narration.

Summary. Some kinds of wit described by Gracián in his book *Agudeza y arte de ingenio*, require, by definition, a verbal act; that is true for the heroical sayings, for the outcomes in acts or words, and for the witty replies. The examples quoted for illustrating these kinds of wit show the conceit in the frame of a short tale, facetia or apophthegma, whose kernel is an interlocutive situation. The art of wit also is an art of dialogue, and, mainly, an art of ending a dialogue with a word that lets no place for reply. The *Agudeza* is among other things a preparatory work, an exercise, later applied in a larger scale in this monument of witty writing that brings the *Criticón*. In this ambitious book, Gracián finds several devices to make fit together the thread of a long story and the witty succintness of the apophthegma.

Palabras clave. Agudeza. *Agudeza y arte de ingenio*. Apotegma. Chiste. Diálogo. GRACIÁN, Baltasar.

CRITICÓN. Núms. 81-82 (2001). Mercedes BLANCO. La retorsión ingeniosa o la agudeza co ...

Centro Virtual Cervantes