

La paradoja en Gracián: “monstruo de la verdad”

PhD. Kathleen Costales¹, Universidad de Dayton, Estados Unidos

Recibido: 14 de agosto, 2018.

Aceptado: 20 de octubre, 2018.

Resumen

Pocos trabajos proponen estudiar el uso de la paradoja en Gracián. Esto es sorprendente, porque existía en el Barroco una tendencia a la antítesis, a la contraposición y la paradoja llega a ser la articulación lingüística más lógica de este modo de buscar las oposiciones inherentes en el mundo, la cual se manifiesta con frecuencia en las obras del mismo Gracián. En esta investigación se propone estudiar cómo Gracián elabora el concepto paradójico en *Agudeza y arte del ingenio*. Se analizará, además, la manera en que ponen en práctica sus propias teorías sobre las circunstancias en que este concepto se puede utilizar. Con ese fin, se estudiarán sus ideas sobre la paradoja, para aplicarlas a *Oráculo manual*, rastreando estas técnicas en el segundo texto y trabajando algunos ejemplos de la paradoja, para ver si el autor logró seguir sus propios consejos sobre su uso apropiado.

Abstract

Few works study the use of paradox in Gracián. This is surprising, given that the Baroque had a tendency toward antithesis and contraposition, and paradox, therefore, becomes the most logical linguistic articulation of this way of seeking the inherent oppositions in the world. This scarcity of studies should also surprise us, as this tendency manifests itself frequently in the works of Gracián himself. I propose to study how Gracián develops the concept of paradox in his style manual *Agudeza y arte del ingenio*, and study the way he puts into practice his own theories regarding the circumstances in which this concept can be used. I analyze his ideas about paradox and apply these to *Oráculo Manual*, tracing his use of this technique in the second text and studying some examples of paradox to determine if the author follows his own advice regarding the appropriate use of paradox.

Kathleen Costales. La paradoja en Gracián: “monstruo de la verdad”. Revista *Comunicación*. Año 39, volumen 27, número 2, julio-diciembre, 2018. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

estilo literario, crítica literaria, literatura europea.

KEY WORDS:

Literary style, literary criticism, western literature.

1 Kathleen Costales es Ph.D. en Español, graduada de la Universidad Vanderbilt, Nashville, Estados Unidos. Actualmente labora como profesora asistente de Español en el departamento de Lenguas y Culturas Globales de la Universidad de Dayton, Estados Unidos. Contacto: kcostales1@udayton.edu.

Como ha indicado Romo (1993) en su artículo dedicado a la paradoja en Gracián, hay muy pocos trabajos que proponen estudiar este tema frente a los numerosos estudios de la metáfora y el símbolo. Esto es sorprendente por dos razones que él indica: primero, el argumento más importante para plantear un estudio de la paradoja es la misma manera contradictoria en que el hombre del Barroco percibía su mundo. Como indica Romo (1993), existía en el Barroco una tendencia a la antítesis, a la contraposición, una tendencia a unir opuestos como en la sentencia de Gracián de “Tener bríos a lo cuerdo”. Esta tendencia se manifestaba hasta en la misma percepción del mundo como *coincidentia oppositorum*. La paradoja, entonces, llega a ser la articulación lingüística más lógica de este modo particular de buscar las oposiciones inherentes en el mundo que les rodeaba (Romo, 1993).

La segunda razón que sorprende es la escasez de estudios dedicados a la paradoja, porque esta tendencia barroca de buscar oposiciones o paradojas en el mundo se manifiesta con bastante frecuencia en las obras del mismo Gracián. A pesar de que este autor dedica solamente dos capítulos al estudio formal de la paradoja, los conceptos que describe en su arte se conciben de dos maneras distintas: de “correspondencia y conformidad” o de “contrariedad o discordancia”. Ahora bien, Romo (1993) relega los primeros a la esfera de la metáfora y vincula los segundos, los conceptos por contrariedad, con la paradoja, ya que “[e]n efecto, ¿qué será sino paradoja ese establecimiento de una relación entre dos términos contrarios, discordantes o contradictorios?” (p. 90). Visto de esta forma, la paradoja en sí llega a ocupar un lugar mucho más eminente dentro de *Agudeza* de lo que indicaría la brevedad de la discusión.

Aunque sería interesante estudiar en su totalidad las distintas manifestaciones de la paradoja en *Agudeza*, esta investigación se limitará a los capítulos Discursos XXIII y XXIV, dedicados formalmente al estudio y uso de la paradoja. Pero como ha indicado Grady (1980), Gracián frecuentemente se vale de las mismas técnicas que trata de elucidar en sus propias definiciones:

He decisively formulates the “meta-level” of a new poetic methodology at the same time he exemplifies it. For his treatise, with its continual puns, similitudes, and proportions, is itself an instance of the art of wit that is being analyzed (p. 37).

