



Lenguaje agudo entre Gracián y Freud

Blanca Perriñán

Università di Pisa

Quien advierta la conveniencia de aproximar debidamente el libro de Freud sobre el *Witz*¹ a la codificación gracianesca del lenguaje literario de su época, se verá obligado a reflexionar sobre una serie de puntos de indudable interés. La importancia, para los estudios neoretóricos, de las perspectivas que últimamente ha abierto - aunque con gran retraso respecto a la fecha de su publicación - el libro de Freud no necesita ser aquí recordada. De entre ellas dos aportaciones deberán colocarse como apoyo y guía para quien intente emprender la tarea de acercamiento entre lenguaje agudo y *Witz*: una, de tipo técnico, será el conjunto de puntualizaciones que acerca del análisis freudiano de las técnicas del chiste ha llevado a cabo Tzvetan Todorov; la otra, de tipo teórico, la apertura de horizonte que, en una meditada proyección de algunos de los principios freudianos hacia el amplio campo de la literatura, propone Francesco Orlando². Reducción - el primer trabajo - de las categorías y clasificaciones freudianas al terreno concreto de lo lingüístico-retórico; de mayor envergadura el segundo, en cuanto postulación novedosa de la condición específica de lo literario a la luz de las teorías psicoanalíticas. Todorov ha registrado las incoherencias clasificatorias y las ambigüedades definitorias del tratado sobre el *Witz* -sin dejar de considerar sus fundamentales aciertos-, justificados en último análisis por la «especialización» en la división del trabajo intelectual y profesional. En realidad a Todorov el libro, o mejor dicho los capítulos y puntos del libro dedicados a análisis e interpretación de las técnicas del chiste, le sirven para pasar a tocar el argumento más general de una revisión del concepto clásico y moderno de posible simbolización a través del lenguaje y sus modalidades o funcionamiento. La psicogénesis o las relaciones entre lenguaje literario y otros lenguajes institucionalmente no comunicantes de lo inconsciente no son objeto de su atención, mientras que son el centro de la tesis de Orlando, quien persigue a lo largo de su libro las dialécticas semejanzas y diferencias entre ellos.

Paralelamente a esto, la «opacidad» de la escritura barroca es un descubrimiento de estos últimos años, efecto igualmente del reverdecimiento de los estudios neoretóricos, que

han permitido verificar que tal 'escritura' representa uno de los momentos en que con más claridad se percibe la no transparencia entre significante y significado³. Mucho queda aún por decir en esta dirección y todo acercamiento al problema desde cualquier enfoque puede tener su utilidad. Por ejemplo indagar sobre lo que los teorizadores seiscentistas percibían de la «opacidad» y su modo de analizarla. En esta línea se colocan las páginas que siguen, con la intención de captar en la gran reflexión graciana de la *Agudeza y arte de ingenio* lo que para el escritor aragonés y sus contemporáneos equivalía a «función poética del lenguaje». Meta a la que pretendemos llegar a través de la anunciada comparación entre agudeza y *Witz*.

Artificiosidad como «desviación de la desviación» ^{△▽}

Freud en el libro citado circunscribe su campo de acción a lo faceto y chistoso, y demuestra cómo, gracias a los mecanismos del lenguaje de lo inconsciente - «condensación», «desplazamiento», «representación indirecta» y «juego con lo absurdo», comunes a la elaboración del *Witz* y a la elaboración de los sueños-, la expresión de lo agudo representa una alteración que permite aflorar a lo reprimido. Haciendo hincapié en este principio, y en concordancia con la ampliada concepción neoretórica de la *figura* como «alteración de la relación de transparencia entre significante y significado», Orlando acuña el concepto abstracto de *figuralidad* para acercarse de manera más rigurosa y pertinente al problema de la peculiaridad de la comunicación literaria y de los confines entre literatura y no-literatura.

Afirmando la independencia de lo específicamente literario tanto de criterios empírico-subjetivos como extraliterarios del tipo «calidad» de los contenidos, Orlando propone la concepción cuantitativa de *grado de figuralidad* («tasso di figuralità»)⁴ de la que depende y con la que se mide el fenómeno literario, en una oscilación o gama ideal que va desde un grado mínimo de *figuralidad* necesario en un enunciado para ser considerado literatura, a un grado máximo cuyo límite será la comprensibilidad misma, imprescindible en cuanto lenguaje comunicante. Dejando aparte por el momento la psicogénesis de la *figuralidad* como compromiso con lo inconsciente que permite la expresión de lo reprimido, no se puede negar que, en cuanto desviación de un grado cero, la *figuralidad* es el equivalente del concepto barroco de *artificiosidad*. Ésta representa, respecto al grado cero de la lengua usual, un grado marcado que los preceptistas identificaban con la condición literaria.

Gracián abre su tratado confirmando esta ecuación al reconocer lo literario en la expresión *artificiosa*; emanada del ingenio es, como su gemelo el juicio, hija de la superior entre las facultades del hombre -el intelecto- pero se desliga de la esfera de la verdad, propia del juicio, para ascender y centrarse en el campo espacioso e independiente de la belleza. Sólo que Gracián -y como él otros preceptistas de su época como Peregrini y Tesauro- efectúa, dentro de esta fundamental individuación, una *especialización* ulterior de lo artificioso, orientándolo hacia la condición de «lo extraordinario» y llevando a cabo una teorización y un análisis semántico de «lo extremado» como grado supremo de lo artístico-lingüístico. Es la última consecuencia

de la teoría de la *admiratio*⁵ en la que «lo peregrino» se suma a -o se apodera de- la función poética del lenguaje, con y sin dependencia de los contenidos, mirando a la «forma de la expresión» de lo sorprendente, *pensado* y *comunicado* artificialmente, es decir *figuralmente*. La *Agudeza* es la postulación de unos modos tendientes al desbordamiento del sentido, una semántica de las formas generadoras de significación por encima de la comunicación. *Intenso* y *preñado* ha de ser el verbo, dice Gracián, y «hace animado el verbo la translación, que cuesta, la alusión, crisis, ponderación y otras semejantes perfecciones, que *con aumento de sutileza fecundan y redoblan la significación*»⁶. De aquí que se acepten y promuevan una serie de grados de ocultación del sentido que declaran escondiendo: los *misterios* y *reparos* que triunfaban en el momento en que Gracián redactaba su obra, según explícita declaración del autor en el discurso LX⁷.

