



La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin

Tomás Z. Martínez Neira¹

Recibido: 1 de marzo de 2016 / Aceptado: 23 de mayo de 2016

Resumen. En su estudio sobre el Trauerspiel, Benjamin analiza el papel del alegorista barroco en una época en la que la palabra de éste es expresión de la melancólica mirada de un sujeto dejado de la mano de Dios y entregado a la total inmanencia. Pero el alegorista realiza una jugada por la cual consigue pasar de la inmanencia hasta Dios, alegorizando el concepto de mal que él mismo ha producido. Baltasar Gracián, aun cuando cumple las características de dichos alegoristas, según las categorías benjaminianas, a nuestro juicio no realiza esta suerte de traición a su propio *logos*, entregándose totalmente a las consecuencias de la *historia natural*, la inmanencia y el decir alegórico.

Palabras clave: alegoría, Benjamin, Gracián, inmanencia, *Criticón*, Barroco.

[en] Absolute allegory in *El Criticón*: a dialogue with Benjamin

Abstract. In his Trauerspiel study, Benjamin analyses the role of the baroque allegorist in an age in which his word is the expression of the melancholic gaze of an abandoned subject handed over to an absolute immanence. But the allegorist makes a move through which he achieves to go from immanence to God, allegorizing the concept of evil that he himself has produced. Even when he meets the characteristics of those allegorists, Baltasar Gracian does not make, in our judgement, this kind of betrayal to his own *logos*, surrendering completely to the consequences of *natural history*, the immanence and the allegorical saying.

Keywords: allegory, Benjamin, Gracián, immanence, *Criticón*, Baroque.

Sumario. 1. El Barroco según Walter Benjamin. 1.1. El origen del *Trauerspiel* alemán. 1.2. Prólogo epistemocrítico: Verdad y conocimiento. 1.3. *Trauerspiel* e Historia. 2. Teoría de la alegoría. 2.1. Alegoría y temporalidad. 2.2. La alegoría moderna: ruptura del vínculo significado-significante y *exuberancia* del lenguaje. 2.3. Alegoría y ruina. 2.4. Origen y antinomias: alegoría y solución teológica. 3. Baltasar Gracián y *El Criticón*: cuestiones generales. 3.1. El *Criticón* a la luz de Walter Benjamin. 3.2. El mundo deviene alegoría: ¿Solución o condena? 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Martínez Neira, T. (2016) La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* 10, 109-127.

¹ Universidad Autónoma de Madrid (España).

1. El Barroco según Walter Benjamin

1.1. El origen del *Trauerspiel* alemán

Las complicaciones que tuvo Benjamin con su escrito sobre el *Trauerspiel*² alemán son bien conocidas. Obra realizada a fin de obtener la habilitación como profesor en la universidad de Francfort, no cumplió su cometido al ser rechazada, básicamente, debido a la imposibilidad de comprensión de la obra por parte del tribunal.³ Imposibilidad que, en cierta medida, ha sido heredada por todos aquellos que han querido acercarse, posteriormente, al estudio de este escrito.

*El origen del Trauerspiel alemán*⁴ (*Ursprung des deutschen trauerspiels*) parece presentarse, en un principio, como un estudio literario acerca de un tipo de drama alemán particular del barroco. Pero la obra encierra mucho más. Bajo este título, Walter Benjamin ofrece, germinalmente, su propia metodología filosófica, la epistemología que guiará sus posteriores trabajos, así como una interpretación específica sobre la época del barroco y, en especial, sobre la alegoría. De ahí que, quien se aproxima a este trabajo se encuentre desbordado ante la multitud de determinaciones que entran en juego, pudiéndose considerar más un escrito de carácter filosófico que una mera interpretación o revisión, estética o sobre historiografía del arte, de un género dramático (sin faltar tampoco a esta cuestión).

1.2. Prólogo epistemocrítico: Verdad y conocimiento

En el prólogo a la obra, “Prólogo epistemocrítico”⁵, considerado uno de los textos más *oscuros* y complejos del autor, se pone de manifiesto la metodología y los presupuestos que guiarán el escrito y, como hemos indicado arriba, gran parte de la trayectoria intelectual de Benjamin. Dicho prólogo gira en torno al concepto de verdad que se va a manejar como base sobre la que interpretar el *Trauerspiel*, en su carácter de *expresión* eminente de la época del Barroco como vivencia del acontecer de un momento histórico conceptualizado bajo el sintagma de *historia natural*. Dicho concepto de verdad encuentra su base en Platón, y la *expresión* de la misma en el carácter de *mónada* de la configuración de los fenómenos.

Así, Benjamin realiza una diferenciación entre los conceptos de *verdad* y *conocimiento*. En orden a criticar las concepciones que de estos términos se juegan especialmente en el ámbito de la ciencia (y por el hecho de que desde éste se transfieren a otros ámbitos de conocimiento) la delimitación de estos se vuelve relevante. Benjamin entiende que el modo de proceder del conocimiento, propio de las ciencias, no puede ofrecer resultados satisfactorios por lo que hace a la verdad.

² El término *Trauerspiel* se presta a diversas traducciones. La más común sería la de “drama barroco”, que si bien se atiene al hecho de que el término se refiere a un cierto tipo de dramas desarrollados en el barroco alemán, pierde el sentido que el término *trauer* implica de: luto, tristeza, aflicción, duelo, etc. Una opción de traducción más correcta sería “drama luctuoso”. Tras esta aclaración y por comodidad de exposición, nosotros preferimos mantener el término en alemán.

³ Puede verse al respecto: G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, DEBOLSILLO, 2014, 202.

⁴ W. BENJAMIN, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, Madrid, Abada Editores, 2010.

⁵ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 222-257.

Los métodos de deducción o inducción (los procesos que se generan a partir de una concepción apriorística del objeto de estudio) siempre se encuentran anclados en una relación de presuposición. El conocimiento es *interrogable* y por tanto implica esta presuposición. La verdad, entendida en el orden de la idea platónica, está dada a la observación⁶, de modo que incluye un fuerte peso de la intuición que parece estar más bien cancelado en el proceder científico. La relación entre la verdad y la idea, tomada desde la particular lectura que realiza Benjamin de Platón, sitúa a esta última en una existencia previa al sujeto de conocimiento, envolvente para su subjetividad e inalcanzable por el camino de la conexión deductiva a la manera de la ciencia. Los fenómenos, en su estado empírico bruto (estado en el que los considera la ciencia), no se introducen en el ámbito de las ideas: es perdiendo su falsa unicidad, la que se muestra en ese estado empírico, lo que les permite participar divididos en la auténtica unidad de la verdad. Son los fenómenos, en sus diversas y posibles configuraciones⁷ (*constelaciones*) los que portan el carácter de verdad. Romper el *vínculo* en el que nos son dados y *reordenarlos* permite que nos acerquemos a la verdad entendida desde estos presupuestos. En este proceso, los *conceptos* son las mediaciones que permiten la disolución de la unidad del fenómeno y su participación en el ser de las ideas. En resumen: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas».⁸ Es en la relación entre los fenómenos, entendidos como elementos de la *constelación*, donde la idea aparece y donde el fenómeno es a su vez dividido (pues no se ha tomado en su integridad empírica) y salvado (pues se introduce en el ámbito de las ideas). Es trabajo del filósofo la exposición del *reino* de las ideas, encontrándose así a medio camino entre el investigador (pues su análisis ha de ser minucioso, detenido, atento, contemplativo) y el artista⁹ (pues su saber, que se refiere a la idea como configuración y relación de sus elementos, los fenómenos, tiene que ver con el saber de las *formas* y con la importancia que cobra en él su propio modo de exposición). Por esta última observación, vemos la importancia que tendrá la relación entre forma y contenido por lo que hace a su análisis del *Trauerspiel*. El *Trauerspiel*, especialmente por su carácter alegórico, será entonces expresión de

⁶ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 226.