Por lo tanto, después de estudiar la manera en que Gracián elabora el concepto paradójico, se analizará también la manera en que pone en práctica sus propias teorías sobre las circunstancias en que puede utilizarse la paradoja. Con ese fin, se profundizará en sus ideas sobre la paradoja para aplicar estas a *Oráculo manual*, rastreando estas técnicas en el segundo texto y estudiando algunos ejemplos de la paradoja para ver si el autor logró seguir sus propios consejos sobre su uso apropiado.

Conviene definir la paradoja antes de entrar en su estudio. El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1984) clasifica la paradoja simplemente como: “Especie inaudita, ò fuera de la común opinión y sentir de los hombres” (tomo 3, p. 119); una definición, desde luego, bastante amplia que podría describir muchos conceptos, incluso las metáforas. Pero Gracián (1929) da una definición más concreta al comenzar el primero de los dos capítulos, Discurso XXIII: “De la agudeza paradoja”, con una breve explicación de lo que él entiende por paradoja: “Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, y más de ingenio, alguna vez se recibe bien: en ocasiones grandes ha de ser el pensar grande” (p. 142).

De esta expresión casi paradójica, que une la idea de la verdad con la idea de un monstruo, se puede deducir que las paradojas son consideradas como algo fuera de lo normal. Según el *Diccionario de Autoridades*, un “monstruo” es:

parto ù producción contra el orden regular de la naturaleza [...] [una junta] de animales de diversa naturaleza [...] no es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener (tomo 2, p. 598).

El *Diccionario de Autoridades* también indica, “por extension se toma por qualquier cosa excessiva-

mente grande, o extraordinaria en cualquier línea” (tomo 2, p. 598). La paradoja, entonces, definida en sí como un “monstruo de la verdad”, expresa una verdad que va en contra del orden natural, une dos ideas que parecen irreconciliables –dos ideas que son como un monstruo o animal de diversa naturaleza– que parecen contradecir las leyes de la lógica, pero que en realidad poseen una verdad interna y extraordinaria que llega a formar parte del ingenio y del “pensar grande” al expresarse.

Hay una dualidad inherente en la definición de la paradoja como unión de dos ideas que **parecen** irreconciliables, pero que **son** verdades y esta dualidad lleva a la gran dicotomía de la época entre el **parecer** y el **ser**. Este juego entre la realidad y la apariencia se destaca como un tema casi constante en la literatura del Siglo de Oro, ya que se manifiesta en el *Lazarillo de Tormes* con el escudero hambriento. En *El Buscón*, el tema se encuentra en particular en los episodios en la Corte y también en *Los sueños* con la sátira contra las mujeres afeitadas y los hombres que intentan encubrir su calvicie, intentando aparentar más atractivos de lo que son. Las referencias al tema en el teatro áureo son también innumerables. Esta dicotomía se encuentra con frecuencia en el mismo *Oráculo manual* de Gracián, ya que dedica varias sentencias al tema. Por ejemplo, la máxima 14, *La realidad y el modo*, trata precisamente este problema al aconsejar:

No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia. Todo lo gasta un mal modo, hasta la ju[s]ticia y la razón: el bueno todo lo suple; dora el *no*, endulça la verdad y afeita la misma vejez; tiene gran parte en las cosas el cómo y es taur de los gustos el modillo. Un bel portarse, es la gala del vivir; desempeña singularmente todo buen término.

Es posible ver que la sustancia, la realidad en sí, no es suficiente, sino que se requiere también el modo de hacer o expresar las cosas para “endulzar” o “afeitar” todo. Este juego entre realidad y modo recuerda la misma definición de la paradoja en *Aguidez*, ya que expresa una verdad interna. Pero es la manera de expresarla, de unir dos cosas que parecen irreconciliables lo que convierte el concepto de

la paradoja en “el pensar grande” y hace que forme parte del ingenio. Al expresar la tensión que existe entre la realidad y las apariencias, la sustancia y el modo, Gracián casi define aquí la misma paradoja, ya que en ambos casos se manifiesta la misma dicotomía.

Vale destacar que para el presente estudio se utilizó la edición comentada por Miguel Romera-Navarro (1954). Para citar los aforismos, se indicará solamente su número y no la página en que se encuentran.

Después de esta breve definición de la paradoja, Gracián pasa –en este primer capítulo– a desarrollar las circunstancias particulares en que las paradojas se pueden usar. Uno de los puntos de más importancia –el cual Gracián reitera una y otra vez– es la necesidad de tener una ocasión apropiada para el uso de la paradoja, porque no todas lo son. Por ejemplo, el concepto paradójico se puede utilizar para la expresión de unas “dificultosas opiniones” o dicho más claramente, para la expresión de unas ideas que requieran habilidad o gran esfuerzo para entender. Una muestra de “dificultosa opinión” sería una comparación entre la guerra y el amor, en la que el amor salga como el más tirano y violento de los dos (1929, 143). En este caso, la paradoja conviene para facilitar la exposición de esta idea y Gracián denomina tal concepto como “empresa del ingenio y trofeo de la sutileza”.

