

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CEREMONIAS DE ESCRITURA.
ACTOS DE HABLA Y TECNICA CONFESIONAL
EN SCIVIAS DE HILDEGARD VON BINGEN

TESIS PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGISTER EN LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA GENERAL

ALUMNO: JOSE LUIS SALOMON GEBHARD
PROF. PATROCINANTE: MARIA EUGENIA GONGORA

SANTIAGO, 2007

*“Todo intento de rebatir, desafiar o
vencer la imposición de la escritura pasa
obligadamente por ella. Podría decirse que
la escritura concluye absorbiendo toda la
libertad humana, porque sólo en su campo
se tiende la batalla de nuevos sectores
que disputan posiciones de poder...
La escritura de los letrados es una sepultura
donde es inmovilizada, fijada y detenida
para siempre la producción oral”.*
Angel Rama

INDICE.

1- INTRODUCCION.....	4
2- CAPITULO I. ACTOS DE HABLA Y LITERATURA.....	7
3- CAPITULO II.....	25
3.a- EL TESTIMONIO COMO ACTO DE HABLA.....	25
3.b- LA CONFESION.....	37
3.c- TESTIMONIO Y CONFESION.....	44
3.d- LA PUESTA EN ESCENA DE LA ALEGORIA.....	51
4- CAPITULO III.....	60
4.a- CEREMONIAS DEL SUJETO.....	60
4.b- EL OJO Y EL OIDO.....	71
5- CONCLUSION.....	84
6- BIBLIOGRAFIA.....	86

INTRODUCCION.

La investigación teórica en torno a la obra de Hildegard von Bingen ha asumido, en el último tiempo, una diversidad de perspectivas y enfoques que no sólo demuestran el carácter heterogéneo de sus textos, sino también el fundamento interdisciplinario que sostiene los actuales estudios literarios. En el caso del texto que aquí se analiza, su obra visionaria *Scivias*, los enfoques literarios y teológicos han suscitado lecturas interpretativas a partir, principalmente, del conjunto de sus alegorías visionarias, sin dejar por ello de recurrir a los diversos datos aportados por los enfoques históricos y biográficos que emanan de su lectura. En la tesis que aquí se presenta, se ha intentado una aproximación a un aspecto específico del *Scivias*, relacionado, por una parte, con la situación histórica de producción del texto, pero, por otra parte, con la propia representación de los momentos de enunciación que el texto contiene. Es decir, esta tesis busca definir los modos de representación en que Hildegard se constituye como autor y como objeto representado de su texto. Para ello, el marco teórico de esta tesis se inscribe dentro de la denominada teoría de los Actos de Habla, y en especial, del concepto de performatividad, entendiendo este último como una operación lingüística que teatraliza al sujeto enunciante y lo instala más allá de toda definición de su texto como lenguaje ficticio o lenguaje ordinario. Esta puesta en escena del sujeto, como autor representado, constituye el punto central de análisis de esta tesis. Tal movimiento de escenificación, sin embargo, es entendido como un acto ceremonial fuertemente reglamentado por las convenciones históricas y literarias que restringen

la producción del texto. En este sentido, el concepto de ceremonia que aquí se atrae alude a los contextos institucionales que sostienen la enunciación de *Scivias* como un acto lingüístico performativo, como una ceremonia de escritura.

La aplicación del concepto de performatividad al ámbito del análisis literario produjo un intenso debate teórico en torno a la factibilidad de tal procedimiento. Si bien el mismo Austin desechó tal posibilidad, sus postulados generaron líneas de pensamiento que, incluso, traspasaron el ámbito estrictamente literario, hasta alcanzar temáticas disciplinarias relacionadas con definiciones identitarias de género, subalternas, postcoloniales u otras. En este préstamo interdisciplinario, el concepto de performatividad adquirió nuevas formas de ser comprendido: ya no se entiende sólo como la inclusión del *hacer* en el *decir*, sino primordialmente como un acto discursivo definido convencionalmente. Para estas últimas teorías mencionadas, la identidad es performativa en tanto se produce como la repetición ritual de determinadas convenciones e institucionalidades, tanto históricas como discursivas. En el caso que nos interesa, la teoría literaria pudo renovar una discusión de antaño: la definición de lo que es específicamente literario. En su aplicación al análisis literario, el concepto de performatividad buscó derogar las distinciones entre el lenguaje ficticio y el lenguaje ordinario, bajo el supuesto, suscrito en esta tesis, de que todos los enunciados, incluidos los más cientifizantes, verídicos, verificables, objetivos, son enunciados de escena o convencionales. El Primer Capítulo intenta describir los principales hitos de esta polémica.

En el Segundo Capítulo, se argumenta la aplicabilidad del concepto de performatividad al acto enunciante de *Scivias*

sobre la base de los conceptos de testimonio y de confesión, entendiendo al primero como un género literario convencional y a la segunda como una técnica discursiva. El acto de enunciación de Hildegard en *Scivias* se estructura mediante una técnica confesional performativa que produce un discurso testimonial definido, al mismo tiempo, por las convenciones de escritura de su época, lo que acreditaría en esta tesis, así lo suponemos, el uso de términos como liturgia y alegoría.

Finalmente, el Tercer Capítulo se concentra en aquello que produce una ceremonia escritural, la representación performativa de un sujeto que, en el caso de Hildegard, paradójicamente niega y a la vez afirma su autoría. Las convenciones y ritos que definen la representación autorial de Hildegard como la ceremonia de un sujeto, su puesta en escena, aluden al uso y reapropiación de determinadas concepciones de individuo y de cuerpo, que Hildegard realiza no sólo en *Scivias*, sino también en su epistolario y en el libro *De Physica*, desde la perspectiva de su representación como sujeto sensorial y como sujeto enfermo.

En último término, las conclusiones sólo aportan un resumen ordenado de las ideas expuestas previamente, aunque quisiéramos llamar la atención sobre el ejercicio de escritura desarrollado en esta tesis y que, de una u otra manera, la justifica como un acto performativo, como una propia ceremonia de escritura.

CAPITULO I. ACTOS DE HABLA Y LITERATURA.

El concepto de *performatividad*, cuya posible definición sería realización, actuación o dramatización, adquirió legitimidad en el ámbito de los estudios lingüísticos y la filosofía del lenguaje dentro del contexto de la denominada teoría de los Actos de Habla, enunciada inicialmente por John Langshaw Austin, y apuntaba, en resumen, a resaltar el carácter dramático de ciertas expresiones verbales denominadas expresiones "performativas", a diferencia de aquellas expresiones "constatativas", o simples descripciones. De acuerdo a esta teoría, existirían algunos componentes verbales que, al momento de su enunciación, estarían realizando -actuando- la significación representada por ellos, como aquellos verbos que implican prometer, jurar, opinar, decir, pedir, etc. Por esta razón, estas expresiones verbales han recibido también el nombre de "actos de habla completos o actos ilocucionarios"¹. Algunos autores han aplicado el concepto de performatividad al ámbito de la literatura, desde variadas perspectivas² que serán mencionadas más adelante, puesto que aquél también será nuestro intento.

J. L. Austin reconoce que en las expresiones performativas deben darse algunas condiciones específicas para su funcionamiento acertado:

¹ Searle, John, *Actos de Habla*, Editorial Cátedra, Madrid, 1990, pág. 32.

² Algunos de los autores citados más adelante y que han analizado esta problemática son, entre otros, Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, London, 1977; Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?*, Harvard University Press, Boston, 1980; Jacques Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989, pp. 347-372; en otra área de estudios literarios, Shoshana Felman realiza un novedoso análisis sobre la figura del Don Juan de Molière en su libro *El escándalo del cuerpo hablante*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1993, y otros autores citados más adelante.

"1. Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además,

2. en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.

3. El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y

4. en todos sus pasos.

5. En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y además,

6. los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad"³.

Las seis condiciones indicadas aluden, en definitiva, a la convencionalidad que debe rodear al momento de producción de una expresión performativa. Si no se cumple alguna regla de la convencionalidad, el acto no es realizado o es mal hecho. La omisión de cualquiera de las cuatro condiciones primeras, implica la emisión incorrecta de la expresión performativa; la omisión de las dos últimas condiciones reseñadas implica, por su parte, la insinceridad de la expresión: podemos dejar de cumplir una promesa, una apuesta o un juramento, aunque constituyan actos de habla

³ Austin, J.L., *Como hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992, pág. 56.

correctamente emitidos. Las primeras cuatro reglas no cumplidas son llamadas por Austin desaciertos, mientras que las dos restantes son llamadas abusos. Este será, pues, el criterio que defina la producción de las expresiones performativas, distinguiéndolas de las expresiones constatativas o simples descripciones.

De este modo, el criterio que defina la correcta emisión de una expresión performativa será la adecuación de tal acto a unas determinadas condiciones de convencionalidad, que asegurarán el éxito o fracaso -la adecuación- de una expresión performativa. En el caso de la emisión de expresiones constatativas, los criterios de falsedad y veracidad -la referencialidad del lenguaje- constituirán su punto fundamental de definición, pues una expresión performativa carece de un valor de veracidad o falsedad y, en cambio, sólo debe cumplir los requisitos mencionados de convencionalidad para lograr una formulación adecuada⁴.