⁷ Cabe aquí señalar de qué modo los presupuestos teóricos que aparecen en el Prólogo son especialmente afines a la *epistemología* Graciana. En su obra *Agudeza y arte de ingenio* es, precisamente, la capacidad del ingenio a la hora de recomponer lo real, los fenómenos, y descubrir sus ocultas filiaciones en cada nueva composición, lo que nos da el índice auténtico del conocimiento. Conocer el mundo supone en Gracián el ejercicio de una ciencia de lo particular. Dicha ciencia es una ciencia abierta, un arte, una *tekhné*, ya que de lo particular, en principio, no puede haber ciencia. Pero frente a esta máxima aristotélica, Gracián se adentra en el análisis del ingenio y sus diversas formas (pues la verdad ha de ser presentada de forma “bella”) para dar cuenta de la única posibilidad de poder acceder al conocimiento y la verdad de lo particular ya que, lo universal, de raigambre escolástica, queda emplazado en un ámbito de abstracción y no verdad que no parece mantener relación alguna con la realidad. Así, el compendio de figuras retóricas de *Agudeza y arte de ingenio* deja de verse a la luz de una mera rapsodia de tropos retóricos para convertirse en el intento de establecer, en la medida de lo posible, una propedéutica para el conocimiento. Se genera así un sistema que paradójicamente queda abierto, pues siempre, en todo caso, pueden surgir configuraciones nuevas y pueden ser conceptualizadas de diferentes maneras en orden a su presentación bella. En el ámbito de la verdad, según esta epistemología, nunca está dicha la *última palabra*. Puede verse al respecto: B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969. Y el muy sugerente estudio: E. HIDALGO-SERNA, *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.

⁸ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 230.

⁹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 228.

una idea: la vivencia de un mundo en el que se ha cancelado toda posibilidad escatológica, entregado al mero movimiento de la historia que, en la conceptualización de Benjamin, aparecerá como *historia natural*.

El *Trauerspiel* no se limita a ser reconocido como un mero género de la historia de la literatura, sino como vehículo relevante, como *constelación*, como *mónada*, que nos permite acceder a la ontología subyacente al Barroco y, por lo mismo, al origen de la modernidad como momento de crisis, como *bisagra* entre un mundo dotado de sentido y un mundo en el que el sentido vendrá dado de la mano del sujeto y el infinito movimiento de las cosas en su carácter meramente objetual o de mercancía.

1.3. *Trauerspiel* e Historia

Lo primero que le interesa a Benjamin es delimitar la singularidad del *Trauerspiel*. En el capítulo “*Trauerspiel* y tragedia”¹⁰ Benjamin se está enfrentando a la reflexión estética y sobre teoría del arte que desde el Romanticismo se empeñaba en ver en el *Trauerspiel* (cuyos autores más relevantes serían Gryphius, Lohenstein y Hallmann) una suerte de copia (además copia de mala calidad) de las tragedias clásicas. Es más, en ningún momento se pretende restituir un valor al *Trauerspiel* que de suyo no tiene, sino ver, incluso a través de sus fallas y sus limitaciones, y precisamente por este carácter de *ruina*, la metafísica, la *Weltanschauung* que expresa.

Una de las primeras características que Benjamin señala en el *Trauerspiel*, la pobreza técnica (a diferencia del alto grado de sofisticación que alcanzará en autores españoles, especialmente en Calderón¹¹), será uno de los fundamentos que hacen de él un buen vehículo de mediación para comprender el momento de quiebra que supone el Barroco: la voluntad de forma del Renacimiento fracasa en su intento de fundamentar un sentido en el nuevo orden de la existencia.

Que el *Trauerspiel* no sea un tipo de drama derivado de la tragedia clásica implica que las categorías aristotélicas¹² de unidad de tiempo y unidad de lugar, así como la teoría del efectismo trágico, no sean operatorias en él. La principal diferencia entre el *Trauerspiel* y la tragedia se refiere al hecho de que mientras la temática de ésta es el mito, la temática del *Trauerspiel* es la Historia, a saber: la vida histórica tal y como se representaba en esa época. El calificativo de “*Trauerspiel*” se aplicaba tanto al género dramático como al propio acontecer histórico.¹³ Así, esa vida entendida como “teatro” en el discurso español es entendida como “teatro”, pero significativamente “luctuoso”, en el discurso alemán.

La figura que en el *Trauerspiel* encarna esta temática es la figura del soberano. El héroe como rey también era tema de la tragedia griega, pero en el *Trauerspiel* el

¹⁰ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 259-375.

¹¹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 286. Sobre Calderón, un estudio indispensable por lo que hace al Barroco y, especialmente, a la ontología que subyace en la obra del dramaturgo español, puede encontrarse en: J. RIVERA DE ROSALES, *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*, Hildesheim, Oms Verlag, 1998.

¹² BENJAMIN, *Trauerspiel*, 263.

¹³ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 266.

monarca representa un nuevo concepto de soberanía basado en ciertas ideas políticas en confrontación con las doctrinas jurídicas de la Edad Media.¹⁴ Este nuevo soberano, que representa a la Historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como cetro, es un soberano consciente de su propia incapacidad para resolver los problemas a los que se ve abocado. Su espacio de acción, la corte, se ha convertido en un espacio de pura intriga¹⁵, lo que hace de él una figura eminentemente solitaria y melancólica.¹⁶

Esta experiencia de la inmanencia es otro de los rasgos característicos del *Trauerspiel*. Relacionado con el devenir de la cristiandad en Europa, cuyas diversas manifestaciones parecen no incluirse en el flujo del proceso de salvación¹⁷, la relación entre *Trauerspiel* y misterio se pone en cuestión desde el momento en que el acto dramático representa la desesperación de la incapacidad de optar por una salida trascendente, salvífica. La desaparición de toda escatología implica la renuncia al estado de gracia entregando al hombre a un mero estado “creatural”. La salvación, si acaso existe, habrá de ser buscada en el espacio de las criaturas y no en instancias exteriores. Este factor de inmanencia, tan marcado en el *Trauerspiel*, comporta dos aspectos relevantes: por una parte, la reducción lúdica de lo real (el teatro dentro del teatro, la representación dentro de la misma representación) y, por otra, la situación de infinita reflexión a que se ve abocada el hombre barroco en la imposibilidad de detenerse en cualquier espacio que le otorgue calma y serenidad en el proceso de su búsqueda de sentido. La pérdida de continuidad natural entre las cosas y su sentido exige una conducta de interpretación, de desciframiento, que deviene infinita para el hombre que desea saber. La relación del sujeto melancólico con su objeto es una relación muy particular: el sujeto barroco prefiere *leer* las cosas más que tocarlas.¹⁸ La búsqueda infinita de este hombre abandonado a su suerte en el mundo, de este hombre bajo el signo de Saturno, se cifra también en la propensión del melancólico a los viajes largos siendo una temática particular de ciertos dramas el exotismo (Lonhenstein) o el gusto de la época por las descripciones de viajes.¹⁹

La aniquilación del *ethos* histórico es otra característica que Benjamin señala en el *Trauerspiel*. En una comprensión de la actividad histórica como «industria depravada de maquinadores»²⁰ en constante movimiento de ascenso y descenso, la faceta ética queda cancelada en favor de una acción inscrita totalmente en el decurso mismo de la historia. La acción no refiere a instancias superiores o a marcos reguladores, sino que la misma transgresión moral apela a un comportamiento natural.²¹

¹⁴ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 268.