En algunos casos, la paradoja se basa en una circunstancia especial. El ejemplo que cita Gracián de una circunstancia rara es la necesidad de la Virgen María –una cuarta persona– para comprender a la Santa Trinidad. La paradoja se puede utilizar para explicar esta situación: necesitar cuatro para entender a tres, como lo hizo el padre Gerónimo de Florencia, manteniendo que ambos –Padre e Hijo– tenían con quién comunicarse. No obstante, el Espíritu Santo necesitaba con quién desahogarse, implicando a la Virgen María como complemento, pero no miembro oficial de la Trinidad. El concepto, entonces, toma como fundamento esta circunstancia teológica, valiéndose de la paradoja para facilitar la explicación ingeniosa (1929, p. 143).

Como dice Gracián de estos ejemplos citados:

[t]ienen por fundamento estas agudezas el mismo que los encarecimientos ingeniosos; porque son especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente. Hácese, pues, reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tómate de ella ocasión para el atrevido discurrir (1929, p. 143).

Así, para formar la paradoja se fija en alguna cuestión particular, en algún caso sin respuesta fácil, ya sea el amor tirano o la Santa Trinidad con el complemento de una cuarta persona y la paradoja se utiliza como recurso para solucionar el problema.

Es importante mencionar que Gracián también dedica dos capítulos a los encarecimientos. El Discurso XX trata los encarecimientos conceptuosos y el Discurso XXI discute los encarecimientos condicionales fingidos y ayudados. Los dos tipos son unas figuras retóricas basadas en la exageración. El autor recomienda cuidado en su uso, ya que “[n]o pasan algunos por concepto el encarecimiento así a secas, dice por no ser más que una hipérbole retórica, sin el picante de la agudeza viva y verdadera” (1929, p. 126). Las paradojas por exageración o encarecimiento al parecer quedaron libres de tal condena, ya que –como se ha visto– Gracián las denominaba la más extravagante y sobresaliente especie de exageración.

En todo este primer capítulo, lo que más importa recordar es la necesidad de basar la paradoja en alguna circunstancia especial. Este es un punto que el autor reitera varias veces para que la paradoja, como dice Gracián, “no parezca libremente dicha y sin apoyo; de aquí es, que el atento, luego pregunta (al oír la extravagancia del pensar) ¿en qué se funda? y si no hay razón, no se gradúa por sutileza, sino por ligereza” (1929, p. 144).

No obstante, después de repetir e insistir tanto en la necesidad de basar o fundar la paradoja en alguna circunstancia especial, Gracián se contradice, poniendo como ejemplo una paradoja sin fundamento, pero con tanta sutileza que funciona de todas maneras. “Déjase algunas veces llevar el discurso, de la grandeza del objeto; y aunque no haya tanto fundamento, lo suple la sutileza de la ponderación”

(1929, pp. 145-146). Se llega con esto a un ejemplo concreto de lo que Grady (1980) señala como la mayor paradoja del texto entero –una paradoja, además, que todas las retóricas desde Aristóteles y Cicerón hasta Castiglione han enfrentado–, la gran paradoja de tratar de enseñar el ingenio y la agudeza, cosas que sin la naturaleza o la habilidad inherente no se pueden aprender (1980, 35). Aquí se ve la gran lucha entre el arte y la naturaleza, y que todas las reglas hasta ahora enumeradas parecen no servir sin la sutileza para apoyarlas y, por otro lado, con sutileza suficiente, ninguna de las reglas de por sí es necesaria.

Con respecto a este tema, es menester destacar que en *Il Cortesano* de Castiglione (en español, *El Cortesano* de Juan Boscán), por ejemplo, se ve este debate en el libro segundo, cuando Miser Bernardo discute con sus amigos lo que es la gracia. La divide en tres categorías: 1) la urbanidad, 2) la agudeza y 3) los recaudos falsos o las burlas, y antes de desarrollar estas tres categorías en las páginas que siguen, entran todos en una discusión sobre la función del arte y la naturaleza en cuanto a la gracia (Boscán, 1942, p. 165).

Ahora bien, Gracián no entra explícitamente en el debate entre arte y naturaleza en este caso, pero se entiende que es muy consciente de la polémica y la dificultad en que se ha visto inmerso por el ejemplo que propone del soneto XXI de Garcilaso de la Vega para señalar la paradoja sin fundamento, pero con sutileza:

Clarísimo marqués, en quien derrama
el cielo quanto bien conoce el mundo,
si al gran valor en que “l sujeto fundo
y al claro resplandor de vuestra llama
arribare mi pluma y do la llama
la boz de vuestro nombre alto y profundo,
seréys vos solo eterno y sin segundo,
y por vos inmortal quien tanto os ama.
Quanto del largo cielo se desea,
quanto sobre la tierra se procura,
todo se halla en vos de parte a parte;
y, en fin, de solo vos formó natura
una estraña y no vista al mundo idea
y hizo igual al pensamiento el arte².