La dificultad de definir el «no sé qué» de lo agudo y la esencia de lo conceptuoso es en Gracián comparable con el fatigoso recorrido de Freud en sus análisis, con sus caídas, repeticiones, incoherencias, y en general con el laberíntico proceder de cuantos han centrado la atención en el estudio de las formas del significado; una dificultad reconocida como denominador común en el arduo sendero de los trabajos semánticos, por la facilidad del deslizamiento de lo lingüístico hacia lo extralingüístico⁸.

Circunscribiendo en varios lugares de la obra la idea de *concepto* como base del discurso literario en general -igualmente urgente a prosa y verso, según palabras textuales⁹-, Gracián lo hacía consistir en cualquier «materia del contenido» (*objeto*, en la terminología escolástico-graciana) «inventada» según formas artificiosas (*figurales*, diremos ahora) que cristalizan en (o parten de) formulaciones verbales igualmente artificiosas (*figurales*). Para el jesuita las figuras mismas de la retórica tradicional y los métodos del silogismo de la dialéctica son un *segundo grado cero* sobre el que la expresión conceptuosa, en su doble vertiente de forma del pensamiento y forma de la expresión, necesita efectuar otra alteración, desviarse por segunda vez hasta llegar a obtener efectivamente el grado de lo artificioso-admirable. Con deslumbrante claridad aparece formulado en el siguiente encabezamiento del discurso XX: «Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio»; e igualmente repetido en distintos lugares de la obra¹⁰.

Es decir que en la misma operación intelectual Gracián prevé un grado de *figuralidad*, una manera de percibir y discurrir no natural, que no se conforma con las tradicionales figuras del pensamiento, que se aleja de los varios grados cero, generadora de belleza intelectual, que se alía o se sirve de su misma materia portante, es decir del código lingüístico-retórico, en su camino hacia la desviación.

La dicotomía verbal/conceptual



Tras haber aclarado preliminarmente la independencia de la esfera de lo hermoso respecto a las constricciones de lo objetivo efectual (II, 54; III, 58), la distinción que el jesuita siente primordial y urgente es la de separar la agudeza *conceptual* o de concepto,

«que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras», y la agudeza *verbal* «que consiste más en las palabras». Se trata de una división absolutamente paralela a la freudiana entre chiste verbal/chiste intelectual, y curiosamente presupone algo vagamente parecido al concepto de *reducción* freudiana como prueba con la que discernir el carácter de conceptual o de verbal en el chiste; si se expresan de otro modo, las agudezas verbales se desvanecen: es lo que entiende Gracián al reconocer que «ni se pueden [...] traducir en otra lengua». Pero la dicotomía gracianesca no pone en relación de mutua exclusión una agudeza de la otra («consiste *más* en la sutileza del pensar *que* en las palabras») sino que casi postula la coexistencia en ambos tipos de «forma del contenido» y «forma de la expresión» *figurales*, con oscilación de mayor o menor dependencia del efecto de sentido de la una o de la otra. Este principio teórico recibe continua ratificación en la práctica de los análisis, en los que con frecuencia, al ir estudiando agudezas conceptuales, se reconoce su dependencia del *nombre*.

Antes de emprender un examen de la clasificación de la agudeza se ha de tener presente que Gracián se funda en la idea primaria de armonía intelectual que presupone la conciliación de los extremos. Principio epocal basado en la teoría de las correspondencias¹¹ según la cual todo puede encontrar relación con todo. Transferido al plano de la expresión literaria, tal principio desemboca en la postulación de la *relacionalidad* como estructura formal profunda; en la posibilidad de expresión de lo múltiple, impulsando una serie infinita de asociacionismos en distintos niveles, con graduación hacia lo «sorprendente» y «admirable». Se buscan pretendidas relaciones de equilibrios y armonías, que pueden existir o no en la esfera de lo real, pero que serán artísticamente armoniosos en tanto en cuanto expresados según ciertas posibles modalidades que permite y garantiza el lenguaje como uno de los aspectos de lo real.

De este modo Gracián acoge como objeto de lo artificioso cualquier materia del contenido y, reuniendo en un haz todo lo que son modelos del discurrir de la dialéctica y modos de significar de la retórica, intenta proponer un nuevo método para crear nuevas figuras del pensamiento artístico que descubran relaciones admirables posibles. Que sean verdades objetivas queda en segundo plano: el sólo constatar que una relación es expresable la convierte en certeza, deviene modo de deducción y, si no de conocimiento, sí de placer. La convicción de la independencia de la esfera de la hermosura sutil respecto al ámbito de la racionalidad parece resultar convencimiento de cuasi superioridad de aquella sobre ésta cuando nota Gracián, en sus análisis de las relaciones de proporción, que lo que en los reales objetos es improporción (es decir falta de armonía), se convierte en expresión literaria armoniosa al *nombrar* una relación balanceada y múltiple: «Nace de la proporción la hermosura, no siempre de la improporción en el hecho; pero el notarla en el concepto es perfección» (V, 76).

Toda materia del contenido es, pues, en sí misma una constelación asociativa. Como un moderno lingüista Gracián recalca el hecho de que todo significado emana de un conjunto de relaciones con motivaciones no necesarias, suscitables según una serie de técnicas asociativas que siente en parte como individuales e infinitas, y en parte como sistematizables. La utópica «reducción a método» de todo el tratado graciano podría esquematizarse en este primer principio de fondo: cuando las asociaciones pueden ser solicitadas *externamente*¹² por vía tópica, serán agudezas conceptuales; si el asociacionismo lo ofrece *internamente* el código lingüístico, tendremos agudeza verbal¹³.