Las convenciones que rodean a una situación de producción de expresiones performativas deben apuntar a la legitimidad de una determinada práctica discursiva, en el caso que nos interesa, a la práctica institucional de la literatura. Las convenciones sociales que sustentan una expresión performativa producen un efecto de verosimilitud de las prácticas discursivas dentro de determinados cánones institucionales. En consecuencia, se puede afirmar que todos los actos performativos constituyen actos rituales o ceremoniales, sustentados por convenciones institucionales fuertemente demarcadas. En tal sentido, el acto performativo lingüístico podría constituir un acto ritual, una ceremonia

⁴ Por ello, hemos preferido conservar la traducción de *performative utterance* como “expresión performativa”, en vez de recurrir al término de enunciado performativo, pues una expresión performativa no constituye un enunciado en tanto no pueda predicársele un carácter verdadero o falso: “*ser verdadero o falso, empero, es tradicionalmente el signo característico de un enunciado*”. Austin, *op. cit.*, pág. 53.

lingüística y, en definitiva, la ceremonia de una escritura, como se explicará más adelante para el caso de Hildegard.

No obstante, Austin reconoce una deficiencia en las expresiones performativas, en tanto su contexto de producción está en fuerte medida reglamentado por las características de convención y ritualidad, o ceremoniales como acabamos de aludir, que determinan la significación del acto discursivo: *"Una expresión performativa será hueca o vacía de 'un modo peculiar' si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de ese tipo. En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son dependientes de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las decoloraciones del lenguaje. 'Excluiremos' todo esto de nuestra consideración. Las expresiones performativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias"*⁵ (Comillas en el original).

Las circunstancias ordinarias a que se refiere esta última cita aluden a una diferencia implícita en todo el texto de Austin, pero que ha sido desarrollada más ampliamente por autores posteriores: la distinción entre lenguaje ordinario, literal, determinado, serio, cotidiano, real, y lenguaje no serio, parasitario, indeterminado, ficticio, metafórico. Así, se puede deducir de este trozo, y de otras secciones del libro, que la literatura pertenecería a un tipo de lenguaje anormal, técnico o especializado, distinto del lenguaje de uso diario, que sería el mencionado

⁵ Austin, *op. cit.*, pág. 63.

lenguaje ordinario. Para Austin, la literatura no constituye una circunstancia ordinaria de lenguaje, muy por el contrario, se postula que constituye una circunstancia especial, un contexto peculiar, donde el lenguaje no es usado "en serio" y posee, más bien, un "uso parasitario del lenguaje"⁶. De este modo, Austin excluye a la literatura del estudio de las expresiones performativas, pues éstas serán objeto de análisis en tanto sean formuladas como parte integrante del denominado lenguaje ordinario. Para Austin, la literatura constituiría una circunstancia de fracaso del lenguaje performativo. Además, se debe destacar el carácter vacío que Austin atribuye a aquellas expresiones performativas formuladas por un actor sobre un escenario, dentro de un poema o en un soliloquio.

La exclusión de la literatura de las operaciones lingüísticas performativas concentra la crítica que Derrida⁷ efectuará sobre la teoría de los Actos de Habla, apuntando a derogar la distinción entre lenguaje ordinario -serio, normal- y lenguaje ficticio -no serio, anormal⁸. Para Derrida, ambas caracterizaciones de lenguaje conforman un *continuum* de límites indiscernibles, una tipología de enunciados no definidos por el contexto ni por la intención del hablante, sino por la condición de repetición, iteración o citación, que sostiene estructuralmente a todo tipo de

⁶ Austin, *op. cit.*, pág. 148.

⁷ Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989, pp. 347-372.

⁸ Un artículo que analiza la relación entre los planteamientos de Derrida y Austin es el de Stanley Fish, "Con los saludos del autor: reflexiones sobre Austin y Derrida", en Stanley Fish, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pp. 59-104, del cual citamos: "No hay diferencia epistemológica entre comunicaciones directas o mediadas porque, en un sentido fundamental, todas las comunicaciones son mediadas. Esto es, las comunicaciones de cualquier clase se caracterizan por unas condiciones que son exactamente las mismas: la necesidad del trabajo interpretativo, la inevitabilidad de la perspectiva y la construcción, por medio de actos de interpretación, de lo que supuestamente fundamenta la interpretación, las intenciones, los caracteres y los componentes del mundo"; pág. 69.

enunciados⁹. En este sentido, las expresiones performativas no pueden ser definidas con exclusión del lenguaje literario, pues en su convencionalidad se inscribe la iterabilidad, no como posibilidad entre otras, sino como su necesario requerimiento lingüístico.

Es en este marco que Derrida argumenta que las seis condiciones convencionales reconocidas por Austin y mencionadas anteriormente, no sólo constituyen la definición intrínseca de las expresiones performativas, sino la condición básica de toda comunicación: *"Austin no parece considerar en este lugar preciso más que la convencionalidad que forma la circunstancia del enunciado, su cerco contextual y no una cierta convencionalidad intrínseca de lo que constituye la locución misma, todo lo que se resumirá para ir aprisa bajo el título problemático de la 'arbitrariedad del signo'; lo cual extiende, agrava y radicaliza la dificultad. El rito no es una eventualidad, es, en tanto que iterabilidad, un rasgo estructural de toda marca"*¹⁰.

La significación que emane de una expresión performativa provendrá, así, de la re-iteración de una convencionalidad específica, definida en términos institucionales o disciplinarios e inscrita como ritualización repetida de un acto lingüístico. Por ello, la fuerza ilocucionaria de un acto performativo radica en su carácter convencional en tanto

⁹ En el mismo artículo de Fish se puede leer : *"Para Derrida, la iterabilidad es una condición general que ya se aplica al uso original y que por tanto no es original en el sentido de conocido o experimentado sin más referencia que la propia... La no iteración de un acontecimiento sería un acontecimiento aprehendido, no a través de una relación de mismidad o diferencia con otra cosa (algo previo), sino directamente, simplemente como esa misma cosa; pero si los componentes de un acontecimiento –tanto si son simples o complejos, próximos o lejanos- sólo se ven en el acto de la lectura, entonces no puede darse nada semejante a una no iteración, y todo acontecimiento es ya y siempre una representación o una repetición... El acontecimiento nunca se aprehende si no es en una forma interpretada y, por ende, repetida o representada... La iterabilidad por tanto es la condición general del tener-que-ser-leído, y la no iterabilidad es la condición del estar-disponible-independientemente-de-la-lectura, una condición de la que, según el argumento de Derrida, nunca disfrutaremos"*. Stanley Fish, "Con los saludos del autor: reflexiones sobre Austin y Derrida", pp. 74-75.

¹⁰ Derrida, Jacques, *op. cit.*, pág. 365.

cita de otro acto performativo, es decir, la significación de tal acto no emerge de la intención del hablante o de su contexto de producción, sino del carácter de cita que posee el acto performativo, pues para Derrida todo acto es en sí mismo una cita, un eco o una cadena de citas: *"Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable"*¹¹. Así, se hace infructuoso sistematizar los significados de dichos contextos, pues ello implicaría establecer un nuevo nivel de significación de tal contexto, al cual habría que volver a establecerle un nuevo contexto de significación, en una interminable superposición de niveles contextuales. Por ello, es el carácter de cita del acto lo que constituye su fuerza performativa. Es una cierta condición reiterable en las expresiones performativas lo que, para Derrida, las hace partícipes del lenguaje literario, en tanto la literatura es *"la modificación determinada de una citacionalidad general, de una iterabilidad general"*¹². No sólo la literatura se ha subido a un escenario, sino que todos los enunciados constituyen enunciados de escena o, en términos austinianos, enunciados parasitarios.

De este modo, el sistema discursivo que sustenta a una expresión performativa, tanto su materialidad lingüística como su contexto de producción, o su citabilidad, responde, y cita, a una práctica convencional o institucional, social y políticamente definible. En tal sentido, ni Austin ni Searle definen en forma adecuada qué entienden, respectivamente, por

¹¹ Derrida, Jacques, *op. cit.*, pp. 361-362.

¹² Derrida, Jacques, *op. cit.*, pág. 367.

convención y por institución. Searle tan sólo plantea la diferencia entre hechos brutos y hechos institucionales, de éstos dice que "*su existencia, a diferencia de la existencia de los hechos brutos, presupone la existencia de ciertas instituciones humanas*"¹³, y agrega que "*las instituciones son sistemas de reglas constitutivas*"¹⁴. Uno de los objetivos centrales de este estudio será la definición de los contextos institucionales de los actos performativos en el texto de Hildegard, entendidos no sólo como convenciones o ceremonias lingüísticas, sino primordialmente como ceremonias de escritura.

Por otra parte, no deja de llamar poderosamente la atención el hecho de que Austin haya excluido a la literatura de lo que él denomina lenguajes ordinarios, más aún, que en el contexto de una teoría lingüística sobre el acto de la denominación se refiera a su uso como "uso parasitario del lenguaje", o usos poco serios. Las consecuencias teóricas de aquellas afirmaciones de Austin han dado origen a múltiples debates referidos a la posibilidad de aplicación del concepto de performatividad a otras áreas de estudio, en especial dentro del ámbito de los estudios culturales, las teorías del sujeto, estudios postcoloniales, subalternos y de género, entre otros. Dado el objetivo de este estudio, nuestro interés se concentra no sólo en el estudio del lenguaje literario desde la perspectiva de las expresiones performativas y el debate teórico suscitado, sino también, y en especial, la posibilidad de literaturización de dichas expresiones como un intento por derogar la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario.

