

La retórica del amor divino

Ángeles Lara

a Helena Beristáin

EN UNO DE SUS “PASOS” más célebres, el Góngora de la *Primera soledad* llegaba al límite de lo que humanamente podía expresarse mediante la lengua. Cuando parado sobre un promontorio que dominaba la campiña, el náufrago que ministraba podía la copa a Júpiter mejor que el garzón de Ida, se quedaba impresionado ante la inmensidad que abarcaba su mirada: “muda la Admiración habla callando” (v. 197). Apenas una elaborada “contradicción” retórica podía dar cuenta de ese inefable sentimiento que procuraba la vista del extenso paisaje al joven peregrino. Esta contradicción conocida como oxímoron no cae en el “imposible” o en el “absurdo” lógico que afirma la presencia simultánea de dos términos opuestos, sino que a través de una “relación concesiva” hace verosímil la coexistencia de ambos a partir del relevo oportuno que procura la entrada en escena de un segundo lenguaje. El silencio ha nulificado a la palabra, sí, pero, en su indeclinable voluntad de manifestarse, la palabra ha conseguido sublimar su naturaleza y expresar el contenido a través del gesto silencioso. Amenazantes siempre aunque siempre superados por el ingenio barroco, ni el vacío ni el silencio —esas formas inmediatas de la entropía cósmica— son capaces de detener el torrente, la abundancia, la desmesura, el calor de este arte que rehúye la muerte aunque la nombra a cada rato y cuya meta era superar a la naturaleza. La propopeya de la Admiración que criticarían duramente tanto el amigo Salcedo Coronel como el enemigo Jáuregui en este verso gongorino —por su abrupto cambio de estilo el primero¹ y por el descomedimiento de la hipérbole el segundo— es el indicio luminoso de la única solución viable a esta imposibilidad de la lengua: su metamorfosis mímica. Una parte de lo que ha dado en llamarse “la teatralidad barroca”.

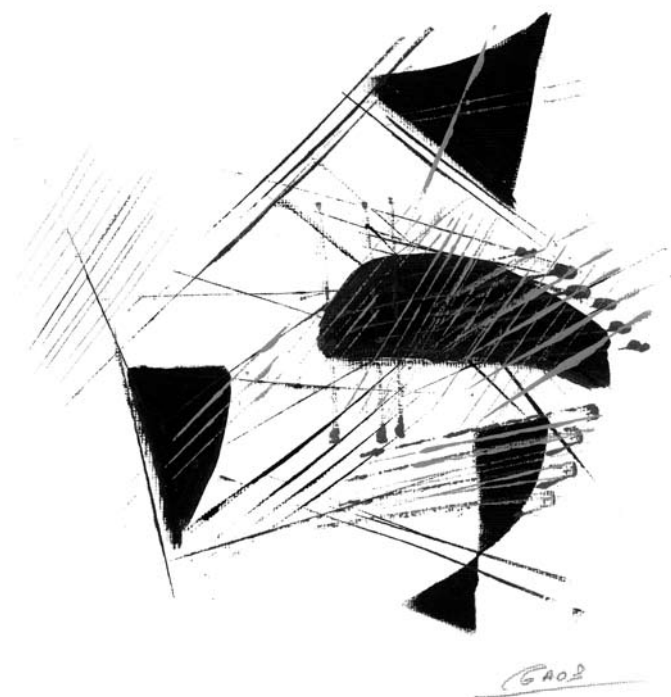
La prueba del éxito que consiguió esta figura es la gran abundancia de oxímoros basados en el recurso de buscar el apoyo de códigos semióticos diferentes al de la lengua. Baste recordar, en el otro extremo del mundo hispánico y del siglo, las conocidas liras de sor Juana:

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda...

En otro memorable pasaje de la poesía aurisecular, Lope de Vega siente también que raya en los límites de la lengua cuando se propone expresar la fuerza de sus sentimientos. Volcado sobre el tema amoroso, a través del licenciado Tomé de Burguillos “escribiendo en serio” una elegía funeraria a su difunta mujer, Lope intercala el silencio como estado momentáneo que le permitirá continuar con renovada fuerza su llanto y sus palabras de dolor. Es, por supuesto, un recurso retórico que no obstante su valor sonoro se puede considerar como una apelación a los géneros dramáticos:

Permíteme callar sólo un momento:
que ya no tienen lágrimas de amor mis ojos
ni conceptos de amor mi pensamiento.

Su silencio “no habla callando”, sólo calla para, en seguida, hablar más. Aunque esté actuando sus recuerdos tristes en un escenario, Lope es menos alusivo que Góngora a la teatralidad barroca. El terceto no nos remite a la mímica sino a la música. No privilegia la vista sino el oído. En este caso la lengua no



se transforma en otro lenguaje; sólo utiliza la contraparte de su expresión —el silencio— para acentuar los contenidos. Se hace una pausa y el código permanece inalterable.