Agudeza verbal

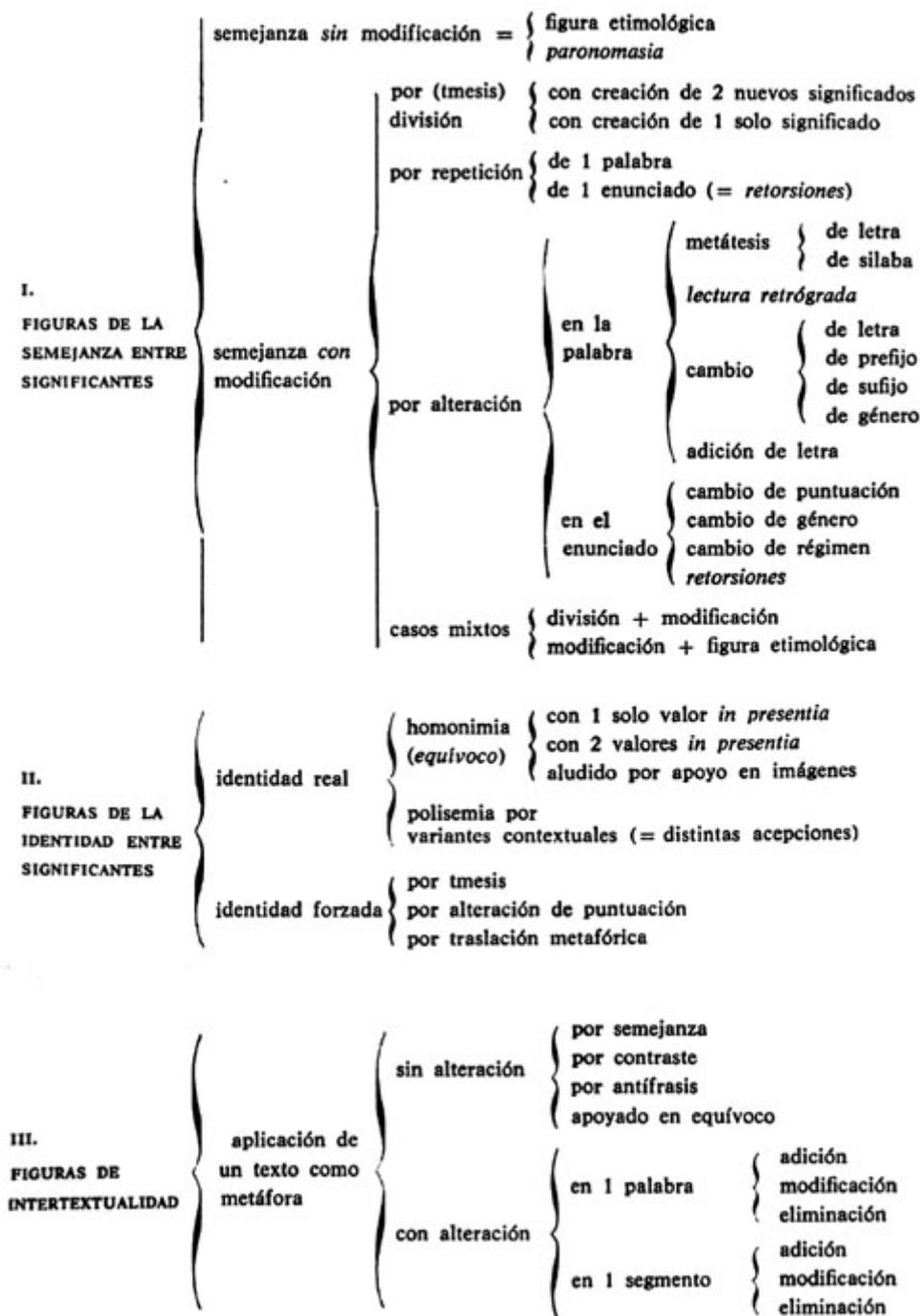
Constituye su exposición el conjunto de los discursos XXXI-XXXIV. Los encabeza Gracián reconociendo que «esta especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque, si bien se advierte, todas se socorren de las voces y su significación», principio que es la síntesis de cuanto ha ido repitiendo a lo largo de los discursos precedentes, en los que a menudo reconocía el necesario apoyo del concepto en el significante, especialmente refiriéndose a la figura etimológica y a la correlación entre nombres propios y motivaciones de los mismos¹⁴.

Gracián advierte que el parecido o semejanza entre los significantes presenta de por sí un cortacircuito ya establecido, ante el cual el poeta se limitará a «unirlo a fuerza de discurso» para darle justificación y consagrarlo. En vía preliminar Gracián ve el producto del asociacionismo basado en la simple sonoridad como la especie de concepto «tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil» (XXXII, 45). Este inicial desdén por la paronomasia o calembur presenta un total y curioso paralelismo con el manifestado por Freud al mismo respecto: ambos se proponen distinguir entre el simple parecido fonético ofrecido por la *langue*, minusvalorado, y otros grados de juegos con las palabras a los que se concede sin dificultad mayor calidad artística. Ahora bien, como Todorov ha señalado, en el trabajo de Freud no persiste una neta distinción entre tales grados de calembur/juego en los ejemplos analizados, ya que desde el punto de vista del funcionamiento lingüístico son idénticos¹⁵. La misma consideración es perfectamente aplicable al análisis graciano: el desprecio inicial por la paronomasia desaparece en la concreta valoración de los múltiples ejemplos reunidos en el discurso, resultando en realidad anulado. Sólo que, respecto a Freud, Gracián ha sabido analizar y reunir en el bloque compacto de los cuatro discursos sobre la agudeza verbal una gama mucho más variada de asociaciones suscitable desde los significantes, constatando semejanza de mecanismos en casos ante los que Freud caía en incoherencias.

Todo juego ofrecido por el tejido lingüístico era aceptado e impulsado como sorprendente y maravilloso, o en todo caso como simplemente deleitable, capaz de aportar un goce, aunque fuera tan fulmíneo como el instante de su realización y aunque tuviera de real su sola expresión verbal¹⁶. Teorizadores coetáneos de Gracián llegaban a aconsejar hasta los errores de imprenta y la sucesión de unidades léxicas en un diccionario como fuentes de posibles contactos y relaciones entre las cosas¹⁷.

Gracián se esfuerza por separar en una primera agrupación (XXXI) el asociacionismo basado en la figura etimológica, y en otras dos grandes casillas la paronomasia (XXXII) y el equívoco (XXXIII); pero en realidad las tres clases se entretejen y mezclan. El criterio que impensadamente Gracián estaba utilizando en su distinción era el de considerar *semejantes* los significantes en la clase de las paronomasias, e *idénticos* en la clase de los equívocos. Ahora bien, por encima de la simple semejanza o la simple identidad interviene la *figuralidad* para darles el grado marcado de la sutileza, dentro del cual lo peregrino se coloca en directa proporción con lo que los modernos llamamos gratuidad y arbitrariedad de las motivaciones.

El cuadro siguiente recoge los modos de la agudeza verbal¹⁸:



Cuadro I

Gradan considera agudezas verbales no sólo los juegos sobre el tejido de una sola palabra o sobre todo un sintagma, sino casos en los que *enunciados* enteros se repiten alterados, creando efectos de paronomasia; equivale a haber percibido en el enunciado como un significante superior. En este sentido anda el mismo camino que Todorov emprende al colocar ejemplos freudianos de «utilización múltiple del mismo material modificado» en la misma categoría de los juegos por retruécano¹⁹.