¹⁵ Acerca de la cuestión de la melancolía se puede ver este magnífico trabajo: F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, UIB, 2007.

¹⁶ Cabe señalar de qué modo se ve esta cuestión de la soledad e incapacidad del monarca barroco para gobernar, y de la corte como espacio de intrigas, si nos fijamos en la figura del valido, especialmente durante las monarquías de Felipe III y Felipe IV. Pueden verse al respecto: J. ELLIOT, *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona, Austral, 2014. J. ELLIOT y L. BROCKLISS (eds.) *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 1999. F. TOMÁS Y VALIENTE, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

¹⁷ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 283.

¹⁸ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 354.

¹⁹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 362.

²⁰ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 293.

²¹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 295.

La introducción del devenir histórico-secular en todos los ámbitos de la existencia comporta una nueva concepción de las categorías de espacio y tiempo. El fin de la escatología implica una cierta cancelación del concepto de tiempo, el cual comienza a abordarse desde una perspectiva espacial. El curso histórico, paralizado en una concepción espacial, encuentra en la representación teatral su mejor modelo. En la corte, representada como continuo espacial coreográfico, acontece «el decorado eterno y natural del curso de la historia».²² En este «espectáculo para tristes»²³, la escena es una escena ambulante, frente a la escena como *topos* cósmico en la tragedia griega, que señala a la tierra como escenario por el que la historia va con su corte de ciudad en ciudad.

En este espacio de desesperación que es el mundo y en su más fiel representación, la obra dramática, también encuentra su lugar lo cómico. Pero esta comicidad, «pura broma»²⁴, se presenta como la cara obligada del luto. Benjamin subraya lo cerca que se encuentra lo cómico de lo trágico, la faz perversa en la figura del *intrigante*. La unión del luto del príncipe con el buen humor de su consejero es signo de los dos espacios de Satán: el luto, con su falta de santidad, y el buen humor, que sólo cabe en el modo de existencia de la época como mueca del diablo. En este punto no hay que olvidar el tópico tantas veces reproducido en los autores barrocos de la risa de Demócrito y las lágrimas de Heráclito²⁵; tópico que se ajusta muy bien a la interpretación benjaminiana del papel que juega el componente cómico en el *Trauerspiel*²⁶, y al uso que de este componente también realiza Gracián, a saber: todo momento de risa o comedia es momento, precisamente, de sarcasmo e ironía.

Finalmente, otra característica relevante del *Trauerspiel* tiene que ver con la exuberancia del discurso barroco: es el modo de expresión de una metafísica bajo el signo del luto y la melancolía; un mundo bajo la mirada del melancólico, mirada escrutadora, *rumiadora*, para la que la relación intencional con el objeto (objeto del luto) se revela en una intensificación particular del mismo objeto. La ostentación y el luto son afines para Benjamin, de modo que el hecho de que el ser pierda su hegemonía como fundamento se ve acompañado de una excesiva, incluso obscena, proliferación de lo óntico.

²² BENJAMIN, *Trauerspiel*, 298.

²³ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 329.

²⁴ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 337.

²⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era melancólica*, 372.

²⁶ Esta figura del bufón, que encarna el aspecto cómico de la tragedia que supone la vida en la corte (y, en general, la existencia en el mundo barroco) aparece virtuosamente representada en el bufón que acompaña al soberano japonés Hiderota en su periplo de fatalidad y decadencia representado en la película “*Ran*” (1985) dirigida por Akira Kurosawa. En este largometraje, que es una adaptación del drama “*El rey Lear*” (1605) de Shakespeare, el bufón siempre dice, por mediación de la broma, la *verdad*. Fuente también de conflictos, el *logos* del bufón acompaña al anciano Hiderota haciéndole memoria a cada paso de sus errores y sus pérdidas. La mueca del bufón, la mueca de Satán, funciona como recordatorio constante de la imposibilidad de una instancia de salvación en la tierra. Hiderota, que ha padecido el infierno de sus propias y equívocas decisiones y que ha padecido la mentira y la traición dentro de su propia familia, se ve abocado, incluso cuando ya ha perdido la cordura, a ser objeto de bromas y sarcasmos por parte de su bufón. El soberano es así doblemente víctima de la existencia: en su miseria y en el regocijo que de la misma parece que se cobra la vida.

2. Teoría de la alegoría

Pero lo que más le interesa a Benjamin es el hecho de que el *Trauerspiel*, con todas las características que hemos señalado arriba, se presenta, inevitablemente, en forma de alegoría. La alegoría ha corrido la misma suerte que el *Trauerspiel* por lo que respecta a su estatuto como recurso retórico. Benjamin denunciará este desprecio encontrando su germen en una teoría en la que el símbolo es el modo propio de expresión del artista frente a la alegoría, que se entiende como mero instrumento pedagógico o ideológico. Como adalides de esta teoría del símbolo citará a Goethe²⁷ y a Schopenhauer²⁸.

En ambos autores (para Goethe según la contraposición símbolo / alegoría, y para Schopenhauer según la contraposición idea / concepto) lo que se critica en la alegoría es su incapacidad para servir al objeto artístico. La experiencia con el objeto artístico permite captar la verdad de una vez. El símbolo realiza la encarnación de la idea en la inmediatez de su comprensión. La alegoría se asemeja más al concepto, resultando en una construcción cuya comprensión implica un ejercicio de interpretación. El exceso de mediación que supone la alegoría la vuelve disfuncional para el ámbito del arte. Aun cuando una obra de arte pueda ella misma señalar a un concepto (Schopenhauer) siempre será una capacidad secundaria e irrelevante. De este modo, la alegoría queda desplazada como mero método pedagógico e, incluso, ideológico.

Es desde estas definiciones cómo el concepto de alegoría ha jugado su suerte incluso en la pluma de grandes teóricos y artistas. La cuestión estriba en «la denuncia de una forma de expresión que la alegoría representa en tanto que mero modo de designación».²⁹ Pero Benjamin, y esa es la intención de su teoría de la alegoría, pretende demostrar que no se trata «de una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura».³⁰

2.1. Alegoría y temporalidad

El mismo tipo de caracterización que hemos visto más arriba respecto a la alegoría se encuentra en los trabajos de Creuzer sobre el simbolismo.³¹ Su concepción depende de nuevo de las teorías clasicistas del símbolo, de las doctrinas del símbolo artístico, como se ve en el modo en que divide los momentos de la esencia misma de los símbolos (lo momentáneo, lo total, lo insondable en su origen y lo necesario), contraponiendo la flexibilidad y plasticidad del símbolo artístico respecto a la limitación del signo religioso o místico. Aquí la alegoría se encuentra enfrentada con esos cuatro momentos del símbolo. Ella no participa de la inmediatez simbólica sino que «meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquella (la representación

²⁷ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 377.

²⁸ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 377-378.

²⁹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 379.

³⁰ *Ibid.*

³¹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 380.

simbólica) es la idea hecha sensible, encarnada».³² Lo momentáneo del símbolo queda así cancelado en una suerte de introducción de cierta temporalidad de la que sí participa la alegoría, razón por la que para Creuzer ésta es la que comprende al mito.