2 Cito a Garcilaso de la Vega, edición de 1981, pp. 120-121.

El poema, representación de una paradoja con sutileza y sin fundamento, trata precisamente el debate entre la naturaleza y el arte, y aunque Romo (1993) mantiene en la página 93 de su artículo que “la grandeza del objeto” o la nobleza del Marqués justifica el exceso de la agudeza, se entiende este ejemplo como un caso específico de esta paradoja central. El tipo de paradoja que Gracián estudia aquí se refiere –como indica Romo (1993)– a “la grandeza del objeto”. Sin embargo, Gracián explica este término diciendo: “y aunque no haya tanto fundamento, lo suple la sutileza de la ponderación” (1929, 146). Enfatiza no la grandeza del objeto o sea el Marqués, sino la sutileza del poeta y el poema también subraya esta distinción.

El Marqués, dice la voz poética, por su gran valor será immortalizado en el poema. No obstante, también lo será el poeta que le dedicó los versos. Entonces, arte y naturaleza son capaces de llevar a un sujeto a la immortalidad. Noción que Garcilaso enfatiza en la última estrofa al implicar que hasta la naturaleza se vale del arte en su creación. Se disminuye la distinción entre el arte y la naturaleza, porque hasta la misma naturaleza se vale del arte al crear. Rivers cita al poeta en su comentario del soneto y el mismo Garcilaso comenta del poema:

Quiere dezir este terceto que la naturaleza formó un exemplar en su imaginación i ánimo para el efeto de aquella singular obra que produzió i compuso en el marqués; porque Idea es la forma, figura i representación primera de las cosas (1981, p. 121).

Establece un paralelismo entre la creación natural y la creación humana, otorgando a la naturaleza las facultades humanas de la imaginación y el ánimo. Se puede ver que el arte depende de la naturaleza. Pero en realidad la naturaleza también depende del arte, porque es a través de este que ambos –el Marqués y el poeta– se immortalizarán. La nobleza del objeto puede ser la base del poema. No obstante, sin el arte esa nobleza nunca se hubiera immortalizado, ni en la poesía ni en el mundo. Existe –entonces– una relación de codependencia entre los dos, ya que ni el uno ni el otro puede avanzar solo. El poema demuestra cómo el arte y la naturaleza están tan entrelazados que separarlos sería imposible. Por

lo tanto, el ejemplo paradójico que Gracián propone corresponde a la paradoja inherente en cualquier texto retórico.

Ahora, además de las circunstancias (con o sin fundamento suficiente), en el Discurso XXIII Gracián también denomina algunas acciones como paradojas o “extraordinarias” y explica que las razones que dan para ellas pueden ser aún más paradójicas (1929, p. 146). Por ejemplo, Luis XI, rey de Francia, –una vez recuperado de una enfermedad grave– mandó degollar, en vez de alabar, a los criados que le habían cuidado, impidiendo que se arrojase por la ventana estando enfermo. Decía el rey que todos tenían que obedecerle aun cuando estaba fuera de sí. “Paradojo dictamen, aunque tan vivo” (1929, p. 147), es como Gracián clasifica aquella explicación extraordinaria del rey y también, “prueba de su política” (1929, 146). Gracián da un segundo ejemplo de este tipo de paradoja, esta vez del Duque de Milán, que mató a un villano suyo por haber hecho un acto muy noble y no apropiado a su condición. El Duque dijo que: “No había de haber villano que pudiese alabarse de haber hecho género de galantería jamás, tanta es la ruindad de su vileza” (1929, p. 147).

Después de dar estos ejemplos de acciones paradójicas, es algo contradictorio que, al hablar de política, Gracián mantenga que el uso de la paradoja no es siempre apropiado, negando precisamente los dos ejemplos citados. Al respecto dice: “En la política, si no a la plática se permiten a la especulación y disputa (1929, 150)”. Si la paradoja se permite solamente en la disputa o la especulación o sea, en la teoría política y no en la práctica política, no en la manera de gobernar, es interesante que Gracián dé estos ejemplos para explicar las acciones extraordinarias. Ambos jefes de Estado se comportaron de una manera paradójica y cruel, en pleno abuso del poder, y la explicación que dieron para sus acciones también fue paradójica.

Pero quizá esta contradicción se puede explicar al notar que no hay alabanza ninguna de la agudeza del rey o del duque, muy al contrario de los otros ejemplos que cita Gracián. En el caso del duque, Gracián describe las acciones del villano como “resolución y galantería”, lo cual contrasta con la des-

cripción del duque que se comportó “siniestramente”.