¹³ Searle, *op. cit.*, pág. 60.

¹⁴ Searle, *idem*.

Los planteamientos de Derrida recién expuestos recogen este proceso de literaturización de las expresiones performativas, en tanto derogan los límites y definiciones entre lenguaje serio o normal y lenguaje parasitario o anormal desde el cuestionamiento del carácter referencial, inmediato, original y veraz, de toda situación comunicativa y, por supuesto, de la literatura. Por su parte, el estudio del lenguaje literario, sus definiciones y diferencias con el lenguaje ordinario, han quedado a buen recaudo en la primera perspectiva mencionada, la de incluir a las expresiones performativas como una condición puntual, provisional, transitoria y accidental de dicho lenguaje, en vez de ser consideradas, como se acaba de afirmar, el concepto definitorio de toda situación comunicativa, incluida la literaria.

Dentro de la escuela teórica denominada Estética de la Recepción, Wolfgang Iser ha aplicado parte de la terminología de Austin también en un intento por dilucidar las características del lenguaje literario. Así, para Iser, existen textos que simplemente exponen un objeto, frente a *"textos que poseen un 'lenguaje realizativo' -performativo-, es decir, aquellos que constituyen su objeto"*¹⁵. De tal modo, Iser supone que todo texto literario produce ficción, conforma su propio objeto de representación, estableciendo una diferencia primordial para su construcción teórica, una cosa es el mundo y otra cosa es la ficción: *"las situaciones mundanas son siempre reales, por el contrario los textos literarios son ficticios"*¹⁶. La inadecuación entre ambos, entre mundo y ficción, genera un concepto central en la

¹⁵ Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", [pág. 135], en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 133-148.

¹⁶ Iser, *op. cit.*, pág. 136.

teoría de Iser, el concepto de indeterminación y su consecuente normalización. La indeterminación constituye "el principal elemento de conmutación entre texto y lector"¹⁷, y alude a los sentidos virtuales presentes en el texto o, como afirma Iser, a los lugares vacíos que ofrecen al lector un grado de participación, a modo de "huecos de argumentación que se abren siempre en el análisis del efecto y en la recepción de la literatura"¹⁸. Por ello Iser denomina lector implícito al destinatario de estos textos, en tanto "el concepto del lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos fictivos"¹⁹. Durante el proceso de lectura, dicho lector produce una normalización de la indeterminación según su propia experiencia o su experiencia de mundo, de modo que tal normalización deviene un "acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura"²⁰. La apelación del texto al lector se refiere a las propias condiciones de indeterminación del texto literario, a la presencia de lugares vacíos que operan como espacios de inclusión del lector para que éste, a partir de ellos, formule las realizaciones y significados del texto mediante el proceso de lectura como una coproducción del sentido. Sin embargo, ello implica que el lector implícito surge en el texto a partir de los lugares vacíos, en otras palabras, a partir de la ausencia de sentido. Más aún, en esas oquedades Iser reconoce la especificidad del texto literario, paradoja sobre la que llama la atención la afirmación de Grínor Rojo:

¹⁷ Iser, *op. cit.*, pág. 147.

¹⁸ Iser, Wolfgang, "El Acto de la Lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", [pág. 134], en Dietrich Rall (comp.), *En Busca del Texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 121-143.

¹⁹ Iser, "El Acto de la Lectura", pág. 143.

²⁰ Iser, "La estructura apelativa", pág. 137.

"Como si se tratara de una resurrección anacrónica y un tanto sosa de Ingarden y Wellek, (el modelo de Iser) postula que el texto es una configuración potencial con múltiples 'indeterminaciones', esto es, con múltiples 'agujeros' y 'vacíos', los que deberían ser llenados por la actividad del lector. Es este un planteo que, por lo menos cuando se lo formula de ese modo, a mí no me parece abrumadoramente diáfano"²¹. En la perspectiva de la recepción de los textos, o del efecto que ellos producen en el lector, se aúna nuestra crítica al modelo de Iser con el concepto que venimos tratando de performatividad en el sentido que describimos a continuación.

Desde la distinción entre mundo y ficción, entonces, se puede derivar, por una parte, la sobredeterminación de un tipo de lenguaje específico para "el mundo", como otro para "la ficción", es decir, la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario; por otra parte y aún más importante, a partir de esa misma distinción se entiende que Iser considera las expresiones performativas como un uso especializado del discurso, productor de un efecto y de un comportamiento describable en el lector, a tal punto que Iser afirma que "no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos"²²; afirmación que vuelve paradójica la medida de implicancia del lector en los mencionados lugares vacíos del texto, pues en dichas palabras no hace sino instalarlo como una posición extraliteraria, como un sujeto del "mundo", y no como un sujeto implícito en la "ficción". Antes bien, la propuesta del lector implícito de Iser arrastra consigo a las expresiones performativas al ámbito de la pragmática del texto: "El uso pragmático de los signos hace referencia al

²¹ Rojo, Grínor, *Diez Tesis sobre la Crítica*, Lom Ediciones, Santiago, 2001, pág. 79.

²² Iser, "La estructura apelativa", pág. 148.

comportamiento que provocan en el destinatario"²³, y más adelante: "El discurso de ficción sigue el uso lingüístico del acto ilocutivo, pero se distingue de él por su función que es de otra naturaleza. La destrucción de los elementos de indeterminación, necesaria para el éxito del acto de habla, está regulada, según el uso lingüístico y pragmático de la acción, por convenciones, procedimientos, conveniencias con vistas a la situación y por garantías de exactitud"²⁴. Esto implica no reconocer el carácter performativo de una expresión en su proceso de enunciación, en su carácter convencional, sino en los efectos descriptibles provocados en el lector. Aún más, en la propuesta de Iser tales efectos no pertenecen al contexto del acto de habla, entendidos como efectos perlocucionarios, sino, por el contrario, quedan suscritos bajo el ámbito de la pragmática textual, confundiendo, de este modo, efectos perlocucionarios performativos con efectos pragmáticos del texto: "Para la pragmática textual, los actos de habla ilocutivos y perlocutivos son de un interés primordial. Cuando el enunciado puede asegurar el efecto pretendido en el receptor y tiene una continuación, posee la cualidad del acto perlocutivo"²⁵. En definitiva, la "continuación" de la expresión performativa, su perlocución, se evidencia sólo como comportamiento descriptible en la praxis del lector.

En términos generales, otro teórico de la Escuela de la Recepción, Rainer Warning, también reconoce que esta corriente "se ha esforzado por una consideración claramente funcional del texto, impulsando implícitamente lo que hoy

²³ Iser, Wolfgang, "La realidad de la ficción", [pág. 166], en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 165-195.

²⁴ Iser, Wolfgang, "La realidad de la ficción", pág. 171.

²⁵ Iser, Wolfgang, "La realidad de la ficción", pág. 169.

explícitamente promueve la teoría del texto de orientación pragmática"²⁶.

No sólo la funcionalidad del texto así presentada, sino también la funcionalidad del modelo teórico de Iser, se torna objeto de crítica en palabras de Stanley Fish: *"Speech act theory has been sacrificed to the desire of the literary critic for a system more firmly grounded than any afforded him by his own discipline. The career of this desire always unfolds in two stages: (1) the system or theory is emptied of its content so that the distinctions it is able to make are lost or blurred, and (2) what remains, a terminology and an empty framework, is made into a metaphor. A spectacular instance of this process has recently been provided by Wolfgang Iser, who begins by allegorizing the term 'performative', taking it to mean that part of an utterance which produces something as opposed to that (constative) part which asserts something; illocutionary force, in his account, refers to a 'quality of productiveness"*²⁷. Sin embargo, en el mismo artículo Fish introduce una nueva distinción entre efectos ilocucionarios y efectos perlocucionarios, acercando su posición a la de Iser. Según Fish, *"Illocutionary effects are conventional; they occur simply by virtue of speakers and hearers being members of the same community and therefore parties to the same agreements about what finite and ordered procedures 'count as' the performance of what acts. Perlocutionary effects, on the other hand, are contingent"*²⁸. Es decir, la distinción entre la cualidad convencional de los efectos ilocucionarios y la cualidad contingente de los

²⁶ Warning, Rainer, "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", [pág. 13], en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 13-34.

²⁷ Fish, Stanley, "How to do things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", [pág. 221], en Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, Harvard University Press, Boston, 1980, pp. 197-245.

²⁸ Fish, Stanley, "How to do things with Austin and Searle", pág. 226 (comillas en el original).

efectos perlocucionarios no hace sino preservar y repetir la distinción iseriana entre ficción y mundo. Más aún, pese a que en la tercera sección de este último artículo citado de Fish, se intenta cuestionar la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, sobre la base de la distinción de Searle entre hechos brutos y hechos institucionales (ver nota 13), al considerar este autor que los efectos perlocucionarios son contingentes reitera la confusión entre performatividad y pragmática, en tanto lo contingente sería "natural" y opuesto a lo "convencional" del acto ilocutivo²⁹. Así, estos dos últimos autores mantienen, pese a ellos mismos, la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, entre natural y convencional, entre literal y parásito. Aunque Fish argumenta que bajo estos binarismos no subyace "*a distinction between the real and the not-so-real; rather, it is one between two systems of discourse conventions which certainly can be differentiated, but not on a scale of reality*"³⁰, no puede dejar de mencionarse aquí la calificación de "anarquía hermenéutica" con que Terry Eagleton ha denominado el trabajo teórico de Stanley Fish³¹.