Será en una carta de Görres donde Benjamin encuentra la piedra de toque de su teoría de la alegoría. En dicha carta, Görres denuncia la suposición del símbolo como ser y de la alegoría como significado. Para él, el símbolo como signo, que persiste en sí, de las ideas, es, en relación con la alegoría como copia de éstas en la que se introduce el flujo temporal, la dramaticidad de lo móvil, lo mismo que la muda naturaleza al curso de la historia humana.

Es desde la introducción de la categoría del tiempo, que aparece señalada en las interpretaciones anteriores, especialmente las de Creuzer y Görres, como se puede calibrar la justa relación entre el símbolo y la alegoría. La introducción de la temporalidad por parte de la alegoría es «el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer».³³

2.2. La alegoría moderna: ruptura del vínculo significado-significante y exuberancia del lenguaje

Benjamin encuentra que la alegoría moderna, que nace en el siglo XVI, se distingue de su antecesora medieval como vehículo pedagógico e incluso ideológico (alegoría didáctico-cristiana), emparentándose en cambio con la alegoría de la Antigüedad, la griega y la egipcia, en su sentido de historia mística de la naturaleza. Es el carácter enigmático de esta alegoría antigua, como vehículo de una interpretación *oscura*, lo que la relaciona con su predecesora en los orígenes de la Modernidad.

Esta alegoría antigua se fue introduciendo por su carácter hermético, esotérico, que la facilitaba como instrumento de ocultación, en todas las regiones del espíritu desde la teología, las ciencias naturales y la moral, hasta la heráldica, el poema festivo y el lenguaje amoroso, haciendo del fondo de sus recursos un inventario ilimitado. Esta circunstancia implica la movilidad infinita del *significante* alegórico (o, igualmente, de su *significado*). Cualquier cosa puede, en principio, significar a cualquier otra. Este carácter excesivamente dinámico de la alegoría choca frontalmente con el símbolo. En efecto, el símbolo es posible allí donde una unidad de sentido también lo es. La alegoría, en cambio, alcanza un “grado cero” de significación desde el mismo momento en el que el vínculo del significado y el significante estalla en el juego puramente metonímico, casi puramente estructural, al que ésta se presta. Las palabras de Benjamin son aquí especialmente claras e ilustrativas: «La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención».³⁴

De esta manera, la esencia fragmentaria que porta en sí misma la construcción alegórica, al igual que el emblema, se desplaza a la construcción lingüística del

³² *Ibid.*

³³ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 383.

³⁴ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 389.

barroco. Así, «el ‘Barroco de las imágenes’ y el ‘Barroco de las palabras’ se fundamentan polarmente».³⁵ Una de las características del discurso barroco, que señalábamos más arriba, es la exuberancia del lenguaje. El uso abusivo de figuras retóricas y de giros lingüísticos *ingeniosos* es la pauta de su *logos*. No en vano, la aparición de tratados de retórica³⁶ durante el Barroco es muy generosa.

La tensión entre palabra y escritura es inconmensurable: la palabra «es el éxtasis de la criatura, es desmesura, desaire, impotencia ante Dios; y la escritura es su recogimiento, es dignidad, superioridad y omnipotencia sobre las cosas del mundo».³⁷ El sujeto melancólico es especialmente lector, encontrando en la palabra escrita el único lugar en el cual se puede, en cierta medida, evitar enfrentarse directamente con el mundo.

Esta exuberancia y cultismo del lenguaje (que no deja por ello de lado al auditorio no cultivado pues, este público, convencido del poder de la autoridad, podía disfrutar igualmente de una carencia de significado o incluso de la oscuridad del mismo en base a esa convicción) es interpretada por Benjamin como el triunfo del significante sobre el significado. El lenguaje puede explotar en toda suerte de giros, juegos fonéticos y de cualquier índole, mostrando su potencial formal una vez que la única norma es la libertad de dinamismo y tránsito que le concede la cancelación de la asociación a un sentido heredado. Esta emancipación del sentido le aleja también de su concepción como mero medio de comunicación: el lenguaje en el Barroco comporta una realidad en sí, prácticamente absoluta, no derivada de su función comunicativa. Si el mundo se duplicaba en el *Trauerspiel*, lo mismo podemos decir con respecto al lenguaje: el Barroco lleva hasta sus límites, en la imposibilidad de una exterioridad, la multiplicación constante de espacios que no dejan de tener entre ellos una relación especulativa (de espejo). Parece que el único modo de habitar en la inmanencia es la multiplicación infinita de la misma como virtualidad de una transcendencia ya inalcanzable.

Este juego del lenguaje muestra su relación con la temática de intrigas y conspiraciones del *Trauerspiel*. La confusión que se ha apoderado del *ethos* del hombre barroco, que domina su metafísica, se apodera también de sus dramas y hasta de su discurso. El juego, como veíamos con la risa más arriba, no se toma en un sentido jovial u optimista, sino como una mueca más del Maligno. Las cosas *juegan* allí donde no hay horizonte de sentido, y esto es motivo de tristeza, de luto; las cosas cobran vida precisamente allí donde el sujeto es incapaz de dominarlas. La alegoría se muestra a esta luz como síntesis de la compleja constitución del lenguaje en el Barroco.

2.3. Alegoría y ruina

Una de las categorías principales que encontramos tanto en el *Trauerspiel* como en la alegoría es la categoría de “ruina”. Si uno de los componentes fundamentales de la metafísica barroca es el hecho de que la historicidad inunda a toda manifestación

³⁵ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 422.

³⁶ Interesante resulta a este respecto: J. R. SNYDER, *La estética de lo Barroco*, Madrid, La balsa de la medusa, 2014. En él encontramos un sugerente estudio sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. pp. 73-106.

³⁷ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 422.

y objeto, incluso a la naturaleza, esto implica que todo lo que acontece lo hace bajo el signo de la decadencia, de la caducidad, de lo transitorio.³⁸ Las alegorías, que se reconocen en esta decadencia, serán en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas.³⁹

Además, en dos sentidos se puede señalar el carácter de ruina de la alegoría. Por una parte, el alegorista dota de una vida especial al objeto del que se apropia al otorgarle, temporalmente, un cierto significado. Pero esta temporalidad es breve (no *eterna* como la del símbolo, manteniéndose idéntico a sí mismo⁴⁰), haciendo que el paso de la historia erosione el objeto, la *imagen*, convirtiéndolo rápidamente en fragmento de lo que fue, en ruina. Por otra parte, la propia construcción formal de la alegoría es fragmentaria ya que consiste en la unión, en gran medida arbitraria, de pedazos-significantes con pedazos-significados. Es en los emblemas, por ejemplo, donde mejor se ilustra esta cuestión: en un mismo espacio se dan cita imágenes y textos realizando así una construcción puramente fragmentaria no lejana al concepto actual de *collage* o *patchwork*.

Benjamin señala esta cuestión de la fragmentación también en la relación de la alegoría con los aposentos, de acumulación y desorden, del mago o de los laboratorios de alquimia. En el título del *Trauerspiel* español, *La "corte" confusa*, de Antonio Mira de Amescua⁴¹ encuentra Benjamin lo que sería el esquema de la alegoría: "dispersión" y "reunión" según la ley de esta corte. «Las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas».⁴²

2.4. Origen y antinomias: alegoría y solución teológica

Benjamin cifra el origen de la alegoría en el momento en el que el cristianismo medieval se ve obligado a disolver el Panteón antiguo.⁴³ El germen de la alegoría se encuentra en este intento de exorcizar toda la imaginería donada por la antigüedad trastocando su significado. Así, los dioses antiguos perdían su naturaleza y comenzaban a significar nociones abstractas: pecados y vicios. Pero esto es aún un paso previo para la alegoría como tal.