Cuatro páginas de texto separan la discusión sobre la política de estas historias paradójicas, pero a pesar de eso, parece que sirven como evidencias negativas de la paradoja política, ilustraciones vivas de cómo no usar la paradoja al gobernar un Estado. Gracián no condena explícitamente las acciones de los dos gobernadores en este primer texto, pero si se comparan estos episodios con su actitud en *Oráculo manual* se encontrará la condenación que aquí falta.

En el aforismo 143, titulado “**No dar en paradoxo por huir de vulgar**”, se halla lo que implícitamente se podría entender como la actitud de Gracián ante aquellas acciones tan extraordinarias y ahora desarrolla su tesis en términos más explícitos:

No dar en paradoxo por huir de vulgar. Los dos extremos son del descrédito. Todo asunto que desdize de la gravedad es ramo de necesidad. Lo paradoxo es un cierto engaño plausible a los principios, que admira por lo nuevo y por lo picante; pero después, con el desengaño de salir tan mal, queda mui desairado. Es especie de embeleco, y en materias políticas ruina de los Estados. Los que no pueden llegar o no se atreven a lo heroico por el camino de la virtud, echan por lo paradoxo, admirando necios y sacando verdaderos a muchos cuerdos. Arguye destemplança en el dictamen, y por esso tan opuesto a la prudencia. Y si tal vez no se funda en lo falso, por lo menos en lo incierto, con gran riesgo de la importancia (1954, 143).

Es interesante notar aquí cómo Gracián establece primero los dos extremos “paradojo” y “vulgar” para luego equiparar los términos, haciendo que signifiquen lo mismo: el descrédito y la necesidad. Describe las acciones extravagantes como “especie de embeleco” o engaño, que carecen de virtud. Tampoco distingue en cuestiones de política lo que se permitía a la especulación y disputa en *Agudeza*, y clasifica todas las paradojas políticas como “ruina de estados”. Ser “paradoxo” o extravagante, como

los jefes de Estado citados en *Agudeza*, demuestra una falta de moderación y prudencia, y se convierte en una acción a evitar.

Al pasar al análisis de las técnicas en *Oráculo manual*, conviene señalar que el mismo Gracián sigue los consejos dados en *Agudeza*... sobre la frecuencia con que se puede usar la paradoja. Al terminar el Discurso XXIII, el autor añade una advertencia al lector sobre ese mismo punto:

Las paradojas han de ser como la sal, raras y plausibles, que como son opiniones escrupulosas, y así desacreditadas, no pueden dar reputación, y muchas arguyen destemplanza en el ingenio, y si en el juicio, peor (1929, 150).

Parece considerar las paradojas como un tropo peligroso, un tropo que debe tratarse con cuidado, porque además de no dar reputación, puede hasta quitarla. A pesar de la peligrosidad, Gracián utiliza las agudezas paradójicas en *Oráculo*, pero en solamente unos instantes “como la sal, raras y plausibles”.

Un caso del uso del tropo de la paradoja es la sentencia previamente citada: “**Tener bríos a lo cuerdo**” (54). Se puede ver que Gracián utiliza las técnicas establecidas en el Discurso XXIV para las paradojas que explica en *Oráculo*. Esta máxima es un ejemplo de disonancia, ya que los dos términos no se contradicen (si fuera así, sería un ejemplo de paradoja por repugnancia, según la clasificación del autor). Sin embargo, tampoco hay concordancia entre “brío” y “cuerdo”. Gracián dice lo siguiente de las paradojas de disonancia: “No siempre se requiere que la propuesta sea repugnante, basta que diga alguna disonancia...” (1929, p. 156). Entonces, se entiende que por la falta de acuerdo y de un mismo significado entre los dos términos propuestos por el autor, se forma la paradoja.

Formalmente, es también un ejemplo donde la paradoja se da en la propuesta, o sea, en la introducción o presentación del argumento. Gracián clasifica las paradojas formadas así de esta manera: “Consiste su artificio ingenioso en una proposición, que parece dura, y no conforme al sentir, y dase luego la razón, también extravagante, y tal vez para-

doja" (1929, p. 151). La paradoja o "la propuesta extravagante" en sí se encuentra en la introducción, después sigue la explicación o el desarrollo del argumento. Entonces, lo que a primera vista (particularmente en una paradoja repugnante) pueda aparentar ser una sentencia sin base o fundamento, se aclara en la explicación y a la vez desarrolla la agudeza del concepto y juega de nuevo con las nociones de apariencia y realidad.

En el ejemplo del aforismo 54 "**Tener bríos a lo cuerdo**", la explicación que sigue elabora la primera parte de la paradoja, la necesidad de ser valiente y tener espíritu al decir: "Al león muerto, hasta las liebres le repelan. No ai burlas con el valor, si cede al primero, también avrá de ceder al segundo, y deste modo hasta el último" (1954). Resalta su agudeza en este ejemplo al valerse de un refrán popular mezclado con su propio razonamiento para ilustrar el aforismo de que es mejor ser valiente desde el principio, porque una vez que se cede, que se deja vencer por la falta de ánimo, será mucho más difícil triunfar en otras ocasiones. Gracián aconseja que se establezca una norma de valentía desde el comienzo y se viva conforme a esta, ya que cuesta más trabajo cambiar reglas ya estipuladas que establecerlas al principio.