En definitiva, los autores hasta aquí mencionados, a excepción de Derrida, han visto en el análisis lingüístico de la literatura un tipo especial de lingüística aplicada,

²⁹ No es ajena a la escritura de Fish cierta ambigüedad en el empleo de diversas anécdotas autobiográficas o la inclusión de determinada terminología que, por mor de un espontaneísmo coloquialista, adolece de graves deficiencias conceptuales. Cuando, un poco más adelante de la última cita, asegura que la probabilidad de cálculo de los efectos perlocucionarios pertenece al orden de lo natural, equipara a contingencia con naturalidad y vuelve patente el trasfondo que subyace a la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, entre mundo y ficción, que no es sino la diferencia entre natural y artificial. Para contraargumentar, no habría más que recordar la afirmación de Derrida: "*no hay naturaleza, sólo efectos de naturaleza: desnaturalización o naturalización*", en Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995, pág. 166.

³⁰ Fish, Stanley, "How to do things with Austin and Searle", pág. 239.

³¹ Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pág. 108.

supeditando el lenguaje literario a un tipo específico de construcción discursiva y, en consecuencia, conservando la distinción ya tantas veces señalada entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, con todas las implicaciones argumentadas.

En una dirección contraria, Mary Louise Pratt intenta derogar la oposición estructuralista entre lenguaje poético y lenguaje no poético, pues a partir de ella no se puede formular una teoría lingüística de la literatura. Ésta debe ser analizada como una más de las múltiples actividades verbales, en tanto la literatura no es lingüísticamente autónoma ni formal ni funcionalmente distinta de otros tipos de expresiones: "*It then becomes necessary to consider literary discourse in terms of its similarities to our other verbal activities rather than in terms of its differences from them*"³². La hipótesis central de su texto busca demostrar que un aparato descriptivo que pueda dar cuenta adecuadamente de los usos del lenguaje fuera de la literatura, también será capaz de entregar un recuento satisfactorio del discurso literario, para lo cual Pratt reconoce la aplicación de una perspectiva sociolingüística en la teoría de los Actos de Habla. Así, el lenguaje literario "*must be viewed as a use rather than a kind of language*"³³. La perspectiva sociolingüística sobre los actos de habla no sólo supone, entonces, la contextualización de los mismos actos de habla, fuerzas ilocucionarias y efectos perlocutivos, sino que implica especialmente considerar a la misma literatura como un contexto de producción discursiva: "*Literature itself is a speech context. And as with any utterance, the way people*

³² Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, London, 1977, pág. xii.

³³ Pratt, *op. cit.*, pág. xiii.

produce and understand literary works depends enormously on unspoken, culturally-shared knowledge of the rules, conventions, and expectations that are in play when language is used in that context"³⁴. El discurso literario considerado como una más de las actividades comunicativas, como un contexto comunicativo, abstrae a la literatura de las definiciones específicas a que se veía sometida frente a la oposición entre lenguaje ordinario y lenguaje literario (Austin), entre mundo y ficción (Iser) y entre contingencia y convencionalidad (Fish), donde los segundos términos de estas oposiciones presuponen artificios, ausencias de contexto, lugares vacíos y parasitismo. Pratt concluye que, bajo la perspectiva de la sociolingüística, *"the real lesson speech act theory has to offer is that literature is a context, too, not the absence of one"*³⁵.

Pese a que consideramos que la posición teórica de Pratt se encamina en la dirección correcta, al derogar las oposiciones mencionadas que, en definitiva, se sustentan en criterios de verdad y falsedad, sin embargo se vuelve problemática la correspondencia que establece entre sociolingüística y pragmática del discurso, en el sentido de que nuevamente se impondría una definición excluyente del lenguaje literario desde la perspectiva del uso y de la funcionalidad de dicho lenguaje considerado como contexto. La transposición de todo contexto comunicativo a una posible definición de literatura configura, desde esta perspectiva, la misma crítica que Derrida plantea respecto a la teoría de los Actos de Habla enunciada por Austin y mencionada en páginas anteriores. Sostener que la literatura es un contexto

³⁴ Pratt, *op. cit.*, pág. 86.

³⁵ Pratt, *op. cit.*, pág. 99.

no implica negar que, a su vez, esté definida por un contexto.

En resumen, sostenemos que el lenguaje ordinario, el mundo, los efectos perlocutivos, la pragmática, lo contingente, lo natural, la sociolingüística, el contexto -y este mismo listado- son siempre convencionales, supeditados a una práctica institucional que opera desde una repetición ritualizada, desde un rito que, como se apuntaba en la nota 10, no constituye una eventualidad o un accidente, sino que conforma, desde su iterabilidad, el rasgo estructural de toda enunciación. Todos los enunciados son enunciados de escena, citados o parasitarios: *"Si por enunciados de escena entendemos aquellos cuya fuerza ilocucionaria debe ser inferida o construida, entonces todos los enunciados son de escena, y no podríamos diferenciarlos de los enunciados que son 'serios'"*³⁶. En este sentido, no es el contexto, la fuerza ilocucionaria o la intención del hablante, lo que define a una expresión performativa, sino la citabilidad de su carácter convencional. El contexto siempre es convencional y, por ello, reiterable. Y en esa misma reiteración radica su convencionalidad.

Finalmente, la posibilidad de inteligibilidad de toda expresión performativa radica en su condición de repetición ritualizada, por ello definimos la convención como un sistema de inteligibilidad, como un conjunto de prácticas interpretativas que no sólo rodean a una expresión performativa, sino que, sobre todo, están condicionadas por esta misma. A partir de la escenificación de todo tipo de enunciado surge un proceso de literaturización que, en definitiva, suspende la referencialidad tanto de aquellos

³⁶ Fish, Stanley, "Con los saludos del autor: reflexiones sobre Austin y Derrida", pág. 78.

enunciados considerados constatativos como de las expresiones performativas, derogando la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje literario.

No se puede concluir este capítulo sin mencionar que el propio Austin, hacia el final de su texto, vacila ante su distinción inicial entre expresiones constatativas y performativas, inclinándose aparentemente a favor de estas últimas, incluso admite que un enunciado constatativo como "Francia es hexagonal" pueda, en determinadas dimensiones estimativas, estar más cercano a una expresión performativa si, por ejemplo, es emitido por un cartógrafo, un militar o un estudiante, en otras palabras, las circunstancias ilocutivas, contextuales o convencionales, pueden desestabilizar su distinción inicial. En general, todo el texto de Austin rehuye la sistematización y permanentemente desmonta sus hipótesis y definiciones. Fish califica de "borrador" a su escritura, pero más acertadas, sin duda, son las afirmaciones de Shoshana Felman, para quien la investigación de Austin *"constituye en sí misma una actuación más que una constatación, tiene que ver más con el orden de lo performativo que de lo constatativo"*³⁷.

³⁷ Felman, Shoshana, *El escándalo del cuerpo hablante*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1993, pág. 69.

CAPITULO II.

a. EL TESTIMONIO COMO ACTO DE HABLA.

En el nivel narrativo de la enunciación, Hildegard exhibe su proceso de producción textual como "testimonio", intentando fundar un criterio de verdad legitimado por las convenciones de escritura y recepción textual del sistema cultural de su época. Desde la primera página, el *Scivias* se anuncia como testimonio:

"*Testimonio: estas son visiones verdaderas que dimanan de Dios*"³⁸.

En este primer nivel de enunciación, reconocemos que tal criterio de verdad constituye un modo de verosimilitud referido a las convenciones institucionales de la iglesia y de la escritura al interior de ella, en tanto adopta una situación textual dentro de los cánones establecidos por la institucionalidad eclesiástica, principalmente a través del género testimonial y el cuidado implícito, o bien deducido por nosotros, a rotular su texto como literatura de ficción o imaginativa.

³⁸ Hildegard de Bingen, *Scivias*, Editorial Trotta, Madrid, 1999, Introd., pág. 15. Esta será la edición citada de aquí en adelante. Esta breve fórmula aparece como el título que abre la introducción a las visiones de Hildegard, donde relata el modo en que la "voz de los cielos" le ordena escribir todo lo que vea, oiga y perciba en estas *visiones fluentes a Deo*, además de describir algunas situaciones que rodearon su escritura. La mayoría de las ediciones latinas lleva como título la palabra *praetestificatio*, pero aquí seguimos la edición latina de *Scivias* de Adelgundis Führkötter y Angela Carlevaris, del Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, XLIII y XLIIIA, Brepols, Turnholt, 1978, edición que prefiere la palabra *protestificatio* que, aunque menos frecuente en los códices antiguos, sugiere de mejor manera el carácter declarativo de esta sección. El verbo latino *protestor* implica, efectivamente, declarar en voz alta, afirmar y atestiguar, a diferencia de *praetestor*, que sólo implica la acción de una enunciación o indicación previa.

El testimonio organiza la escritura de este "sencillo ser humano" y lo convierte en la voz de un sujeto que sólo transmite lo que ha visto y oído. De este modo, la situación enunciativa del texto como testimonio abre un horizonte de inteligibilidad en los lectores y establece un marco legitimador en la introducción de la obra, pues dicha voz pretende conceder su espacio de enunciación a la "Voz de los cielos", exculpando, al mismo tiempo, cualquier posible delirio ficcional como autor literario.