A juzgar por un soneto de las *Rimas divinas*, es muy probable que esta manera de emplear el silencio por parte del Fénix haya sido producto de elaboradas meditaciones. En este poema dialoga con Dios a la vez que medita en la forma que habrá de dirigirse a él; las palabras son llevadas hasta su límite y la inserción final del silencio está hecha sólo para que las expresiones cesen y los contenidos se aprehendan en toda su pureza directamente de los conceptos mismos, desde el pensamiento que los genera. Pese a la repentina ingenuidad que provocó tantas burlas de sus contemporáneos, Lope habló con la llaneza que le fue característica —quizá por su inteligencia inocente— de los numerosos registros semánticos y sonoros que suele alcanzar la lengua usada entre los amantes:

La lengua del amor, a quien no sabe
lo que es amor ¡qué bárbara parece!
pues como por instantes enmudece,
tiene pausas de música süave.

Tal vez suspensa, tal aguda y grave,
rotos conceptos al amante ofrece;
aguarda los compases que padece,
porque la causa su destreza alabe.

Los versos que siguen están encaminados hacia el amor divino. Un lector contemporáneo, menos piadoso que los de entonces, pensaría que Lope echó a perder en los tercetos el magnífico desarrollo que había conseguido en los cuartetos. Por el contrario, los lectores del siglo xvii no podían dejar de aplaudir el giro que daba el poema puesto que el amor divino era infinitamente superior al amor mundano. Ni siquiera era dable comparar la atracción de dos almas entre sí, con la atracción que sentía el alma de cualquier ser humano por Dios, su causa primera, su creador, el Alma de las almas:

¡Oh dulcísimo Bien, que al bien me guía!,
¿con qué lengua os diré mi sentimiento,
ya que tengo de hablaros osadía?
Mas si es de los conceptos instrumento,
¿qué importa que calléis oh lengua mía
pues por vos penetráis mi pensamiento?

Después de expresar indirectamente el amor con esa reflexión sobre la lengua amorosa y de interrogarse sobre el modo en que habría de hablar con Dios, ya que tiene la osadía de hacerlo, el yo del soneto deduce una lección muy simple: estando el amor de por medio, ni las palabras ni la retórica



son necesarias para dirigirse a la Divinidad. Otra vez, como en el soneto dedicado a Juana de Guardo, su difunta mujer, Lope pone de manifiesto el enorme valor expresivo del silencio.

Pero hay algo mucho más importante en este soneto: el incomprensible lenguaje de los amantes. Las expresiones excluyentes del lenguaje íntimo hacen que por momentos las parejas nos parezcan impenetrables, sumergidas en una orgullosa autarquía. De ahí que Lope califique como “bárbara” la lengua del amor, especialmente para un extraño, quien no sabe lo que es amor. Y no es tanto por los efectos irracionales que suele provocar este sentimiento en quien lo padece, como describiría sor Juana la confusión del enamorado:

Si acaso me contradigo
En este confuso error,
Aquel que tuviere amor
Entenderá lo que digo.

Como por el privilegiado intercambio de conceptos que pueden alcanzar dos seres compenetrados el uno del otro por

el amor. Un lazo invisible que los comunica y excluye a las terceras personas de cualquier participación. Naturalmente, desde esta perspectiva, la máxima expresión de amor concebible es la que une a las tres personas de la Santísima Trinidad. Otro poeta de proverbial inocencia, san Juan de la Cruz, ante la imposibilidad de describir esta relación tiene que definirla negativamente en sus romances sobre el evangelio de “En el principio era el verbo...”: el contacto entre el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo es como “un inefable nudo que decirse no sabía”.

Este ser es cada una
y éste solo las unía
en un inefable nudo

que decirse no sabía.
Por lo cual era infinito
el amor que los unía
porque un solo amor tres tienen
que su esencia se decía
que el amor, cuanto más une
tanto más amor hacía.

El recurso del silencio utilizado por Lope no es solamente retórico, alcanza dimensiones teológicas porque llega a la conclusión de que habida cuenta del inmenso amor que se tiene a Dios no es necesario hablarle para que nos entienda. Y esta comunicación, si se logra en sentido contrario, de Dios hacia los hombres, puede ser la recompensa más grande que podría obtener cualquier ser humano. Apenas un místico podría dar cuenta de la naturaleza de los signos que se utilizan en este intercambio. Otra vez san Juan de la Cruz describe las formas que adquieren las palabras de esta dialéctica en el entendimiento excluyente que logran el Padre y el Hijo:

En aquel amor inmenso
que de los dos procedía
palabras de gran regalo
el Padre al Hijo decía
de tan profundo deleite
que nadie las entendía
sólo el hijo lo gozaba
que es a quien pertenecía.
Pero aquello que se entiende
desta manera decía...