Con coherencia respecto a esta visión, Gracián une a los discursos sobre agudeza verbal el de *Conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto, o autoridad* (XXXIV) (que habrá que emparejar con el LIX *De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa*), para los que propongo el criterio de *intertextualidad*²⁰. Y es que había advertido con claridad que un verso famoso, una frase hecha, pueden ser un macrosignificante que se convierte en metáfora, aplicable por traslación a situaciones y momentos que con ellos ofrezcan algún grado de semejanza. Sólo que el diafragma de la *figuralidad* de lo peregrino se eleva sobre el grado cero de la normal aplicación de un texto a una circunstancia por sola semejanza, y añadiendo su reactivo, la convierte en admirable y rara («cuanto más especial es la circunstancia en que consiste la correspondencia del sujeto y término para formar la aplicación, es mayor la sutileza, y sale mejor», LIX, 223). De ahí que se busque el apoyo en el equívoco, o que se efectúen alteraciones en el cuerpo del macrosignificante al convertirlo en traslato.

Una mirada final al cuadro I nos induce a concluir reconociendo que todos los casos incluidos en los grupos I y II corresponden a la categoría en que Freud coloca todos los juegos de palabra, y nuestro grupo III encaja en la casilla de las técnicas de «reencuentro de lo conocido», ambas consideradas medios técnicos propios del chiste verbal.

Agudeza conceptual. Relacionalidad

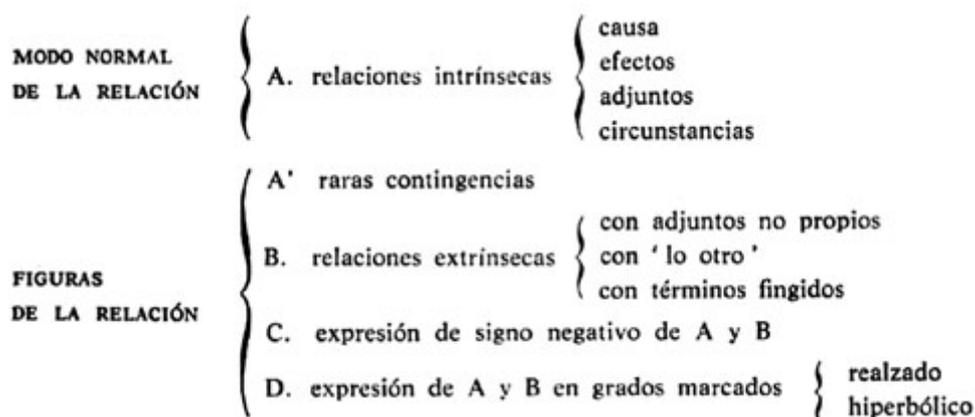
Siendo, pues, el objeto de la agudeza la expresión de lo múltiple y correlato en su grado sumo de «peregrino» en cuanto lo más desviado de una norma, Gracián acomete la utópica empresa de describir, no ya sus variedades -infinitas- sino sus modos de producción y las fuentes o depósitos en que yacen almacenadas potencialmente esas relaciones que son los conceptos. El método para suscitar los contactos entre las cosas es descrito por el jesuita al comienzo del discurso IV, como presupuesto de la idea de «proporción» o «correspondencia» en la que pretende basar la agudeza conceptual: «Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera -ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisis, digo alabando o vituperando- uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y *cualquiera otro término correspondiente*; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, *pondérala*, y en esto está la sutileza» (p. 64).

Tal principio, en apariencia una forma racional de deducción que aún en sí modos de argumentar de la elocuencia y de la tópica²¹, se espacia hasta traspasar la búsqueda de la verdad objetiva, ya que su meta real no es la constatación de sencillas relaciones, sino de conceptuosas en cuanto extremadas, no normales, sólo en cuyo caso serán «belleza del discurso, hermosura del ingenio», válido discurso literario. Por eso, tras la señalación del *modus inveniendi*, Gracián estratifica inmediatamente grados de *figuralidad* jerarquizados más o menos clara y ordenadamente según el principio de la mayor producción de placer en el cómplice receptor del mensaje. Ya en la definición misma (cfr. el subrayado mío), y sobre todo en el análisis de la «correspondencia», pasa a valorar grados *figurales* por encima de la proporción-cero: los ejemplos son casos de

hipérboles o balanceamientos entre antítesis (cfr. el concepto sobre nacimiento/muerte del Bautista, o el de María esclava /reina).

Desde un punto de vista teórico Gracián reconoce que el abanico de posibilidades asociativas puede y debe trascender el campo de las relaciones *intrínsecas* (de causa, efecto, tiempo, lugar, modo, cualidad...) acudiendo, como registra en la definición precedente, a «cualquiera otro término correspondiente»; o a los adjuntos no propios; o, en último caso, fingiendo los términos. Es lo que postula en afirmaciones del tipo: «A veces no está el uno de los extremos, sino que se finge con probabilidad para fundar la correspondencia» (IV, 71). «No sólo se funda [la improporción] entre el sujeto y sus adyacentes propios, sino también con cualquiera otro extrínseco término con quien diga relación» (p. 80). Extrínseco considera Gracián además todo apoyo en motivaciones etimológicas y analógicas.

Se yerguen por lo tanto, como formas *figurales* de grado marcado de lo peregrino, por una parte las relaciones *extrínsecas* (con término fingido o ajeno); junto a ellas un tipo especial de relaciones-límite entre lo intrínseco y lo extrínseco que son las apoyadas en las «raras contingencias»; y por otro lado una serie de grados peregrinos entre las relaciones, ya sean extrínsecas ya *intrínsecas*. Veámoslo en este:



Cuadro II

Figuralidad del asociacionismo intrínseco

Sobre la expresión de las relaciones en grado normal se elevan las formas marcadas de los «realces» y «ponderaciones» (D del esquema), aportadoras de mayor fruición en cuanto vehículo de sorpresa y maravilla. «Si sólo el exprimir esta correspondencia y armonía, que se halla entre los extremos objetivos, es sutileza y obra grande del pensar, ¿qué será cuando no se contente con eso solo un grande ingenio, sino que pase adelante y llegue a realzarla? Prodigio es del sutilizar. Puédesse adelantar de muchos modos: sea el primero añadiendo la ponderación a la correlación» (IV, 70). Igualmente ascienden a la categoría de *figurales* las relaciones de signo negativo (C del cuadro), las improporciones-desproporciones-disonancias-oposiciones-contraposiciones: con tantos y tales nombres alude Gracián a lo que propondríamos llamar relación de polaridad en

la estructuración semántica de la correspondencia peregrina. En el discurso V descubrimos que la improporción es «contraria a la pasada [proporción], pero no desigual»; «allí se busca la correspondencia; aquí, al contrario, la oposición entre los extremos»; el relieve que se le concede anuncia que será el verdadero centro de la agudeza conceptual y ocupará la mayor parte del tratado, si reconocemos que va fundida y confundida en el resto de los discursos.