El testimonio, entendido como género literario³⁹, está supeditado a determinados procedimientos convencionales. Como

³⁹ Se sostiene en esta tesis que el testimonio constituye un género literario en relación al contenido visionario del texto aquí estudiado, el *Scivias*. Sin embargo, es importante destacar que en otros contextos el testimonio no es considerado un género literario, sino, por el contrario, un "género referencial". Así, Leonidas Morales inscribe al testimonio, o relato testimonial en sus palabras, dentro de esta categoría, aludiendo con ella a los géneros "que no son ficcionales: a aquellos donde el sujeto de la enunciación remite a una persona 'real', con existencia civil, cuyo 'nombre propio', cuando los textos son publicados, suele figurar como 'autor' en la portada del libro que los recoge (...), como la carta, el diario íntimo, la crónica urbana, la autobiografía, la biografía, las memorias, el reportaje, la entrevista, etc." (comillas en el original); en "Género y discurso: el problema del testimonio" [pág. 25], en Leonidas Morales, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, pp. 17-33. Morales analiza el relato testimonial en el contexto de la producción literaria latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, desmontando la teorización que considera al testimonio como un género literario en base a lo que él denomina "variables de contenido" (*op. cit.*, pág. 20), como un fuerte componente ideológico, la presencia de una voz subalterna, de carácter ejemplificador y, finalmente, como textualización de relaciones de poder; variables todas que no afectarían la forma del relato testimonial. Por el contrario, propone que el relato testimonial es una forma discursiva "transhistórica" y "transgenérica" (*op. cit.*, págs. 24 y 25), susceptible de ser actualizada tanto dentro de los géneros literarios, especialmente en los narrativos, como dentro de los géneros referenciales, "donde su presencia y actividad resultan previsibles, además de inevitables" (*op. cit.*, pág. 25). De este modo, el relato testimonial constituye "un discurso subordinado a otro" (*op. cit.*, pág. 27). Pese a la propuesta de Morales, insistimos en considerar al testimonio como un género literario, en parte por razones que él mismo indica: el género literario se define por su historicidad, es decir, como fenómeno histórico y como fenómeno institucional. En efecto, la práctica testimonial de Hildegard se legitima por el contenido visionario de su texto y, especialmente, por la utilización de técnicas discursivas confesionales de las que emana el carácter performativo de su enunciación, como se estudiará más adelante. La alusión del testimonio a un referente extratextual, a una "persona real", se supedita a la discusión desarrollada en el capítulo anterior, que perseguía justamente derogar los límites entre "lo real" y "lo ficticio", entre el lenguaje ordinario y el lenguaje literario, apuntando al rasgo citacional de todo tipo de discurso, incluidos los testimoniales. Morales pareciera citar al propio Austin cuando señala: "El testimonio tiene una sola posibilidad de ser actualizado dentro de la institución: como discurso parásito, es decir, desplegado por, y en el interior de, alguno de los discursos genéricos existentes" (*op. cit.*, pág. 25); consideramos, sin embargo, que el parasitismo es una condición inherente de todo discurso, lo que abriría la posibilidad de establecer al testimonio como género literario. Por último, es importante agregar que Morales, en el prólogo (pág. 13) a su libro *Cartas de petición* (Planeta/Ariel, Santiago, 2000) refiere su terminología a Bajtin, quien efectivamente denomina géneros discursivos a todos los "tipos relativamente estables de enunciados" ("El problema de los géneros discursivos", [pág. 248], en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1990, pp.

escritura convencional, todo testimonio cumple, o debe cumplir, las cuatro primeras condiciones de convencionalidad reconocidas por Austin para las expresiones performativas (ver página 8), es decir, se inscribe como práctica discursiva performativa en tanto cumple los requisitos de convencionalidad que, en el caso de Hildegard, la institución eclesiástica impone. El testimonio constituye un acto de habla correctamente emitido y, en ese sentido, es una emisión discursiva correcta, un acierto en palabras de Austin, pues se enuncia como una práctica discursiva legítima no sólo porque produce efectos de verosimilitud al interior de la institución eclesiástica, sino especialmente por su condición de repetición ritualizada.

La adscripción de la escritura de Hildegard al género testimonial cristiano se evidencia en la introducción de su texto con las palabras *protestificatio* y *clamatio*, al inicio y al final de esta sección respectivamente, en tanto estos sustantivos sugieren discursos declarativos generados por un testigo, condiciones ambas imprescindibles para el género testimonial. Además, como se indica en la edición de Führkötter y Carlevaris (pág. XVIII), que el texto comience con la conjunción latina *et* también evidencia una continuidad en la escritura profética cristiana, fórmula convencional sobre la cual ya había llamado la atención Gregorio el Grande bajo la denominación de *sermo coniunctionis*.

248-293), diferenciándolos en “géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos)”: éstos “-a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata” (*op. cit.*, pág. 250). En términos de la propuesta de Bajtin, los géneros referenciales estarían incluidos entre los géneros discursivos primarios o simples. No obstante, el fundamento de esta propuesta nuevamente atrae la distinción problemática entre lenguaje ordinario y lenguaje literario.

Como se ha definido ya, toda convención significa un sistema de inteligibilidad que demarca y posibilita prácticas escriturales e interpretativas institucionalizadas. Toda convención sostiene su operación en el movimiento que ya también se ha mencionado previamente, la repetición ritualizada de ciertas normas que, en el caso del género testimonial, constriñen su práctica escritural. Sin embargo, pretendemos operar en el texto de Hildegard con el concepto de ceremonia de escritura, pues ella implica, más bien, la ritualización repetida de su práctica discursiva, al modo de una liturgia lingüística que, como el rito cristiano, en su movimiento de reiteración genera un discurso performativo altamente convencional, vale decir, profundamente ceremonioso. Como práctica discursiva performativa, el testimonio se enuncia como una ritualización repetida, por lo tanto, como la ceremonia de una escritura. El rito no sólo es el rasgo estructural de la escritura testimonial, sino también de la liturgia concebida como práctica discursiva.

En términos generales, se puede considerar a la liturgia como un régimen de signos, al punto que tradicionalmente es definida como *"un conjunto de signos sensibles, eficaces, de la santificación y del culto de la Iglesia, o bien invirtiendo los términos, es la santificación y el culto de la Iglesia actuados en signos sensibles y eficaces"*⁴⁰. Por signo sensible se entiende aquello que está puesto en lugar de otra cosa para hacerlo perceptible a los sentidos, mientras que por signo eficaz se presupone el carácter actuado de lo que significa. En la concepción litúrgica, el signo sensible y eficaz es dividido en signos de institución divina (*ex opere operato*) y en signos de institución

⁴⁰ Vagaggini, Cipriano, *El sentido teológico de la liturgia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965, pág. 32.

eclesiástica (*ex opere operantis ecclesiae*). Entre los primeros se encuentran los sacramentos (y por supuesto la confesión, de la que ya se tratará), cuya eficacia proviene de su misma actuación, es decir, estos signos "*producen su efecto, pura y simplemente, por el hecho de que el signo sacramental ha sido puesto válidamente (esto quiere decir el opus operatum)*"⁴¹. Los signos de institución eclesiástica, por su parte, se refieren a la ceremonia, la oración y los sacramentales (sacramentos menores), entendidos como efecto espiritual de los signos de institución divina; así, la ceremonia implica "*todo gesto, actitud, movimiento, que tienen por fin expresar, y al mismo tiempo, crear en el que los realiza y los que lo presencian varias disposiciones internas*"⁴². Por cierto, la conjunción de ambos signos en un único régimen de signos se concreta en la compenetración de liturgia y misa. Como rito institucional, la ceremonia sostiene el carácter convencional de este régimen de signos, su inteligibilidad como práctica discursiva performativa⁴³. Por ello, hemos propuesto que el rito, o más puntualmente la ceremonia, constituye la estructura "sensible y eficaz" de la liturgia concebida como práctica discursiva.

Al concebir y definir el testimonio de Hildegard como la ceremonia de una escritura, entonces se relega a segundo término no sólo su posible definición literaria, sino también la pregunta por la veracidad de las visiones narradas. Ya no se hace necesario determinar al *Scivias* bajo la oposición de lenguaje ordinario y lenguaje literario. Asimismo, tampoco

⁴¹ Vagaggini, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁴² Vagaggini, *op. cit.*, pág. 90.

⁴³ Pese a esta ficción teológica, no puede dejar de llamarse la atención sobre el carácter jurídico de esta convención, que ha dividido al signo entre instituciones divinas y eclesiásticas.

cabe preguntarse si el texto, como un macroacto de habla⁴⁴, cumple los dos últimos requisitos mencionados en el listado de Austin, referidos a la condición de sinceridad de una expresión performativa o, su contrario, su condición de abuso. Tan sólo los lectores de *Scivias*, como los oyentes de una liturgia, se someten a una práctica discursiva bajo la rúbrica de una ceremonia.

La práctica del testimonio posee una larga tradición de legitimidad y verosimilitud en la tradición de los textos cristianos y adquiere mayor relevancia dentro del género de la literatura profética. La denominada literatura profética no es exclusividad de la cultura cristiana, aunque en su tradición existan textos canónicos, como el *Apocalipsis* de San Juan o *El pastor* de Hermas, por el contrario, en otros ámbitos culturales constituiría “una literatura política semiclandestina..., una poesía mesiánica que se hacía pasar por profecía y anunciaba para mañana el fin de los tiempos y el retorno de la Edad de Oro”⁴⁵.