La inversión social del paradigma es obvia: no fue la lengua del amor profano la que nos enseñó que la comunicación con Dios se logra mediante un entendimiento mutuo, privilegiado y exclusivo (como de manera presumible ocurrió históricamente); fue la comunicación con Dios que un día tuvimos y perdimos la que nos enseñó a utilizar la lengua del amor profano para sustituir ese perdido lenguaje primigenio. Es ésta un pálido remedo de aquél, como sería el mundo material una imitación del mundo prototípico de la caverna en la filosofía platónica. Así, nuestras palabras de amor tendrían un símil en el conocimiento que concibe el neoplatonismo, serían una suerte de anagnórisis, los restos de un lenguaje perdido *in illo tempore* que el amor nos hace recuperar momentáneamente.

Esta reflexión sobre el más elemental de los significados que tenía la retórica del amor divino para los poetas de los siglos áureos no va encaminada hacia la propaganda religiosa, sino hacia un problema literario mucho más inmediato y

urgente: la comprensión de nuestra poesía sacra. Al igual que el resto de los poemas, especialmente los que hemos afiliado al barroco, estos textos contienen un entusiasmo literario que nos parece difícil compartir. Porque el núcleo de esta imposibilidad no está en la fe religiosa, como en una retórica cuyas dimensiones expresivas no alcanzamos a apreciar en todo su valor. Tal vez debido a los prejuicios originados en la tradición liberal mexicana, pero sobre todo en una negación de la literatura barroca que nos viene de la propia historia del gusto en la literatura de lengua castellana, más allá de nuestras fronteras políticas.

Hecho para verse de lejos y admirarse de cerca, concebido para impresionar desde todos los ángulos, el arte barroco exige en primera instancia la comprensión de sus motivaciones melódicas y armónicas. Sin esta comprensión —como ejercicio artístico y vital a la vez— su lectura se convierte en un juego de trivialidades ingeniosas que van desde la grandilocuencia de tópicos —manidos a primera vista— como el *memento mori*, el *tempus fugit* o el *carpe diem*, hasta la puerilidad de las alegorías más rebuscadas y la industriiosidad inútil de las formas que entretejen temas eruditos pero artísticamente intrascendentes. Tanto la pintura como la poesía barrocas (y la escultura y la arquitectura y la música, añadiríamos nosotros) deben ser entendidas y sentidas; sólo así resistirán, ambas, de cerca y de lejos, el aprecio de los lectores iniciados. *Ut pictura poesis* es la frase que sirvió como *denominatio* a los renacentistas para resumir las cualidades que hermanaban a la pintura con la poesía; conclusión que venía del *Arte poética* de Horacio y que ellos ampliaron en una antonomasia que significaba mucho más que esta cualidad compartida por las “artes gemelas” en su etapa de recepción.

Al igual que muchos oxímoros del barroco, estas palabras sobre el conocido verso gongorino o sobre los versos de Lope o de san Juan inscritos en el ámbito divino, ponen de relieve la incompreensión que, ya desde el siglo XVII, estaba padeciendo este tipo de poesía. La magna empresa artística que significaron en su momento las *Soledades* no fue comprendida entonces ni en los siglos siguientes. Fue necesario que, sobre las bases dejadas por los eruditos decimonónicos y algunos hispanistas como Foulché Delbosc y Alfonso Reyes, surgiera la brillante generación de Dámaso Alonso. Pero antes de 1927, ni de lejos ni de cerca la poesía barroca mereció la observación detenida y sí, en cambio, sufrió la condena generalizada. Entender sus juegos verbales, sus giros estilísticos, sus tópicos, su finísima erudición, sigue siendo una empresa minoritaria. Como la lengua amorosa que excluye a los profanos, los lenguajes barrocos sólo admiten



el diálogo con aquellos que son capaces de comprenderlos. Y esta premisa es doblemente válida para la poesía que, además de barroca, tiene contenidos religiosos. No es necesario ser creyente, pero es imprescindible despojarse de la ignorancia con que se suele abordar este arte. Al igual que en el “arco de los leales amadores” que está en el *Amadís*, sólo podrán pasar por él aquellas mentes sinceras de los que realmente aman, porque en este lenguaje excluyente, parafraseando a san Juan, las palabras son un regalo destinado sólo a quien las pueda comprender. •

Nota

¹Recordemos que la prosopopeya de la Admiración, colocada en el ámbito sublime del paisaje descrito, es vulgarizada por Góngora en el siguiente verso al cegarla y hacerla seguir al río (“y ciega un río sigue...”), como en una vulgar y lacerante escena de la vida cotidiana.

Bibliografía

Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 255 y 256), 1987.

V. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra (Ensayos Arte Cátedra), 1982.

San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 178), 1988.

Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. introd. y notas de José Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta (Autores Hispánicos, 66), 1989.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal*, 1ª

reimp., ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE (Biblioteca Americana, 18. *Obras completas*, vol. I), 1976.

Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.

Luis de Góngora, *Soledades*, ed., introd. y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 202), 1994.

ÁNGELES LARA es maestra en literatura mexicana por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se desempeña como jefe del Departamento de Producción Editorial de la Escuela Nacional Preparatoria de la misma universidad.