La noción de usar la valentía cuerdamente se desarrolla menos, repitiendo solamente que el brío "es como la espada, ha de ir siempre envainado en su cordura para la ocasión" (1954). Esta es una mezcla interesante de una metáfora para explicar una paradoja. No obstante, Gracián continúa intercalando –además de la metáfora y el refrán popular– otra paradoja más para desarrollar su tesis y añade "que, no sin providencia, juntó la naturaleza acudida la dulçura de la miel con lo picante del aguijón de la abeja" (1954).

Volviendo a *Agudeza*, se ve cómo sigue perfectamente sus propios consejos aquí, mezclando tropos o –como dice él– "mezclando otras especies de agudeza" (1929, 154). Este recurso engrandece la paradoja, haciendo más grande el arte del escritor, "doblando el artificio" y subrayando su ingenio. Pellegrin (1982, p. 314) ha señalado que este artificio, esta manera de explicar un concepto con otro y otro más, es típico de Gracián, llamándolo: "[l]e masque

sous le masque, dans une mise de abyme de l "énigme virtuellement infinie".

Es importante notar que Gracián no siempre recurre a las mismas estratagemas, como se puede ver en la paradójica máxima 99, "**Realidad y apariencia**". En esta sentencia, muy distinta a la anterior, Gracián anuncia primero las dos ideas generales que contrapone, la realidad contra la apariencia:

Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen; son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia.

En la primera frase: "Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen", da la paradoja para desarrollarla en la conclusión. Es otro caso de la paradoja en la propuesta, seguida de la razón. También la paradoja dada aquí es otra muestra de disonancia. Los conceptos no se contradicen completamente porque son opuestos el uno al otro, sino que establecen una relación antitética entre sí.

Pero se nota el cambio de tono entre aquel ejemplo y este, y se nota la manera en la que Gracián sigue el dictamen del aforismo 17 al "**Variar de tenor en el obrar**". En el primero había un tono más ligero y al compararlo con el segundo, lo que sobresale es la seriedad con que escribe. Gracián reforzó la paradoja primera con metáforas y otros tropos, hasta se aprovecha de un refrán popular. Estos elementos juntos prestaban un toque menos formal a sus palabras. Resaltaba más la agudeza de la primera paradoja y en la segunda lo que resalta es el tema tan repetido y estudiado en el barroco.

La máxima 99 es también de las más cortas de la obra, hecho que subraya una vez más la seriedad y gravedad del tono. Gracián no condena aquí la práctica de aparentar, solamente reconoce la necesidad de hacerlo, teniendo en cuenta que muy pocos saben descifrar atentamente al ajeno. Toma una actitud pragmática ante un hecho que él supone por dado y recomienda que la ética se ajuste a la situación. Coloca las dos ideas –el aparentar y el ser– juntas, haciendo que se complementen. La razón no es suficiente ni tampoco la apariencia.

Otro ejemplo en que Gracián “varia en tenor” sería el aforismo 205, “**Saber jugar del desprecio**”. Estructuralmente, esta paradoja es distinta a las que se han estudiado hasta ahora, porque la paradoja en sí ya no se da en la propuesta, sino en la conclusión. La introducción a este aforismo parece algo enigmática, pero no necesariamente paradójica. Sin embargo, al estudiar la continuación, se encuentra con el concepto paradójico. Gracián explica la necesidad de “**Saber jugar del desprecio**” diciendo:

Es treta para alcanzar las cosas despreciables; no se hallan comúnmente quando se buscan, y después, al descuido, se vienen a la mano. Como todas las de acá son sombra de las eternas, participan de la sombra aquella propiedad: huyen de quien las sigue, y persiguen a quien las huye (1954).

Este tipo de paradoja es clasificada en *Agudeza* como “la paradoja en contrario (1929, 151)”, ya que expresa un “no deseo”, no desear algo para poder alcanzarlo. Es necesario enmascararse, cubrir los sentimientos, aparentando que no se desea nada para poder conseguir lo que se anhela de verdad. Lo interesante es que el ejemplo de este tipo de paradoja citado en el primer texto corresponde temáticamente con la manifestación de este estilo en el segundo texto, *Oráculo*. En *Agudeza* el ejemplo citado de la paradoja en contrario es:

Pues que no se puede haber lo que mi querer desea, quiero lo que no ha de ser, quizá con no lo querer, posible será que sea (1929, 151).