Figuralidad de lo extrínseco

A lo largo de todo el tratado Gracián destaca y pone de relieve la importancia de las *circunstancias* por encima de todas las demás entidades que rodean al sujeto. Reconoce en ellas un poder estimulador de las relaciones, y no sólo de relaciones normales, objetivas, motivadas, sino, sobre todo, de las más inesperadas, misteriosas y sorprendentes. Se constituyen en vehículo de «desplazamiento» y «unificación».

Es inevitable percibir un paralelismo con la reconocida función de las circunstancias en el lenguaje de lo inconsciente, y con la indudable potenciación del asociacionismo que estimulan en el trabajo onírico. Las circunstancias, al igual que permiten aflorar las características durmientes o reprimidas en una persona, permiten la captación de relaciones de semejanza o desemejanza, de desplazamientos entre los objetos mentales que, a modo de magma amorfo, constituyen la *arrière-pensée* de una persona culta, su fondo erudito.

Precisamente estudiando el procedimiento de la «unificación», Freud convenía con un estudioso en que «el principio de la conexión unitaria de lo diverso desempeña en el sector de que nos ocupamos el papel principal, mas precisa, sin embargo, de circunstancias accesorias que le apoyen para hacer surgir con su singular carácter el placer»²². Las «raras contingencias», las «raras ocasiones», además de ser ya de por sí grado marcado de las normales circunstancias, funcionan como imanes que atraen y provocan relaciones, desplazamientos y unificaciones de grado sumo. Cuanto más se va acercando la exposición graciana a los grados supremos de la *figuralidad* -repugnancias «misteriosas ' y «dificultosas»- mayor importancia se le irá concediendo a esta función de las contingencias. Valga una sola cita por las innumerables veces en que Gracián lo repite: «La circunstancia especial de que se toma pie para discurrir, excusa y aun parece que obliga a la exageración» (XX, 208)²³.

Función de la semejanza

Reunidas como dos especies de agudeza las relaciones de signo positivo y negativo -proporciones e improporciones-, Gracián las reputa «fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso, porque, o comienza o acaba en esta armonía de los objetos correlatos» (V, 88). A tal principio habrá que conceder validez sólo si lo consideramos referido a la «forma de la expresión» de un contenido. Es la base de un tipo de *figuralidad* que se podría apelar *sintagmática* en

cuanto búsqueda de una formulación no unívoca, pluriprospéctica, de armonías balanceadas. Pero el verdadero principio de la *relacionalidad*, el auténtico soporte o eje de la *figuralidad paradigmática* graciana -y barroca- es la semejanza. El propio Gracián lo reconoce expresamente al afirmar en el discurso IX: «La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa [...], principio de agudeza sin límite» (p. 114); y más adelante cuando declara su doble y necesaria presencia en uno o en los dos momentos en que se divide estructuralmente lo «misterioso»: «porque unas veces dan ocasión para dificultar, otras veces a la dificultad sirven de salida con mucho artificio» (XI, 130). A ella se refiere cuando teoriza sobre la metáfora, equiparada a los «breves relámpagos» de los apodos (XLVIII) primero, con más claridad al explicar su idea de *agudeza compuesta por metáfora* (LIII) donde confirma que «la semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de su acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos». De manera más general reconoce que es el asiento de todas las «ficciones» o formas de invención literaria que presumen «la semejanza de lo natural con lo moral» (LVI); por eso toda verdad se podrá «disfrazar». Y una epopeya será «un espejo común que fabrica una testa de desengaños» (LVI, 199); las metamorfosis «transformación o conversión fingida del sujeto en el término asimilado»; la alegoría «consiste también en la semejanza con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas [...] y las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles» (LVI, 201). Los apólogos igualmente tienen «el fundamento de su artificio en la semejanza o paridad» (206), como las parábolas, que son «pintura narrada» (215).

Pero por encima de la idea primordial de semejanza como soporte profundo del *ars combinatoria* que es el ejercicio mental, se superponen distintos grados de *figuralidad paradigmática* hacia lo sublime, extremado y peregrino. Otro grado cero más, la sencilla semejanza, sobre la que se construye la doble desviación de lo artificioso.

De la siguiente manera se podrían esquematizar los mecanismos asociativos creadores de la *figuralidad*:



Cuadro III

Dos consideraciones inmediatas. Mutuamente se entretajan y cruzan algunos de los grupos: por ejemplo el III se acerca al grado *c* del II, ya que función e intento en ambos es el encarecimiento en grado sumo o hiperbolización; del mismo modo el V se emparenta con el III en cuanto siempre expresión de relaciones recónditas y misteriosas; las «contrariedades» caen bajo III y I.

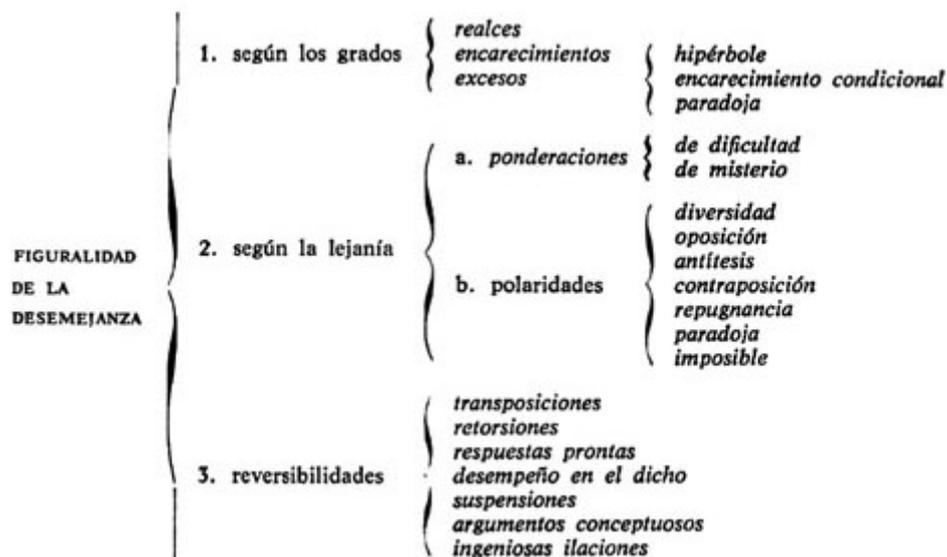
En segundo lugar: todas y cada una de las figuras observadas pueden partir de la otra semejanza ya vista, la semejanza entre significantes o agudeza verbal; en especial modo *a* V y *d* IV. Esta última, la *empresa*, presenta, según la elucidación graciana, una curiosa especialización respecto a la norma general iconográfica: «Las propias de España son totalmente diversas destas. Consiste su artificio, no en la semejanza de la pintura con el intento que se pretende, sino en que el nombre de la cosa pintada, o solo, o ayudado de otra palabra, exprema y diga lo que se pretende, de modo que la pintura en éstos no representa tanto cuanto substituye por su voz y dicción» (LXII, 215).