Veámos que la alegoría encontraba en lo caduco su mejor material de expresión.⁴⁴ Los dioses antiguos, que en el Renacimiento habían jugado una suerte de resurrección, devienen en el Barroco como elementos obsoletos. Además de la cuestión de la caducidad, la alegoría también dependía en gran medida del concepto de culpa cristiano, concepto que se había arraigado fuertemente en el carácter *creatural* del mundo. El cristianismo barroco había convertido el concepto de naturaleza del Renacimiento en un concepto de naturaleza caída. A la criatura

³⁸ La cuestión del señalamiento de la transitoriedad como punto de cruce entre el ámbito de lo histórico y el ámbito de lo natural es la clave del concepto de *historia natural*. Al respecto: T. ADORNO, "La idea de historia natural", en *Escritos filosóficos tempranos*, Madrid, Akal, 2010, 315-333.

³⁹ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 396.

⁴⁰ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 402.

⁴¹ En nota del traductor al texto de Benjamin: "*El palacio confuso*", edición príncipe de Pedro Blusón, Huesca, 1634; drama de Antonio Mira de Amescua (1574-1644).

⁴² BENJAMIN, *Trauerspiel*, 407.

⁴³ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 442.

⁴⁴ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 446.

caída le es inherente la culpa; y no sólo al sujeto melancólico, sino también a su objeto. La alegoría se encuentra, en su camino de significación, con un material cargado de culpa, lo cual trunca su proyección teleológica.⁴⁵ Además, esta naturaleza caída con la que se encuentra la alegoría es una naturaleza demoníaca. El demonio medieval (Satán), síntesis de vicios y pecados, síntesis de todo mal, se había relacionado directamente con la materia.⁴⁶ Satán y su reino (el triste reino de la culpa) imposibilitan la consumación de la alegoría en un significado. Pero, precisamente aquí, la teología cristiana barroca encontrará un modo de resolución a esta contradicción en la que se encuentra la alegoría: la “carcajada demoníaca” deviene alegoría de sí misma.

El hecho de que los últimos objetos a los que se puede aferrar el sujeto melancólico devengan alegorías, colmando éstas a la par que niegan la nada en que se representan, cancelan la intención infinita de observación del *cadáver* saltando de golpe a la resurrección. «El mal sin más, que ella custodiaba como duradera profundidad, no existe sino en ella, es única y exclusivamente alegoría, significando algo distinto de lo que es. [...] Los vicios absolutos que los tiranos e intrigantes representan son alegorías. Así, no son reales».⁴⁷

La alegoría barroca, en este último giro dialéctico que hace que por su propia estructura abandone el reino oscuro de la materia en aras de la resurrección, deviene así mito de aquello a lo que otorgaba lenguaje.

3. Baltasar Gracián y *El Criticón*: cuestiones generales

El *Criticón*⁴⁸ es una obra singular dentro de toda la producción literaria de Baltasar Gracián. Es la más extensa, dividida en tres entregas según los tres libros que la componen (1651, 1653 y 1657, apareciendo entre estas dos últimas entregas, 1655, *El Comulgatorio*), y el último escrito del autor. Estas dos características hacen de ella una suerte de compendio de todo su pensamiento que se ha ido desarrollando, durante los últimos veinte años de su vida, en otras seis publicaciones. Pero lo que aquí nos interesa más resaltar es el hecho de que esta obra está escrita en clave alegórica. Considerada como *novela* (y lo que eso pueda significar en el siglo XVII), y más específicamente como *novela filosófica*, se presenta como una larga narración de las vicisitudes de dos personajes, Andrenio y Critilo. Dicho recorrido, que comienza en una isla y termina en otra tras atravesar diversas localizaciones geográficas bien conocidas por el lector (España, Francia, Alemania e Italia), es un relato alegórico que pretende dar cuenta de la vida del hombre desde su nacimiento hasta su muerte. El hecho de que dicho relato sea en clave alegórica nos muestra hasta qué modo sirve de escrito pedagógico gracias a las posibilidades que dicho recurso permite al respecto: la alegoría era un método especialmente efectivo para mostrar ciertas concepciones y pautas morales dada su capacidad para *encarnar* conceptos abstractos como vicios o virtudes, del mismo modo que su carácter

⁴⁵ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 447.

⁴⁶ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 450.

⁴⁷ BENJAMIN, *Trauerspiel*, 456.

⁴⁸ B. GRACIÁN, *El Criticón*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013.

*rígido*⁴⁹ y su expresión subrayadamente visual (recordemos que de la misma manera funciona el emblema⁵⁰) facilita la posibilidad de ser memorizado.⁵¹ Pero más allá de considerar dicha obra como compendio moral y de filosofía práctica, el *Criticón* muestra un fuerte potencial para ser analizado en clave puramente filosófica, digamos ontológica, y acertar a realizar ciertas interpretaciones cuando es leído a luz de las categorías que Benjamin señala como características del *Trauerspiel* y que harían de Gracián uno de los más grandes autores alegóricos de su época, no solo respecto al carácter literario sino al más específicamente filosófico.⁵²

3.1. El *Criticón* a la luz de Walter Benjamin

Si bien nos encontramos frente a una obra que no está escrita en clave de drama, como es el caso del *Trauerspiel*, las características señaladas por Benjamin acerca del mismo nos parecen igualmente funcionales por lo que hace a la lectura del *Criticón*. Así, esas características se muestran más como expresiones de un sentimiento dado frente a un momento histórico que como categorías estrictamente referidas a un modo de expresión literaria y no a otros.

Una de las características principales que Benjamin señalaba en el *Trauerspiel* era la cuestión de que su fondo temático es la Historia, de que su contenido giraba en torno al concepto de *historia natural*. De igual manera, el *Criticón* se puede interpretar a la luz de esta categoría que es la clave de la interpretación del *Trauerspiel* y, por tanto, del Barroco. El desarrollo narrativo, enmarcado entre las primeras cuatro *crisis* y la última es precisamente el ámbito de la Historia. En las cuatro primeras *crisis* y en la última nos encontramos en espacios geográficos representados por islas. En ambos casos el discurso que se genera es un discurso que no encontraremos en el resto de la obra. Allí se habla de Dios y de la Naturaleza o se habla de la fama como acceso a la inmortalidad. Es entre medias de estos dos espacios que el discurso se convierte en el discurso de los hombres. Lo que acontece entre medias es la Historia misma, el único ámbito en el que el hombre es tal, ámbito cercado por el mito del hombre previo a su inserción en el mundo y por el del hombre una vez que desaparece de él. Los protagonistas del *Criticón*, al igual que los del *Trauerspiel*, se encuentran entonces abocados a una existencia inscrita en la Historia. Sus acciones, del mismo modo que las de sus

⁴⁹ Puede verse al respecto: A. FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.

⁵⁰ Acerca del emblema puede verse: ALCIATO, *Emblemas* (edición a cargo de Santiago Sebastián), Madrid, Akal, 1993. También especialmente interesante el prólogo a la edición de las Empresas políticas de Saavedra Fajardo de Sagrario López: D. SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999, 31-38.

⁵¹ Sobre el papel de *El Criticón* dentro de la tradición del *ars memoriae*: I. GÓMEZ DE LIAÑO, *La variedad del mundo*, Madrid, Siruela, 2009, 141-182.