Se puede ver cómo el aforismo de “**Saber jugar del desprecio**” toma su concepto de la paradoja citada en *Agudeza*. Gracián cambia la paradoja de verso a prosa y elabora el concepto añadiendo la noción del desprecio, enfatizando la idea de solamente “no querer” una acción más pasiva y cambiándola al más activo “despreciar”, pero la raíz del aforismo puede ser esta.

Regresando al concepto de la paradoja en contrario, para explicar mejor esta noción sería útil estudiar el tipo de paradoja que se opone a esta, la que

expresa un deseo, un querer, en vez de un “no-querer”. Por ejemplo,

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer del morir,
no me vuelva a dar la vida (1929, 151).

En el primer caso, el poeta no quiere nada y trata de expresar su falta de deseo, pero con la intención de alcanzar algo (todo lo que supuestamente no desea). Al contrario, en el segundo poema, la voz poética sí pide algo, la muerte escondida, pero con el fin de no recibir para evitar la vida. Entonces, paradójicamente, se tiene un ejemplo de un poema que pide para recibir y otro que pide para no-recibir. Implicada en ambos poemas está la noción de enmascararse, de cubrir las intenciones para obtener lo deseado y con eso se regresa una vez más al juego entre las apariencias y la realidad.

Como se ha visto, hay una serie de aforismos que corresponden obviamente a la relación antitética (realidad / apariencia). Ejemplos de estos son **La realidad y el modo** (aforismo 14) y **Realidad y apariencia** (aforismo 99). No obstante, existe otro grupo de aforismos relacionados de manera no tan obvia al mismo tema; **Saber jugar del desprecio** es uno de ellos. Otro que sigue en la misma vena es la sentencia paradójica titulada **Permitirse algún venial deslíz** (aforismo 83). Formalmente es otro aforismo en el que la paradoja en sí no se da en la propuesta, sino en la conclusión. El título parece algo enigmático, pero no necesariamente paradójico. El concepto paradójico se encuentra a continuación:

Que un descuido suele ser tal vez la mayor recomendación de las prendas. Tiene su ostracismo la envidia, tanto más civil quanto más criminal; acusa lo mui perfecto de que peca en no pecar, y por perfecto en todo lo condena todo; házase Argos en buscarle faltas a lo mui bueno, para consuelo siquiera. Hyere la censura, como el rayo, los más empinados realces. Dormite, pues, tal vez Homero y afecte algún descuido en el ingenio o en el valor, pero nunca en la cordura, para sossegar la malevolencia, no rebiente ponzoñosa: será como un echar la capa al

toro de la envidia para salvar la inmortalidad (1954).

Se encuentra la paradoja en la noción de una perfección tan perfecta que se transforma en imperfección, se convierte en pecado al mirar un sujeto perfecto con ojos de envidia. Se ve, también, la máscara bajo la máscara señalada por Pelegrin (1982) cuando Gracián explica su concepto paradójico con una metáfora que compara la censura con un rayo capaz de herir hasta la cumbre de la grandeza. Además, añade lo que Romera-Navarro clasifica como un refrán popular en su comentario: “echar la capa al toro de la envidia”, mezclado con otra metáfora que equivale a la envidia a un toro. Aquí la capa que se echa al toro es un “descuido afectado”, un error cometido a propósito para protegerse y prevenir contra el mayor daño que pueda causar el ser ajeno envidioso. Paradójicamente, entonces, para resaltar la perfección se requiere un fallo intencional.

El juego entre realidad y apariencia se halla en el hecho de que la falta es afectada o aparentada para enmascarar la perfección, pero para hacerla deslumbrar. Gracián aconseja que “afectemos un descuido”, aparentando una deficiencia que no necesariamente existe para protegerse.

En los aforismos estudiados, aparentar servía para “afeitar la vejez” o hacer ver la razón. La necesidad de aparentar es más urgente en este caso, ya que no sirve simplemente para lucir, sino que es menester para la protección de sí mismo. En el aforismo **Saber jugar del desprecio**, la máscara servía de ayuda para conseguir lo que se anhelaba. Lo que enmascaraba eran los sentimientos, los deseos. Aquí se enmascara el ser, fingiendo un defecto como requisito para mantener intacto la fachada que se presenta ante el mundo.

Si se compara el aforismo **Permitirse algún venial desliz** (83) con **No tener algún desdoro** (23), se encuentra una contradicción bastante interesante. En el aforismo 23 se niega lo antedicho y aquí aconseja cubrir los defectos (que todos tienen) como “supo César laurear el natural desaire”. El desdoro –al contrario del desliz– es una mancha o una nube que puede eclipsar el sol de la perfección. Lo que antes

aconsejaba para proteger la perfección, ahora se exhorta como una posible mancha sobre ella. Estas contradicciones en el texto son frecuentes y se pueden contrastar no solamente estos dos aforismos, sino también **Antes loco con todos que cuerdo a solas** (aforismo 133), que no concuerda con **Bástase a sí mismo el sabio** (aforismo 137).