Figuras de la desemejanza

Especial detenimiento requiere el grupo I de las figuras de complementaridad, por las implicaciones que ofrece con el *Witz* y su análisis freudiano.

La famosa idea graciana de que el ingenio es «ambidextro, discurre a dos vertientes» (XVI, 170), en sus varias formulaciones («es el ingenio anfibio, está siempre a las dos vertientes de conveniencia y inconveniencia», LIX, p. 225), representa el reconocimiento de la cercanía y afinidad conceptual que en la asociación psicológica tienen las ideas opuestas y contrarias; supone la convicción de que asociaciones y relaciones son suscitable por analogía como por contraste²⁴. Es el principio de la complementariedad de imágenes y conceptos, o sea la constatación que la verdadera naturaleza del sistema lingüístico consiste en una red inmensa de asociaciones analógicas y diferenciales²⁵; en el sistema conceptual de la mente, como en la base del lenguaje, funciona un mecanismo de oposiciones. De ahí que «donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa» (XVI, 170). La verdadera base de la *figuralidad* de lo peregrino se funda en este modo de la semejanza. Los discursos IV-XXV (a los que hay que añadir XXXV-XLII y XLIV) recorren las variadas gamas de lo «distinto», según un camino ascendente hacia lo extraordinario, representado por una parte por las técnicas mismas del distanciamiento de la norma vistas en el cuadro II: «realces», «encarecimientos», «excesos»; y por otra por los mecanismos de la lejanía o distancia en la desemejanza hasta tocar la polaridad.

Si reunimos lo discernido en el discurso de la improporcion, (en el que se diferenciaban los grados «contrariedad», «repugnancia», «oposición»), con otras subclasificaciones deducibles de los discursos VII (ponderación de dificultades), VIII (ponderación de contrariedad), XIII (desemejanzas), XVI (disparidades) y XLII²⁶, se podrá proponer el siguiente esquema, que representa, desarrollado, el grupo I del cuadro precedente:



Cuadro IV

Paralogismo

Todos los modos de la semejanza figural presentan una estructura de doble momento compositivo, advertido por el mismo Gracián: por un parte el establecimiento de una correlación anormal, y en segundo lugar la justificación y resolución -verdadera o aparente- de aquélla; el grado de «ingeniosidad» estará en proporción con la distancia entre los términos de la semejanza anormal, y el segundo momento compositivo asumirá mayor importancia en cuanto clave que concilia y resuelve el todo. «Dos formalidades o dos partes, incluye esta agudeza [ponderación misteriosa]: la una es la ponderación, y la otra la razón que se da, y *ésta es la principal* » (VI, 89). El grado superior en la jerarquía de lo distinto será para Gracián «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos», cuya conciliación «extremo arguye de sutileza» (VIII, 105).

Pero en realidad a lo largo de los análisis constatamos que el grado extremo es concedido por Gracián a algo más *figural* todavía, a lo que he reunido como «reversibilidades» o figuras dinámicas de lo cambiante, donde se expresa la transformación de algo «en lo contrario de lo que parece» (XVII, 179), sea ello «retorcer un dicho o un hecho, sobre el mismo que lo propone» (XVIII, 188) o dar salida inesperada respecto a lo formulado con formas «que con sutileza parece que satisface» (XX, 247). Figuras, en suma, del desengaño²⁷.

Poniendo en relación los análisis gracianos con los de Freud, habrá que notar que las «reversibilidades» caerán bajo las técnicas del «desplazamiento» con o sin «empleo del mismo material»; las «polaridades» están cerca de las técnicas de la «contraposición», de los chistes por «desatino» o «desconcierto», de las «desviaciones del pensamiento normal»; casos los unos como los otros de encubrimiento de operaciones intelectuales erróneas, cercanos a los sofismas. Son precisamente técnicas todas del *Witz* intelectual o conceptual.

Sobre el placer y la descodificación



Hemos ido viendo a lo largo de estas páginas una serie de mecanismos que representan en su conjunto una semántica de lo «peregrino» y que en el tratado graciano se superponen a la dicotomía básica verbal/conceptual en cierto sentido unificándola. Tanto la una como la otra representan modos *figurales* de la relacionalidad, y ambas suponen un grado doble de la desviación. Pero es el momento de atar cabos sueltos y poner un orden que conduzca hacia posibles conclusiones respecto a lo que como meta inicial pretendía ser la constatación de un paralelismo entre los análisis gracianescos y freudianos.

Al final del párrafo 3 ha quedado registrada la coincidencia de la agudeza verbal con las técnicas del chiste verbal freudiano, y como conclusión del párrafo precedente hemos dejado establecido que los más importantes mecanismos de la agudeza conceptual caen bajo lo que para Freud son las técnicas propias del chiste intelectual.

En el IV capítulo de su libro, dedicado a los procesos psicogenéticos del *Witz*, Freud elabora la parte fundamental de su teoría explicando la esencia del placer del

chiste, que consiste en una «economía» o ahorro de un gasto de energía psíquica. En la motivación psicológica del chiste establece una trayectoria ideal que, partiendo del *juego* llega a un grado *Scherz*²⁸ para después desembocar, en los casos de chistes tendenciosos, en el *Witz* propiamente dicho²⁹. En el grado inicial de *juego* circunscribe Freud todos los casos de asociaciones sonoras, que representan una prolongación de los juegos infantiles con las palabras, y los «reencuentros de lo conocido». El placer generado en ambos casos depende de un ahorro de energía psíquica por la abreviación de un camino mental gracias a los atajos de las asociaciones sonoras o al reconocimiento de algo. En este primer escalón del grado *juego* deberíamos colocar cuanto encaja en nuestro esquema I de las figuras por semejanza/identidad de los significantes, así como las figuras de la intertextualidad.