La condición de testigo, mártir en griego, implica uno de los hechos fundamentales de la doctrina cristiana: la condición experiencial de la fe, la realización en contexto y en situación de la creencia como vivencia. En otros términos, podríamos afirmar que existe una condición de “performatividad” de la fe, la que será institucionalizada escrituralmente dentro de los moldes del testimonio. La fe ritualizada se vuelve testimonio. El valor de la escritura

⁴⁴ Aunque desde la perspectiva de la pragmática del texto, Van Dijk define el macroacto de habla como: “un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados”. Van Dijk, Teun, *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI Editores, México, 2001, pág. 72.

⁴⁵ Veyne, Paul, *La elegía erótica romana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pág. 37. Veyne hace esta afirmación para explicar el anuncio profético de la venida de un niño salvador en la Egloga Cuarta de Virgilio, argumentando que, como escritura semiclandestina y de resistencia política, implicaba una crítica a la contingencia social de fines de la República, bajo el gesto literario de parodiar los libros “secretos” conocidos como los oráculos sibilinos. En este punto, no se puede dejar de llamar la atención sobre el sentido “convencional” de toda literatura profética.

como testimonio queda sellado en dicha condición, además, por el valor adicional que deviene desde el carácter fundacional de la Biblia como sagradas escrituras, como textos incuestionables en su veracidad, incluso en sus representaciones e interpretaciones más alegorizantes, como se verá más adelante.

En el libro de Claude Geffré, *El Cristianismo ante el riesgo de la interpretación*, se formulan cuatro criterios de autenticidad para el testimonio (o sinceridad en términos de Austin):

1. *Debe referirse al Evangelio y a la práctica de Jesús;* en este sentido, la literatura profética debe asumir un carácter doble, de revelación del mensaje cristiano y de predicción de los tiempos venideros.
2. *Debe instalarse como enunciado y, a la vez, como acto de enunciación;* donde hemos colocado nuestro énfasis al proponer la condición performativa del testimonio.
3. *La palabra del testigo debe ser amiga del hombre;* es decir, debe expresar la apelación urgente a la modificación de las conductas.
4. *Debe respetar la libertad ajena;* aunque esta sea una característica más bien de los Tiempos Modernos, se refiere a la necesidad del diálogo como modo de alcanzar la verdad de sí mismo, porque en el intercambio verbal, en la importancia del estatuto oral del lenguaje, se da testimonio de sí⁴⁶.

Estos criterios del testimonio, aquí adjetivados como de autenticidad y de sinceridad en la teoría de los Actos de Habla, reflejan ciertas convenciones institucionales al interior de la Iglesia, que otorgan verosimilitud a la

⁴⁶ Geffré, Claude, *El Cristianismo ante el riesgo de la interpretación*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 224-227.

ficción profética y al modo de representación del testimonio suscrito como la palabra del testigo.

En el caso del *Scivias*, como de gran parte de la literatura cristiana, el testimonio es sostenido por una actuación lingüística que opera desde "el verbo hecho carne" y, viceversa, desde la corporalidad del testigo impelido a la escritura. Hildegard accede a sus visiones en pleno estado de vigilia y de conciencia de sí:

*"No oigo estas cosas ni con los oídos corporales ni con los pensamientos de mi corazón, ni percibo nada por el encuentro de mis cinco sentidos, sino en mi alma, con los ojos exteriores abiertos, de tal manera que nunca he sufrido la ausencia del éxtasis. Veo estas cosas despierta, tanto de día como de noche. Y con frecuencia estoy atada por enfermedades y atenazada por fuertes dolores, hasta tal punto que amenazan con llevarme hasta la muerte"*⁴⁷.

En cambio, el éxtasis místico es dramatización pura porque carece de expresión verbal y logra la plenitud de la unión mística en el olvido y abandono de sí mismo -requisito que establecería una paradoja respecto a la función testimonial del testigo:

Olvido de lo criado,

Memoria del Criador,

Atención a lo interior

Y estarse amando al Amado.

(Suma de la perfección, San Juan de la Cruz).

⁴⁷ "Carta de Hildegard al monje Guibert de Gembloux (1175)", recopiladas en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pág. 166.

El arrebatado del místico español se distancia de la experiencia de Hildegard porque ella, como testigo de sí misma y de su vivencia visionaria, requiere de una performatividad verbal que no sólo dramatice su testimonio, sino que también de un sujeto que, ni olvidado ni abandonado de sí mismo, lo atestigüe y lo exprese, ya sea en una lengua ignota, o bien del supuesto modo en que lo recibe desde la Voz de los cielos:

“Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos”⁴⁸.

“Anuncia y escribe estas visiones, no según las palabras de los hombres, ni según el entendimiento de su fantasía, ni según sus formas de composición, sino tal como las ves y oyes en las alturas celestiales”⁴⁹.

Sin embargo, la condición performativa del testimonio no alude solamente a un hecho innegable mencionado en estas citas: la comparecencia en la visión de un elemento visual y otro auditivo, de lo visto y oído, aunque conforman criterios centrales en el discurso del testigo. La incidencia simultánea de lo visual y lo auditivo es, sin duda alguna, una característica importante al interior del relato visionario, como asimismo en la implementación del libro como objeto, que ya en esta época manifiesta tendencias a incluir

⁴⁸ “Carta de Hildegard al monje Guibert de Gembloux (1175)”, recopiladas en Victoria Cirlot (ed.), *Op. cit.*, pág. 167.

⁴⁹ Hildegard de Bingen, *Scivias*, Introd., pág. 15. Aquí aparece implícito lo que afirmábamos al inicio de este capítulo: la negación de la literatura.

reproducciones, en tanto las prácticas de lectura se acercan cada vez más a convenciones gráficas preestablecidas: “la escritura es un lenguaje visible que puede enviar señales directamente al cerebro por medio de la vista”⁵⁰. Este mismo autor, Malcolm Parkes, ha querido ver en este punto la transición desde una cultura oral a otra escrita. Todavía más, en el caso específico del relato visionario se podría argumentar que éste requiere apoyos visuales que sustenten y expliquen su novedoso contenido. Góngora también alude a las representaciones iconográficas de las visiones como complementos de su representación textual, incluso contradiciendo o sobrepasando el sentido de la escritura⁵¹. Podríamos suponer una incipiente concepción del lector como testigo que comparece ante una escritura que hace uso de elementos visuales o pictográficos.

No obstante, el concepto de performatividad puesto en relación con el testimonio alude a otra operación textual, en tanto éste, dentro del marco institucional eclesiástico, produce por sí mismo un efecto de verosimilitud al asumir el acto testimonial como acto de fe, de creencia y de sacramento confesional. Mediante el acto ritual de la confesión, entendida como técnica discursiva de objetivación del sujeto⁵², el testimonio adquiere su condición performativa:

⁵⁰ Parkes, Malcolm, “La Alta Edad Media”, [pág. 143], en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Editorial Taurus, Madrid, 1998, pp. 135-156.

⁵¹ Góngora, María Eugenia, “Escritura e imagen visionaria en el *Liber Divinorum Operum* de Hildegard von Bingen”, [pp. 381-382], en *Revista Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), pp. 374-388.

⁵² Tanto para el aspecto de construcción de un discurso de verdad sobre el sujeto, como para el aspecto autorreferencial del discurso confesional, la siguiente definición: “En la espiritualidad cristiana el sujeto guiado debe estar presente dentro del discurso verdadero como objeto de su propio discurso de verdad. En el discurso de quien es guiado, el sujeto de la enunciación debe ser el referente del enunciado: esa es la definición de la confesión”. Foucault, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pág. 389.

*"Pero desde mi infancia, desde los cinco años, hasta el presente, he sentido prodigiosamente en mí la fuerza y el misterio de las visiones secretas y admirables, y la siento todavía. Y estas cosas no las he confesado a nadie, salvo a unas pocas personas que, como yo, también han emprendido la vida religiosa"*⁵³.

Por otra parte, la escritura visionaria, inserta en la experiencia verbal del testimonio, invoca algunas condiciones narrativas particulares, ciertas estructuras del relato y la exposición convencional de la historia en forma de alegoría. La dramatización del testimonio, su carácter performativo, implicará no sólo la teatralización de la historia contada, su puesta en escena en forma alegórica, sino también la adopción de estrategias discursivas bajo el formato confesional, definidas como tecnologías del yo: *"que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad"*⁵⁴. Esta práctica discursiva, inscrita como tecnología específicamente confesional, *"es la creencia en que se puede, con una ayuda experta, decir la verdad acerca de uno mismo"*⁵⁵. Como reconocen estos autores, su importancia estriba en que, *"desde sus orígenes cristianos, la confesión ha llegado a convertirse en una tecnología general"*⁵⁶.

⁵³ Hildegard de Bingen, *Scivias*, Introd., pág. 16.

⁵⁴ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995, pág. 48.

⁵⁵ "Tecnología confesional", [pág. 206], en Dreyfus, Hubert y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001, pp. 205-209.

⁵⁶ Dreyfus, Hubert y Paul Rabinow, *op. cit.*, pág. 207.

En este contexto, entonces, debe ser leído el acto enunciativo de Hildegard en *Scivias*, acto de habla performativo en tanto las técnicas confesionales producen su texto dentro del género testimonial.

b. LA CONFESION.