⁵² Con respecto a una lectura filosófica de la obra de Baltasar Gracián se nos antoja como ineludible la lectura de las siguientes referencias, especialmente por la actualidad de su publicación: P. LOMBA FALCÓN, “Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la Historia” *Criticón*, 118, (2013), 151-162., “De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Criticón* de Gracián”, *Res publica*, 24 (2010), 137-168., N. SÁNCHEZ MADRID, “El *Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica” *Ingenium*, 7 (2013), 171-192., J.L. VILLACAÑAS, “El esquema clásico en Gracián. Continuidad y variación”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, 37, 211-241., P. CEREZO GALÁN, *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015., A. EGIDO, *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acanalado, 2014.

análogos alemanes, se ven limitadas a la representación que es su papel en este escenario del mundo. De modo que, si bien el *Criticón* no está escrito a la manera de un drama, de una obra de teatro, genera la misma impresión pues, por una parte, esta obra está escrita a modo de diálogo y, por otra parte, al estar escrito en forma de alegoría, las acciones de todo el elenco de personajes que lo pueblan se ven constreñidas al papel conceptual del que, como alegorías que son, dependen. Esta última cuestión genera una acción supuesta a priori donde la capacidad de comportamiento de los personajes queda petrificada. Esa aniquilación del *ethos* histórico que veíamos más arriba con respecto al *Trauerspiel* se refleja también por estos medios.

Benjamin señalaba una cierta pobreza técnica de la que dependía el *Trauerspiel*. En el caso del *Criticón* esta *pobreza* se puede observar a la luz de lo que hemos comentado acerca de la paralización de la acción de sus personajes. El *Criticón* no es una obra que carezca de virtuosismo técnico, pero sí es cierto que su carácter alegórico y su temática la entregan a una suerte de repetición constante. Los 38 capítulos que la conforman son, en su mayoría, repeticiones de lo mismo (ya en su estructura, con una introducción en ellos a modo de relato alegórico que da paso a lo que se narra): nuestros protagonistas se encuentran en un aprieto y con ayuda de ciertos personajes consiguen salir airoso. Sin caer en reduccionismos, ese puede ser el esquema general de la obra. En ningún momento sucede nada nuevo que pueda sobresaltar al lector, lo que le da un aire estático y, por qué no, aburrido, al completo de la obra. La carencia de trama, de acción, se ve compensada, en un sentido de virtuosidad técnica, por el uso del lenguaje. El *Criticón* ofrece un catálogo infinito de figuras retóricas y de ingenios del lenguaje. Esta exuberancia, propia del discurso barroco, la leía Benjamin a la luz del luto. Y, en efecto, el *Criticón* se presenta como una obra en la que el lenguaje alcanza un esplendor pocas veces igualado en la historia de la literatura. La emancipación de la palabra y su significado aparecen como componentes de una obra en la que fundamentalmente se trata de la incapacidad de alcanzar la felicidad en vida. Luto y ostentación aparecen pues de la mano en el *Criticón*.

Y como la exuberancia del lenguaje, la comicidad de esta obra siempre aparece como componente satírico. En el *Criticón*, todo momento en que emerge cierta comedia se transforma en crítica, especialmente crítica social. La sátira atraviesa el *Criticón* en sus extremos siempre como denuncia. Esto se puede ver de manera muy clara en los momentos en que Gracián realiza reflexiones acerca del carácter de las gentes según sus lugares de origen.⁵³ De igual modo, a nivel del contenido, en los momentos en los que en el *Criticón* existe la fiesta, la comedia, la risa, de lo que se trata es, más bien, de la burla y el escarnio o en relación con algún vicio como el de la bebida.⁵⁴ Cuando los personajes del *Criticón* aparecen en una situación cómica esta siempre es presencia del absurdo de las conductas erróneas. La risa, en la edad del *yerro*, es siempre la mueca de Satán. La risa y el llanto se verán mediados por los momentos en los que nuestros protagonistas arriban a estancias virtuosas. Los palacios que representan alegóricamente las virtudes siempre son lugar de serenidad donde no cabe la risa o el llanto, donde no cabe la

⁵³ GRACIÁN, *El Criticón*, 594.

⁵⁴ GRACIÁN, *El Criticón*, 579.

acción sino la contemplación (así, por ejemplo, en la Armería del Valeroso⁵⁵). Recordemos que el talante del sujeto melancólico era, precisamente, el talante del contemplativo: la contemplación sin detención. Esto se manifestaba muchas veces en el *Trauerspiel* por medio de referencias exóticas o del *viaje* como tema. El Criticón es, en efecto, la narración de un viaje: el de la vida del hombre. Se entiende así la existencia como un vagar infinito en el que el objeto de deseo queda siempre diferido. Aquello que buscan Andrenio y Critilo queda siempre más allá, en un más allá inalcanzable desde el espacio cerrado de la existencia histórica.

Y este espacio cerrado es, precisamente, un espacio sin tiempo. El viaje de los protagonistas del Criticón es un viaje en el que las categorías temporales quedan canceladas. El curso de la narración remite constantemente a estancias espaciales. Andrenio y Critilo vagan a lo largo de Europa, pero no sabemos si lo hacen de día o de noche, cuántos días, años o meses tardan en recorrerlo, cuantos años tienen desde el comienzo hasta el final de su periplo. Sólo cuando el Tiempo va a ser el tema de la obra (*crisi* décima de la tercera parte, “La rueda del Tiempo”⁵⁶), aparecen remisiones como «Quien quisiere lograrlo, *madrugue* en la siguiente *crisi*».⁵⁷ Cuando el Tiempo es ya inminente, entendido como *rueda* (entendido como cíclico, sin comienzo ni fin, sin escatología ni transcendencia) que todo lo arrasa, que hace que ya nada nuevo aparezca bajo el sol pues ya todo ha aparecido⁵⁸, el autor se permite cierta licencia de temporalidad. El resto de la obra aparece siempre a la luz de lo espacial: alegorías espaciales para referirse a vicios o virtudes (camino, despeñaderos, encrucijadas, fuentes, yermos, palacios, etc.); también para referirse al crecimiento biográfico de los protagonistas: desde alegorías referidas a las estaciones del año hasta alegorías geográficas (la vejez, por ejemplo, representada en los “Alpes canos”⁵⁹); etc. Andrenio y Critilo viven una existencia intemporal recorriendo “países alegóricos” que representan las virtudes o vicios de aquellos que los pueblan, en esos análisis de “psicología cultural” que gusta de realizar Gracián.

Vemos que las características propias del *Trauerspiel*, en las que Benjamin cifra las de la metafísica del Barroco, se pueden observar con pocas modificaciones en la obra de Baltasar Gracián.

3.2. El mundo deviene alegoría: ¿Solución o condena?

Tras observar de qué modo las categorías benjaminianas acerca del *Trauerspiel* nos permiten interpretar en la misma clave el Criticón, nos resta comparar el punto de distinción que encontramos en Baltasar Gracián, entendido como un eminente alegorista barroco, frente a la crítica que realiza Benjamin a los alegoristas del *Trauerspiel*.

Para Benjamin, el *Trauerspiel* es relevante por el hecho de que se muestra como la más relevante expresión del espíritu del Barroco. El alegorista barroco es aquel sujeto cuyo decir señala su propia contemporaneidad: el hombre entregado a la

⁵⁵ GRACIÁN, *El Criticón*, 443.

⁵⁶ GRACIÁN, *El Criticón*, 742.

⁵⁷ GRACIÁN, *El Criticón*, 741 (el subrayado es nuestro).

⁵⁸ GRACIÁN, *El Criticón*, 746.