El grado *Scherz* supone, según Freud, un jugar no ya con las palabras sino con los pensamientos; es el «placer del disparatar» como proyección en el adulto del primitivo placer infantil de experimentar en juego, que queda suprimido por las limitaciones de la racionalidad. Poder seguir jugando con los pensamientos es fuente de placer, y solo le será posible al adulto si utiliza las técnicas del «contrasentido» propias del chiste intelectual; gracias a ellas el juego o el desatino adquieren una «fachada» que encubre lo desatinado o la falta de sentido. En este segundo nivel de la escala del *Witz* (que del *Witz* propiamente dicho se distingue exclusivamente por los contenidos y no por sus técnicas y funcionamiento), se deben acoplar las modalidades preferidas de la agudeza conceptual graciana, que son las «polaxidades», «contraposiciones», «desemejanzas», «reversibilidades». Con el mecanismo del *Scherz* ofrecen en común la posibilidad de expresar con normalidad lo que el grado cero de las cosas prohíbe u obstaculiza. «No puede dudarse de que es más fácil y cómodo desviarse de una ruta mental iniciada que conservarse en ella, confundir lo heterogéneo que establece marcadas antítesis, y sobre todo admitir como válidas consecuencias que la lógica rechaza»³⁰. A este principio, que se opone a un ineludible grado de coerción de lo normal, obedece el placer y el gusto por la expresión de lo anormal «peregrino»; su realización es posible en los casos más forzados sólo gracias a la alianza con formas lógicas aparentes.

Que el placer sea mayor cuanto más extraños sean entre sí los círculos de representaciones enlazados, está en la base de la idea freudiana de economía de energía psíquica. Y en la base de la idea de fruición de la poética barroca. Sólo que Freud piensa en la abreviación de un recorrido mental, y los preceptistas barrocos ven en la lejanía entre los órdenes de ideas algo que, por lo menos a primera vista, parece la búsqueda de un mayor y más costoso dispendio de energía mental en el receptor del mensaje agudo. «La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado. Son noticias pleiteadas, que se consiguen con más curiosidad, y se logran con mayor fruición que las pacíficas» (VII, 99): así se expresa Gracián partiendo de una postura de respeto hacia la objetividad de las relaciones; pero después empieza a constatar que «poco es ya discurrir lo posible, si no se trasciende a lo imposible» (XIX, 197), o que cierto tipo de agudezas «no escrupulea en la verdad», sobre todo si consiste en «una propuesta dificultosa y a veces contraria a la verdad; da luego la razón que con sutileza *parece que satisface*» (XXV, 247), así que «toda dificultad solícita es discurso y es agradable pasto del ingenio» (XXXIX, 97). Ocasionar la dificultad y oscurecer artificiosamente la comunicación hasta el hermetismo es la última consecuencia de ese principio elevado a instancia primordial³¹.

Este aumento del gasto de energía mental en el lector parece que se acrecienta con la lejanía entre los órdenes de ideas. Pero probemos a aplicar a la agudeza otro de los principios teorizados por Freud: el de las técnicas auxiliares o secundarias del *Witz*³² según el cual con una serie de medios técnicos se puede «retener» o «desviar» la atención del receptor del mensaje para que no advierta el automatismo del chiste; la expresión concisa en algunos casos, la «fachada silogística» en otros, son las formas más eficaces con las que se puede evitar que el receptor lleve a cabo un trabajo mental (con dispendio de energía psíquica) que impediría el automatismo del chiste³³. Ahora bien, si toda proposición peregrina lleva consigo un momento -y el más importante- de justificación que resuelve de manera más o menos paralogica la correlación establecida, ¿no será posible considerar ese paralogismo como algo que absorbe la atención y funciona como dirección obligatoria, impidiendo en el lector cualquier otra forma de raciocinio que descubriría lo insostenible de la correlación? En ese recurso técnico se podría reconocer una modalidad de economía en el sentido freudiano de aligeramiento de las constricciones de la crítica, y, en cuanto tal, productor de ahorro mental.

Tanto Freud como Gracián elaboran una teoría de la fruición desde el momento en que perciben la necesidad de la presencia activa del receptor del mensaje en el proceso de evidenciación de la agudeza. En el capítulo V de su libro (Los motivos del chiste. Su función social) Freud centra su atención en las operaciones de quien descodifica; Gracián a lo largo de todo su tratado va aludiendo al «gusto» y al «placer» del lector, y sus valoraciones y jerarquías están siempre en función del receptor; continuamente va analizando los mecanismos de producción del placer, inmediatamente identificados en la desviación y en el obstáculo, y cuanto mayor sea la obstrucción mayor será el gusto de su superación.

Las barreras y obstáculos de la agudeza barroca diremos que son de tipo racional y no psicológico. Toda agudeza conceptual es una dificultad a vencer que genera el gusto de su momentánea o aparente resolución; cuanto más inesperada y sorprendente sea la solución de la dificultad, mayor será el placer en el destinatario. «Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solícitase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio» (VI, 96).

En un momento del capítulo V Freud conviene con un estudioso alemán en que todo lo que despierta interés y produce desconcierto provoca en el oyente una obstrucción de la energía psíquica llamada «estancamiento», con una «descarga» que será tanto mayor cuanto mayor sea el obstáculo superado³⁴. Al mismo principio alude Gracián, sólo que extendido a lo artístico-literario en general, cuando afirma repetidamente que «dan gran gusto estas salidas no pensadas, antes contrarias a lo que el concepto iba apoyando y previniendo» (XLIV, p. 127). Es la individuación de un tipo de estructura de la sorpresa o de lo inesperado que en cierto modo se emparenta con el principio del reconocimiento aristotélico³⁵.