Descifrar los aforismos en sí es una tarea trabajosa. La mezcla de conceptos que presenta Gracián hace resaltar su ingenio, a la vez que convierte los aforismos en una especie de rompecabezas intrincado para el lector. Se soluciona para darse cuenta luego de la falta de coherencia, de las contradicciones presentes en el texto en su totalidad. Según Checa (1991), estas contradicciones hacen que la lectura del texto equivalga a la lectura del mundo y obligan al lector a reflexionar sobre cada caso y adaptarse a ello, seleccionando el aforismo que mejor le sirva en cada situación:

En esa dimensión (propriadamente exterior al libro) de la *praxis*, el lector prudente no es quien sigue a la letra cualquiera de los consejos del moralista, sino, quien, asimilando sus estratagemas y maniobras textuales, responde como él a las peculiaridades únicas de diferentes situaciones (p. 273).

Esta técnica contradictoria, con su visión pragmática del mundo, también derrumba las expectativas del lector ante un libro aprobado por Fray Gabriel Hernández con estas palabras: “[s]iempre tuve por dificultosa el arte de prudencia, pero quien supo hallar reglas a la agudeza, pudo encargar preceptos a la cordura (Gracián, 1954, p. 5).

Clasificar los aforismos de Gracián como preceptos implica que el lector hallará una serie de mandatos de obligado cumplimiento y, muy al contrario, se encontrará más bien ante un libro de ejercicios para la formación de la prudencia. La dificultad que cada aforismo en sí presenta, con su mezcla de conceptos, intercalando metáforas, refranes y paradojas, requiere un estudio cuidadoso para adentrarse en ello. Esta dificultad se duplica al dilatar el estudio al texto en sí, requiriendo que el lector adapte y ajuste la lectura. Como sugiere Checa (1991), la lectura viene a ser lo mismo que vivir, ya que hay que leer

cada situación escogiendo y eligiendo la interpretación adecuada.

El problema inherente en el texto surge de esta necesidad de elegir y escoger la lectura (y por implicación, las acciones) conforme a una situación ya leída e interpretada adecuadamente de antemano. Gracián es consciente de este requisito de interpretación y hace que su escritura sea difícil a propósito, como demuestra el aforismo 94: “Incomprehensibilidad de caudal. Escuse el varón atento sondearle el fondo, ya que al saber, ya que al valer, si quiere que le veneren todos: permítase al conocimiento, no a la comprensión” (1954).

Gracián, al igual que su lector, aspira a la prudencia y, por lo tanto, sigue sus propios consejos para alcanzarla, negando que se le comprenda a fondo, con el fin de conseguir la veneración. Por eso *Oráculo* no se presta fácilmente a la comprensión; pero esta misma incomprehensibilidad implica que para descifrar su texto, para poder seleccionar la lectura adecuada, es necesario ser un lector prudente. Por consiguiente, *Oráculo manual* es un tratado sobre la prudencia. Sin embargo, para valerse de ello se necesita la misma prudencia que el texto propone estudiar. Grady (1980) señaló una situación similar a esta al hablar de la paradoja intrínseca de *Agudeza*, porque es un texto que propone estudiar la agudeza y a la vez, requiere esa misma agudeza para poner en práctica las reglas encontradas en el texto. Con todo esto se encuentra –en este estudio sobre la paradoja– la mayor paradoja de todo *Oráculo*, la paradoja, además, intrínseca del texto. Es imposible tratar de enseñar la prudencia, porque sin ese don inherente, la prudencia nunca se podrá aprender.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Boscán, J. (1942). *El cortesano [Il Cortesano]* (8ª edición). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Checa, J. (1991). Gracián y la lectura. *Hispanic Review* 59, 3, 263-280. doi: 10.2307/474049 <https://www.jstor.org/stable/474049>.

Gracián, B. (1929). *Agudeza y arte del ingenio*. Madrid: La Rafa.

Gracián, B. (1954). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Comentarios de Miguel Romera-Navarro. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Grady, H. H. (1980). Rhetoric, Wit, and Art in Gracián's *Agudeza*. *Modern Language Quarterly* 41 (1), 21-37. doi: <https://doi.org/10.1215/00267929-41-1-21>.

Pelegrin, B. (1982). Antithèse, métaphore, synecdoque et métonymie: Stratégie de la figure dans l'*Oráculo manual* de Baltasar Gracián. *Revue de Littérature Comparée* 3, 339-351.

Real Academia Española. (1984). *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. (Tomos 1-3). Madrid: Editorial Gredos. (Obra original publicada en 1726).

Romo, F. (1993). La paradoja en *Agudeza y arte de ingenio*. *Genealogía científica de la cultura, número dedicado a: Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra* 5, 87-97. Barcelona: Editorial Anthropos.

Vega, G. (1981). *Obras completas con comentarios de Elias L. Rivers*. Madrid: Editorial Castalia.