La *Regula Monachorum*, que San Benito compuso hacia el año 540, instituyó reglas y conductas a observar por parte de quienes asumían la vida monacal, pero también este texto supuso un distanciamiento respecto a las prácticas cristianas que se llevaban a cabo por toda la comunidad de creyentes en los lugares destinados para ello: iglesias y templos. Al menos hasta la aparición del monaquismo, la práctica penitencial habitual proveniente del ámbito romano, contemplaba tres pasos ineludibles: la confesión, la penitencia y la reconciliación, signados cada uno de ellos como ritos de carácter público. En especial, en el momento de la penitencia pública se concentraba el sentimiento de pertenencia a la comunidad eclesial y la posibilidad de

reinsertarse en ella después de la expiación⁵⁷. Desde el siglo VI en adelante, el movimiento monacal, surgido mayoritariamente en el norte y occidente de Europa, transformará paulatinamente estos ritos en ceremonias privadas y personales, dado el carácter individual de la vida monástica. Al trasladarse el punto gravitacional del poder eclesiástico desde el templo público hacia el monasterio privado, asimismo la confesión, la penitencia y la reconciliación, pese a subsistir como tales, dejarán el ámbito público para establecerse como técnicas privadas de introspección y ejercicios del yo, como una terapéutica espiritual⁵⁸: *“El nuevo rito ha perdido ya el carácter eclesial y se pierde en una práctica individual de piedad, donde lo más importante comienza a ser ya la detallada confesión de los pecados y el perdón de los mismos”*⁵⁹.

En consecuencia, la influencia de la vida monacal minimizó la importancia de la penitencia pública para, en cambio, otorgar una sobrevaloración a la confesión privada, reemplazándola en las prioridades de la vida cristiana, aunque en la práctica coexistieran la forma pública y la privada hasta la regulación canónica del IV Concilio de Letrán en 1215, como se expresa en la frase de Rábano Mauro: *“Poenitentia publica de peccatis publicis, occulta de occultis”*.

Del modo que se ha señalado, esta coexistencia estuvo claramente definida, para la forma privada, por el ámbito monacal, mientras que para la forma pública lo estuvo por el ámbito eclesial, sin embargo, ello derivó en una proliferación de formas rituales que subsistieron hasta el

⁵⁷ Se ha hablado de *“la puesta en penitencia”*, como una suerte de escenificación pública de este rito; en Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, vol. II, pág. 792.

⁵⁸ Righetti, Mario, *op. cit.*, pp. 807-813.

⁵⁹ Camba, S et al., *Renovación y pastoral de la confesión*, Editorial PS, Madrid, 1971, pág. 46.

mencionado Concilio y hasta la aparición, en el mismo siglo, de las órdenes mendicantes. Así, el estilo de vida monacal y las características formales de su técnica confesional, dieron paso a una normativa más unificadora: "*Une fois que les ordres mendiants ont pu acquérir leurs droits d'existence, les bénédictins ont définitivement perdu leur rôle dirigeant dans l'histoire des ordres religieux en Occident*"⁶⁰.

El IV Concilio de Letrán, en su decreto *Omnis utriusque sexus*, impuso la obligación de la confesión al menos anual, y caracterizó este rito como una confesión de pecados al presbítero, una penitencia y una posterior absolución: "*cada fiel, llegado a la edad de la discreción, estaba obligado a hacer la confesión de sus pecados, al propio párroco o a un delegado suyo, al menos una vez al año, bajo pena, en vida, de la exclusión de la iglesia, y, en muerte, de la sepultura eclesiástica*"⁶¹.

Junto a este proceso de especialización y privatización de la confesión, o como una de sus posibles causas, surgen los libros Penitenciales, formularios legales de infracciones y multas respectivas, verdaderos manuales de ejercicios espirituales bajo la impronta de una "penitencia tarifada", constituyendo un verdadero antecedente de la posterior concesión de indulgencias. Este proceso de especialización del sacramento confesional se instaura dentro de los grandes procesos reformatorios de dicha época en que, mediante la sistematización y regularización de las conductas e instituciones cristianas, se busca no sólo consolidar el

⁶⁰ Deploige, Jeroen, "Hildegarde de Bingen et son livre Scivias. Idéologie et connaissances d'une moniale du XIIe siècle", [pág. 102], en *Coloquio Mujeres de la Edad Media. Escritura, Visión, Ciencia*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, julio de 1999, pp. 97-110.

⁶¹ Righetti, Mario, *op. cit.*, pág. 831.

poder eclesiástico, amenazado desde dentro y fuera de su estructura, a todas las esferas de la vida pública y privada, sino por sobre todo homogeneizar la diversidad de prácticas y ritos, desembocando, finalmente, en el movimiento escolástico de los siglos siguientes. El texto de Hildegard refleja el momento previo de escolarización del pensamiento teológico. Sus visiones recurren al lenguaje alegórico con pretensiones epistemológicas, en reemplazo de una escolástica aún en ciernes. La formulación de un sistema disciplinario del conocimiento teológico, la tematización de ciencias teológicas, no es sino el paso desde la teología práctica hacia la escolástica, de expresiones doctrinarias y rituales orales a una cultura escrita.

La recepción del discurso teológico a lo largo de la historia plantea, junto al problema del origen, una cercanía inmediata con la problemática de la oralidad del lenguaje. En primer lugar, porque el discurso se refiere a la actuación del lenguaje, a su realización práctica. Sin embargo, el discurso teológico se sustenta puntualmente, más que en una pragmática discursiva, en el nivel oral de la palabra, en la circulación de la palabra *"hecha carne"*. Al menos hasta los tiempos de la sistematización escolástica, de la construcción de un sistema rígido de saberes teológicos, ubicado cronológicamente en el llamado proto-Renacimiento del siglo XIII, el conocimiento teológico se sustentaba en su práctica oral por parte de una determinada comunidad. Era un conocimiento basado en la lectura y difusión (predicación) de su centro organizador: el texto de las Sagradas Escrituras, cuyo evidente carácter apelativo obliga a la palabra divina a sobreponerse a la realidad textual en busca de un lector-auditor pertinente: *"Las palabras fundamentales de la teología exigen una situación de discurso específico, en la*

que nuestra existencia total es impulsada a la expresión; además, la comprensión del lenguaje bíblico añade a la comprensión de esa situación una comunicación igualmente específica, un universo de discurso compartido, que convierte a la comunidad eclesial en comunidad de interpretación”⁶².

El epistolario profuso de apóstoles y jefes durante el período que hemos denominado “teología práctica”, manifiesta con vehemencia, si no la oralidad, al menos la situación de proximidad enunciativa de los interlocutores, como también lo hará el género de las confesiones que inaugura San Agustín, los diarios de vida y las hagiografías, todos ellos cargados de contenido doctrinario.

El *Logos* hecho carne implica un acontecimiento discursivo. Dentro del momento fundacional del cristianismo primitivo y la tradición que desde aquí arranca, este hecho teológico alude al acto ritual de lectura pública de las Sagradas Escrituras. La lectura es una ceremonia pública y un acto sacramental. Es el acto oral mediante el cual una suma de personas se reconoce como comunidad y, específicamente, como comunidad lingüística⁶³, grupo humano cohesionado tras la utopía de una realidad lingüística unificada⁶⁴.

⁶² Ricoeur, Paul, “Reflexión sobre el lenguaje: Hacia una teología de la palabra”, [pág. 247], en R. Barthes et al., *Exégesis y hermenéutica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1976, pp. 237-253.

⁶³ Concepto tomado de Pratt, Mary Louise, “Utopías lingüísticas”, en Culler, Derrida, et al., *La lingüística de la escritura*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 57-74.

⁶⁴ Al respecto, también es importante mencionar el concepto de comunidad interpretativa de Stanley Fish, como noción que regula la variedad y estabilidad de interpretaciones de un mismo texto: “*Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around*”; “Interpreting the Variorum”, [pág. 171], en Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?*, op. cit., pp. 147-173. En la perspectiva que señala esta definición, por completo ajena a la noción de lector implícito de Iser, sustentamos nuestra categoría de “teología práctica”, implicando que los grados de oralidad de ésta, su practicidad, no se constituyen como exterioridad del texto, sino como “estrategias que existen antes del acto de lectura y que determinan su forma”, es decir, su propia oralidad. La oralidad es, ante todo, un acontecimiento discursivo y pertenece al orden del texto, es el verbo hecho carne, pero no en la trascendencia mística, sino en la intrascendencia textual. Oralidad no significa espontaneidad (bastaría recordar el primer capítulo de *La Gramatología* de Derrida, y su discusión en torno a la relación entre oralidad y escritura como suplemento). Más bien, refiere a una “carnalidad lingüística” y, por lo mismo,

El soporte material de dicha comunidad radica, entonces, en el rito, en la ceremonia comunitaria de lectura y apropiación del conocimiento teológico práctico. Por ello, la forma de dicho conocimiento es primordialmente apelativo y sentencioso, pletórico de consejos, preceptos, amonestaciones, advertencias e indicaciones, todas fórmulas cercanas al estatuto normativo de la ley, derechos y obligaciones, y que establecen una pertenencia y una legitimidad en las conductas al interior de la comunidad.

La respuesta posible al carácter apelativo de la teología práctica se traduce en la ejecución, por parte de los integrantes, de los denominados sacramentos que, mediante verbalizaciones y dramatizaciones, incorporan una relación dialógica con el otro.