Pero por encima de las soluciones inesperadas y sorprendentes, Gracián percibe la posibilidad de aportar ulteriores complicaciones suplementarias a esa estructura prolongando el momento intermedio entre la propuesta peregrina y la solución inesperada: son las «suspensiones» y «dubitaciones». «Es gran eminencia del ingenioso artificio llevar suspensa la mente del que atiende, y no luego declararse; [...] comienza a empeñarse el concepto, deslumbra la expectación, o la lleva pendiente y deseosa de ver

dónde va a parar el discurso, que es un bien sutil primor, y después viene a concluir con una ponderación impensada» (XLIV, 126). En ellas queda garantizado el máximo efecto de placer en el destinatario. Se prolonga el momento de la suspensión, se obstaculiza ulteriormente la propuesta, se aumenta el efecto sorprendente e inesperado de la solución³⁶. Diríamos que es «sorpresa prolongada» en cuanto desviación del grado normal «sorpresa inmediata y breve». También a ella podríamos aplicar el principio de economía psíquica, puesto que ésta reside en la solución sorprendente final y nada estorba que a ella se llegue a través de meandros y caminos serpentinados.

Conclusiones



El lenguaje agudo barroco, si queremos incluirlo en las coordenadas de los análisis freudianos, tiene su colocación entre el *Witz* inocente y el grado *Scherz*, y esto en sus manifestaciones de agudeza tanto conceptual como verbal; estas últimas, en efecto, hasta en los casos considerados inferiores de las paronomasias, ostentan en el nombre mismo «jugar del vocablo» -un indudable componente lúdico, pero no se estancan en el grado *juego* sino que encierran igualmente el placer de la unión de órdenes de ideas distintos entre sí, y en cuanto tales se colocan ya en el grado *Scherz*.

El concepto de economía o aminoramiento del gasto psíquico es el fundamento de todos los «cortacircuitos» producidos por la variada gama de las que Gracián considera agudezas verbales; es válido como justificación en todos los casos de fuga respecto a las constricciones de la expresión de lo normal; sustenta el principio del gusto y de la alegría del reconocimiento, que es uno de los aspectos fundamentales de la poética barroca de la expectación-decepción.

La expresión aguda y conceptuosa, en cuanto *Scherz* cae igualmente bajo la categoría del *Witz inocente*; no está al servicio de las tendencias»; es su función generar placer. Pero mientras el placer del *Witz* es el de desatar o saltar inhibiciones, el *chiste inocente* y el *Scherz* son las formas peculiares de la argucia que, sin salvar inhibiciones, permiten el seguir jugando con las palabras y con los pensamientos dándoles apariencia de admisibles³⁷.

Arrancando del principio freudiano de que las técnicas de por sí son fuentes de placer, Orlando ha llegado a postular la «tendenciosidad de la forma literaria»³⁸. En oposición a los contenidos, que pueden ser o no tendenciosos, la forma no es nunca inocente sino productora siempre de un placer basado en la *figuralidad* en cuanto desviación. Si la literatura es provocación de lo lúdico, desde el juego de las asociaciones sonoras al juego de las asociaciones conceptuales, la literatura barroca es un caso-límite dentro de la tendenciosidad; con su búsqueda de la máxima densidad *figural* llega a proponer el ocultamiento de la comunicación y a promover el principio de que «la audacia de las relaciones es directamente proporcional al placer suscitado». El concepto orlandiano de literatura como lugar del retorno de lo reprimido formal, es decir posibilidad de expresar mediante compromiso lo que cierto tipo de represión racional prohíbe³⁹, acoge en sí toda prolongación de lo fantástico. Y como una

modalidad de lo fantástico se puede considerar la expresión de lo «peregrino» y «extremado», gemela de la de lo «monstruoso», reducibles ambas a una misma raíz, hija quizá de lo infantil.

El principio de que el placer suscitado es directamente proporcional a la audacia de las relaciones encuentra resistencia profunda en nuestra moderna concepción de lo literario. El mismo Freud, en el momento en que eleva a categoría fundamental esta lejanía entre los órdenes de ideas y de ella hace depender en su explicación psicogenética el placer, se ve obligado a hacer una salvedad en nota, proponiendo una especie de prueba o condición de la que dependerá la calidad del chiste: «Adelantándome a la exposición que en el texto voy realizando, aclararé aquí la condición que parece servirnos de norma para declarar que un chiste es "bueno" o "malo". Cuando, mediante una palabra de doble sentido o escasamente modificada, nos hemos trasladado, por un brevísimo camino, de un círculo de representaciones a otro, pero sin que entre ambos aparezca simultáneamente una significativa conexión, habremos hecho un "mal" chiste, [...] pero atendiendo al singular placer que el mismo nos proporciona, hemos de reconocer que los chistes *malos* no son malos como tales chistes; esto es, no son incapaces de producir placer»⁴⁰. Aunque malo, pues, el *Witz* sigue siendo *Witz*, y en cuanto tal procura placer; un placer que será menor que en los casos de contenido válido o de relaciones significativas que acompañen a las relaciones de sonido. La literatura barroca nos obliga a generalizar este criterio para ir más acertados en nuestra condición de descodificadores lejanos de su mensaje; nos constriñe a constatar que las expresiones de lo agudo que repudiamos por su arbitrariedad en nombre de un empírico buen gusto, son en sí mismas generadoras de placer y por lo tanto legítimas. El grado de máxima arbitrariedad en las relaciones coloca a la literatura barroca en un lugar de ideal equidistancia entre lenguaje literario y lenguaje del sueño; como lenguajes de lo inconsciente, ambos operan con los mismos medios técnicos, pero uno se queda dentro de la frontera de la comunicación y comprensión, el otro la traspasa.

Es innegable que la actitud del lector moderno ante una buena porción de la literatura barroca incluida y sumamente valorada por Gracián en su *Agudeza* tiende a ser el rechazo. Pienso en la alta apreciación que le merece al jesuita la obra del poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza, o la de Ledesma, de quien elige un soneto para elevarlo a modelo de agudeza compleja. ¿Son o no son literatura esos textos poéticos? Si aceptamos la definición abierta que propone Orlando de literatura como «todo lenguaje verbal (escrito u oral) que rinda a lo inconsciente el tributo elevado o elevadísimo que es la figura»⁴¹, ante textos del tipo aludido reconoceremos, midiéndola, su alta densidad *figural*, «delirio»⁴² de la racionalidad a veces, quedando así garantizada su cualificación indiscutible de literarios. Que sea buena o mala literatura es otra cuestión⁴³. Habremos de repetir ante ellos la deducción de Freud ante el buen o mal chiste, y reconocer que en cuanto literatura generan placer, aunque moderada sea la fruición que ofrecen respecto a los casos -ideales- de doble tendenciosidad o literatura doblemente tendenciosa⁴⁴.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