⁵⁹ GRACIÁN, *El Criticón*, 543.

inmanencia en el emerger de la modernidad. Este alegorista es capaz de asumir en su discurso el hecho de que toda posibilidad de transcendencia se hace imposible en su época; de que todos los *dispositivos* anteriores, renacentistas, fracasan en el momento en que toda fundamentación (política, social y religiosa) muestra su fractura. Se puede considerar que con Lutero y el cisma de la religión cristiana comienza un proceso de erosión que encontrará su punto álgido en el siglo XVII, cuando las condiciones políticas y socio-económicas hayan terminado de cancelar toda confianza en los fundamentos del mundo occidental. El discurso alegórico se hace cargo entonces de las consecuencias de las guerras de religión (Guerra de los 30 años), de los fracasos de las monarquías con su *canto de cisne* en el absolutismo barroco, de los éxodos masivos de la población campesina a las emergentes metrópolis, de la aparición inminente de la mercancía y la especulación como modo de relación económica, de las pestes y hambrunas que azotan el Viejo Continente, etc. El decir alegórico es consciente de que la transitoriedad es la clave sobre la que se sustenta el mundo. Este decir, cuya característica principal es que, al permitir que cualquier significante signifique, en principio, cualquier cosa, expresa el hecho mismo de la fragmentación y caducidad del mundo: es en la cosa entendida como ruina de donde el alegorista obtiene su material discursivo y su posibilidad de nombrar la realidad.

Pero Benjamin denuncia que, en última instancia, el alegorista barroco salva su propia posición cuando la convierte también en alegoría. El mal del mundo deviene entonces no-real, deviene alegórico, y esto le permite dar el salto a la *luz*, a la verdad en Dios. De esta manera, el alegorista barroco ha traicionado el propio espíritu de su decir: entregado al ejercicio de *rumiar* significantes, simplemente ocuparía el tiempo en espera de la llegada de Dios.

Bajo nuestro punto de vista, la posición de Gracián es diferente. Esta diferencia la vemos cifrada, especialmente, en tres *crisis* del *Criticón*. En estas *crisis* encontramos el modo en que se articula la teoría de la alegoría de Benjamin, ofreciendo Gracián una solución que no es la que el filósofo alemán observó que se dio finalmente en el Barroco a manos de la teología cristiana y que *solucionó* las aporías propias de la alegoría en favor de un salto a la resurrección, sino que perpetúa la contemplación infinita del *cadáver* propia de la alegoresis.

Estas tres *crisis* son: (*crisi* segunda, segunda parte) “Los prodigios de Salastano”⁶⁰, (*crisi* cuarta, segunda parte) “El museo del Discreto”⁶¹ y (*crisi* duodécima, tercera parte) “La isla de la inmortalidad”⁶². Bajo nuestro punto de vista, en estas crisis se concentra (podríamos decir que a modo de *mónada*) la propuesta filosófica de Gracián y su lugar como alegorista.

En las dos primeras observamos los momentos relevantes de contemplación por parte de nuestros protagonistas. A través del palacio de Salastano y el museo de discreción que representa el palacio de Sofísbella, Gracián recorre, por medio de objetos, de alegorías, el ámbito del saber. El único modo de conservación de lo que caduca, de lo que perece, es su cristalización en objetos de contemplación. Es decir, que la *theoria* se convierte en el único expediente para superar la precariedad y contingencia histórica. Salastano colecciona toda clase de cosas que representan,

⁶⁰ GRACIÁN, *El Criticón*, 309.

⁶¹ GRACIÁN, *El Criticón*, 356.

⁶² GRACIÁN, *El Criticón*, 786.

metonímicamente, pues son una parte sólo de aquello que representan, valores que ya no parecen existir o que van a desaparecer. Así, el ojo de Argos, el cuerno del unicornio, las plumas del Fenix, son entregados para la contemplación. La única vía de conservación de ciertos valores es su conversión en alegoría. Igualmente, en el palacio de Sofisbella, todo el conocimiento del hombre se ve reducido a sus objetos: el saber de la Poesía, de las letras, se contempla por medio de instrumentos musicales; el de la Historia por medio de las plumas que immortalizan las hazañas de los grandes hombres; la ninfa Anticuaría, el taller de las Matemáticas, la Moral Filosofía o la Política, quedan igualmente referidos a objetos o plantas que los conservan, que los mantienen en la *inmortalidad*⁶³ para ser contemplados.

A lo largo de estas páginas vemos como todo lo bueno o eminente que han podido realizar los hombres sólo puede immortalizarse deviniendo fragmento, ruina. Nuestros protagonistas no encuentran nada de esto en su deambular por el mundo, por la existencia, sino que sólo pueden dar cuenta de ello en espacios reservados como museos⁶⁴ o, más bien, mausoleos. Se cumple aquello que decía Benjamin de que la vida, desde la perspectiva del hombre barroco, desde la perspectiva de la ruina y el fragmento, desde la muerte, deviene producción de cadáveres.

Pero este destino que sufren los valores, las acciones, la sabiduría, ¿es también el destino del hombre? Benjamin responde afirmativamente: en el cadáver, en la osamenta, el hombre se *salva*. En relación con las escenas de horror y martirio en las que se regodeaban los dramas barrocos, Benjamin cifra el modo en que el cuerpo humano alcanza su plenitud precisamente en la muerte.⁶⁵ El morir le otorga al cuerpo su derecho supremo.

¿Será el fin de Andrenio y Critilo la muerte como único modo de ingreso en la patria alegórica? En la última *crisi* del Criticón nuestros protagonistas alcanzan la Isla de la Inmortalidad. Y la alcanzan porque sus hazañas y su mundano periplo ha quedado fijado en la negra tinta de los que las escribieron. No llegan al cielo, donde les espera el Padre, pero tampoco se pierden en la infinita nada. El peculiar *Leteo* de tinta que atraviesan antes de llegar a la isla no es el *Leteo* clásico de la desmemoria, sino todo lo contrario: es la fijación para siempre de la misma, la conversión de una vida que ha sido *milicia contra malicia* en objeto de contemplación. En este último viaje el paisaje que observan nuestros protagonistas son las ruinas de los grandes monumentos, anticipando así su propio devenir cuando lleguen a la orilla.

4. Conclusiones

Bajo nuestra interpretación, en Gracián la vida no alcanza su sentido si no es con la muerte. Todo el trabajoso trance que supone una existencia recta no se ve

⁶³ Acerca de este concepto, nos parece imprescindible el trabajo de Aurora Egido, *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Discurso leído el 8 de junio de 2014 en su recepción en la Real Academia de la Lengua Española (vd. especialmente XII “El enigma de la inmortalidad”). Texto accesible en el enlace: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Aurora_Egido.pdf

⁶⁴ En el mismo sentido, se podría consultar GRACIÁN, “La armería del valor” en *Criticón*, 435-456.

⁶⁵ GRACIÁN, *El Criticón*, 438.

ciertamente recompensado en vida. La muerte es el único paso para llegar a la inmortalidad. Y esta inmortalidad, en Gracián, no trata de un cielo teológico en el que encontrarse de nuevo a la diestra del Padre. La inmortalidad no es nunca abandono del mundo. La radicalidad de la inmanencia graciana se ve desde el momento en que lo único que se puede hacer tras la muerte es no abandonar el mundo de los vivos: Dios ya no se erige en juez supremo de nuestros actos, sino que la inmortalidad se gana en el reconocimiento de estos actos por mediación de los hombres. No resulta operativo en Gracián el esquema por el que lo importante es el cumplimiento de la ley de Dios sin importar la opinión del otro pues el único que nos puede juzgar, en última instancia, es Dios. Esas virtudes, que de la mano de la teología cristiana se entendían como mediaciones para la salvación, pero mediaciones que, como virtudes que eran, representaban fines en sí mismos (al igual que en la ética aristotélica) ya no funcionan del mismo modo desde la perspectiva inmanentista de Gracián. La secularización de la ley divina (que encuentra también un cierto cumplimiento, aunque en su extremo inverso como hipertrofia divina en el caso de la Reforma, pues la salvación caería de mano de la libre voluntad de Dios y por tanto la acción en la tierra no dependería en última instancia de mediar en orden a alcanzar dicha salvación) se realiza en su más alta radicalidad en Gracián. Gracián convierte, por medio de la secularización de las virtudes y los valores, todo acto en puro medio, en instrumento, para conseguir de una parte el desengaño y de otra, tras la muerte, la fama, el reconocimiento a los ojos de los hombres, no de Dios. Así, la cancelación de la transcendencia ofrece como única salida al olvido la permanencia infinita en la Historia. Permanencia que sólo se logra por medio de la alegoresis. Como se puede observar en la casa de Salastano, en el palacio de Sofísbella o en la Armería del Valor, en un espacio que está cerrado a toda teleología o escatología sólo cabe convertirse en objeto de contemplación y juicio para los hombres. Es cierto que este objeto de contemplación es también objeto de saber: los valores, las virtudes, así como los pecados o los vicios, contemplados en su inmortalidad alegórica, nos permiten aprender el modo de llevar una vida virtuosa. Pero esta vida virtuosa nunca lo es por ella misma sino que lo es por mor de la muerte. Todo lo aprendido y ejecutado a lo largo de la existencia sólo sirve para llegar al último estadio de la vida que es el desengaño. Este último peldaño de la existencia le permite el hombre su mayor acercamiento a Dios pues, como él, es el momento de darle la espalda al mundo. Tras el desengaño, que nos enseña que, en efecto, el universo es un teatro en el que tenemos que jugar nuestro papel de la mejor manera posible, sólo queda la muerte.

Ante una perspectiva de tan cargado nihilismo cabría señalar que, a fin de cuentas, Gracián ofrece una cierta salida, una cierta transcendencia cifrada en la Isla de la Inmortalidad. Esta isla, como la de las primeras *crisis* del *Criticón*, se muestra como espacio utópico, como gran conjetura alegórica. Un espacio que refleja, especularmente, a la Historia. Un espacio que, de hecho, nos devuelve a la Historia. Lo máximo que puede conseguir un hombre en este horizonte *nadificado* es la insistencia, la duración infinita en él mismo. Así, el reino de los cielos deviene el reino de la materia: la contemplación infinita de las cosas, el movimiento en espiral que implica la alegoría. Bajo nuestro punto de vista, Gracián perpetúa el sentido originario que encontró Benjamin en la alegoresis. No encontramos en Gracián esa suerte de salto a la resurrección que según Benjamin había solucionado

las aporías de la alegoría en favor de una transcendencia más allá del bien y del mal. Gracián *cortocircuita* esta solución manteniéndose justamente en su preámbulo: la máquina de muerte y conversión alegórica. Si, en efecto, como leemos en Villacañas, su ética «es el arte de dorar las verdades y de tragar por sorbos la desilusión,[...] en una homeopatía de la nada que se confunde con el verdadero objeto de la sabiduría y respecto de la cual todo objeto del querer puede ser un buen motivo de educación»⁶⁶ para así evitar tragarse la muerte a borbotones, lo que nos queda después de una existencia tal es inevitablemente el olvido salvo que podamos aferrarnos a este mundo dando cumplimiento total de nuestro cadáver: el proceso de inmanencia absoluto por el cual, incluso en el peor de los mundos posibles, sólo queda la salida de permanecer indefinidamente en él.

Ante la imposibilidad de un más allá el mundo deviene, por su propio movimiento, en un inmenso museo o biblioteca, en un inmenso cementerio. Y ser objeto de contemplación, en este luctuoso museo, es lo más lejos que se puede llegar.

En última instancia, sabemos que Benjamin tenía un cierto interés especial por la figura de Baltasar Gracián.⁶⁷ Nunca pudo escribir algo concreto al respecto, pero con el análisis de las categorías de su estudio sobre el *Trauerspiel* y su interpretación sobre la época del Barroco y la alegoresis como expresión de la misma, nos atrevemos a conjeturar que su juicio acerca del filósofo aragonés podría estar muy cerca del que nosotros hemos realizado: Gracián llevaría hasta sus últimas consecuencias el decir alegórico, sin permitirse de ningún modo traicionarlo.

5. Bibliografía

- Adorno, T. *Escritos filosóficos tempranos*, Madrid, Akal, 2010.
- Alciato, *Emblemas* (edición a cargo de Santiago Sebastián), Madrid, Akal, 1993.
- Arribas, S. *La representación del sujeto barroco como campo de fuerzas en Walter Benjamin*. Eikasía. Revista de Filosofía, año VI, 37. pp. 199-207, (2011) <http://www.revistadefilosofia.org/37-11.pdf>
- Benjamin, W. *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, Madrid, Abada Editores, 2010.
- *Baudelaire*, Madrid, Abada, 2014.
- Cerezo Galán, P. *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
- Egido, A. *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*. http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Aurora_Egido.pdf
- Elliot, J. *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona, Austral, 2014.
- Elliot, J y Brockliss, B (eds.). *El mundo de los validos*, Madrid, Taurus, 1999.
- Fletcher, A. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- Gómez de Liaño, I. *La variedad del mundo*, Madrid, Siruela, 2009.
- Gracián, B. *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969.

⁶⁶ VILLACAÑAS, “El esquema clásico en Gracián”, 241.

⁶⁷ Se puede ver al respecto: J. MUÑOZ MILLARES, “La presencia de Baltasar Gracián en Benjamin”, *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*, 1 (1999), http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_08.htm

- *El Criticón*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013.
- Hidalgo-Serna, E. *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Lomba Falcón, P. “Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la Historia” *Criticón*, 118, (2013), 151-162.
- “De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Criticón* de Gracián”, *Res publica*, 24 (2010), 137-168.
- Lucas, A. *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, Uned, 1992.
- Maura, E. *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona, Bellaterra, 2013.
- Muñoz Millares, J. “La presencia de Baltasar Gracián en Benjamin” *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*, 1 (1999).
http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_08.htm
- Oliván, L. *La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal de Baudelaire*. A parte rei: revista de filosofía. Nº 36. 2004.
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/page9.html#treintayseis>
- Rivera de Rosales, J. *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*, Hildesheim, Oms Verlag, 1998.
- Rodríguez de la Flor, F. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, UIB, 2007.
- Saavedra Fajardo, D. *Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Sánchez Madrid, N. “El Criticón de Baltasar Gracián como ontología alegórica” *Ingenium*, 7 (2013), 171-192.
- Scholem, G. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, DEBOLSILLO, 2014.
- Snyder, J.R. *La estética de lo Barroco*, Madrid, La balsa de la medusa, 2014.
- Tomás y Valiente, F. *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- Villacañas, J.L. “El esquema clásico en Gracián. Continuidad y variación”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, 37, 211-241.
- VV. AA. *Conceptos de Walter Benjamin* (Michael Opitz y Erdmut Wizisla eds), Buenos Aires, Las cuarenta, 2014.