Como se ha visto, de toda la serie de sacramentos, el que más nos interesa es el de la confesión, que consiste en una verbalización narrada, en el análisis y examen de sí mismo. La confesión implica dar testimonio de sí, verbalizar la propia conducta, supone un análisis e introspección de sí mismo sobre la base de una incipiente concepción de sujeto cristiano. Como señala Michel Foucault⁶⁵, la construcción de tipos discursivos confesionales, de géneros que manifiestan un examen de sí mismo, transita desde el género epistolar, las confesiones y testimonios, hasta los diarios de vida, centrados en la concepción del alma en constante batalla. Por ello, el cristianismo se torna una religión confesional, en tanto cada integrante de esta comunidad se somete a criterios de verdad compartidos, a evaluaciones.

convencional o ceremonial, que asume como rito la comunidad interpretativa y que la supedita a las mismas condiciones convencionales: “*interpretive communities are no more stable than texts because interpretive strategies are not natural or universal, but learned*”, Fish, “Interpreting the Variorum”, *op. cit.*, pág. 172.

⁶⁵ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo*, *op. cit.*, passim.

En el sistema monacal, la principal regla de convivencia será la regla de sometimiento y obediencia al superior, expresada en la verbalización (confesión) de todo lo pensado. La confesión es la expresión verbal permanente de todo lo pensado y convierte en pecaminoso todo aquello que no se puede expresar. Así, Hildegard sentirá la necesidad de expresar-confesar, mediante permiso de sus superiores, sus visiones, pues habrán de ser pecaminosas y permanecer en el lado de lo oscuro, innominado, tenebroso y diabólico, si no son arrastradas hacia la luz y la iluminación mediante la palabra teológica, que asume, en su caso, la forma discursiva de la revelación. De este modo, el *Scivias* se presenta bajo el formato confesional, como requisito que fundamente la excusa y permiso para su circulación, una suerte de antecedente del *nihil obstat* y el *imprimatur* que la censura y aprobación eclesiásticas acostumbraban imponer a la edición de libros.

c. TESTIMONIO Y CONFESIÓN.

El texto del *Scivias* se presenta como un conjunto de relatos descriptivos, un catálogo de visiones, cada una acompañada de largos trozos explicativos pero que, en definitiva, introducen una síntesis doctrinaria, un compendio de preceptos morales, un manual de conductas e, incluso, una guía práctica para regir determinados comportamientos. A tal punto se torna instructivo el carácter de estos trozos, que los textos propiamente visionarios parecieran haber sido escritos con posterioridad a aquellos y sólo como mero soporte simbólico de un contenido doctrinario específico. Respecto de la visión emitida dentro del formato confesional, el texto exegético que la acompaña se vuelve castigo y penitencia que conjure los riesgos de la interpretación fuera de la doctrina cristiana.

El diálogo establecido entre ambas secciones, a través de la "*Voz de los Cielos*", asume la forma de la teología práctica antes mencionada. En este sentido, la voz organizadora del texto, la de "*un sencillo ser humano*", se

instala como una voz testimonial, como la voz de un sujeto que sólo transmite lo que ha visto y oído. El testimonio comporta un criterio de verdad y hace verosímiles las visiones. La situación enunciativa del texto establece un marco legitimador en la introducción de la obra, pues dicha voz concede su espacio de enunciación a la "Voz de los Cielos", a fin de, verbigracia, legitimar la intención testimonial de este "sencillo ser humano". La voz divina será la autorizada para emitir juicios, sancionar y permitir palabras y actos. En razón de ella, el texto se insinúa constantemente como una alusión al centro organizador de la tradición cristiana: el texto de las Sagradas Escrituras. Ocurre, por medio de esta voz, una suerte de transposición de éstas al género de las revelaciones, a fin de hacerlas hablar. Se imita un cierto orden narrativo, se atrae temas y motivos, palabras y citas de diversos profetas allí consignadas. Sin embargo, la característica novedosa del *Scivias* radica en las interpretaciones agregadas de la práctica cristiana institucional e individual.

Pero, ¿por qué no es ella misma, Hildegard, quien habla en forma directa, sin mediadores? ¿Por qué recurre a la ficción visionaria para pedagogizar su conocimiento? ¿Por qué agrega un momento exegético a su texto?

Parte importante del *Scivias* se consagra a los modos de relación entre la Iglesia y sus adeptos, a formalizar los sacramentos. Según Deploige "Vu que les sept sacraments de l'Eglise catholique ont connu leur développement le plus important à partir des XIe-XIIe siècles, on peut considérer le *Scivias* comme un document excellent pour examiner de près cette phase importante de la ritualisation de la foi

chrétienne"⁶⁶. Esta ritualización está expuesta, primeramente, en la situación de producción de su texto y a la que hemos denominado como una ceremonia de escritura, para lo cual se debe tener en cuenta el contexto monástico en que surge. En tal contexto, las visiones se presentan en forma de confesiones que ella debe hacer a su superior, siguiendo la regla básica de la vida monacal, el sometimiento y la obediencia al superior, expresada en la verbalización de todo lo pensado. Este proceso de verbalización-confesión permanente convierte en pecaminoso todo lo que no se expresa, por ello las visiones lo serán si no se verbalizan: "y estas cosas no las he confesado a nadie"⁶⁷. El testimonio es expresado a través de técnicas confesionales, para resituarse dentro del sustrato ideológico del cristianismo entendido como religión confesional. Esta técnica confiere verosimilitud al testimonio visionario y le otorga legitimidad. La confesión, sometida al poder legitimante, vuelve verdadero todo lo verbalizado y, por ello, otorga categoría de ley a todos los preceptos que la interpretación posterior de cada visión sugiere.

Hildegard no habla en forma directa, pero tampoco escribe en forma directa, ella dicta y compone, otros redactan. La situación histórica de Hildegard establece un paralelo con su situación enunciativa: Hildegard se desliga de toda autoría mediante las técnicas de la confesión, para establecer sin cuestionamientos los criterios de verdad de sus visiones. Pero en este juego especular de ocultamiento y presencia autorial, la confesión, a la vez que permite la verbalización de todo lo pensado, también individualiza a la voz que se expresa. En el caso de Hildegard, el género

⁶⁶ Deploige, Jeroen, *op. cit.*, pp. 99-100.

⁶⁷ Hildegard de Bingen, *Scivias*, Introd., pág. 16.

testimonial instauro un proceso de caracterización de su persona, proceso que refleja la tarea del cuidado de sí mismo que conlleva toda introspección de tipo confesional. Entregar un testimonio desnudo y directo, "referencial", no habría sino desacreditado la legitimidad de sus visiones, poniendo un acento cuestionador en la condición de verdad o falsedad de las mismas. La escritura refleja la vigilancia a que está sometido el autor. La condición de autor requiere tanto una excusa como un castigo, por ello se debe incrustar dentro del sacramento de la penitencia para que tenga efectos políticos de inserción y sometimiento a la institución eclesial. La confesión en particular es un sacramento, pero en general es una técnica de instalación del género testimonial. Esta es la diferencia que separa a un texto como el *Scivias* de otros textos del género apocalíptico como el mismo *Apocalipsis* de San Juan o *El Pastor* de Hermas, los cuales, pese a instalarse como testimonios, no se insertan en las redes de poder de una institución que apenas comenzaba a formarse y, por ende, no precisaban producir efectos de verdad para asegurar legitimidad frente a su comunidad lectora.

La valoración de la verdad como concepto trascendente subyace en la oposición binaria del Bien y el Mal. Este último, representado por el demonio, "el antiguo seductor"⁶⁸, se replica en lo engañoso, la mentira, lo oscuro, no diáfano, "saber más de lo que conviene"⁶⁹, pero también en el silencio, lo no dicho ni expresado, lo sombrío, y en los que entienden y "oyen a Dios con fingimiento"⁷⁰. El demonio se instala, así, como el enunciante que rechaza emitir sus discursos desde las prácticas lingüísticas performativas, o bien, como discursos

⁶⁸ Hildegard de Bingen, *Scivias*, págs. 30, 56, 58, 61, etc.

⁶⁹ Hildegard de Bingen, *Scivias*, I, v. 3, pág. 61.

⁷⁰ Hildegard de Bingen, *Scivias*, I, v. 2, pág. 25.

de ficción que no cumplen los requisitos indicados por Austin. En cambio, hablar se convierte en una obligación para todo cristiano, pero la palabra debe ser expresada mediante la fórmula confesional, pues el conocimiento se sustenta en la dinámica de descubrir y cubrir, de ocultar y mostrar: *"Dado que los malos pensamientos no pueden ser expresados sin dificultad y pudor, la diferencia cosmológica entre la luz y la oscuridad, entre la verbalización y el pecado, el secreto y el silencio, entre Dios y el diablo, puede no aparecer. El monje se prosterna entonces y se confiesa. Sólo cuando se ha confesado verbalmente sale el demonio de él. La expresión verbal es el momento crucial. La confesión es la marca de la verdad. La idea de la verbalización permanente es sólo un ideal. Nunca es completamente posible. Pero el precio de la expresión verbal permanente era convertir en pecaminoso todo lo que no se podía expresar"*⁷¹.

De este modo, la técnica confesional limita el conocimiento sólo a la revelación. No existe invención y si Hildegard, como "pobrecita forma", ha tenido *"visiones secretas y admirables"*⁷², debe en consecuencia entregar testimonio de dichas revelaciones, pero a través de las técnicas confesionales a que se ve constreñida la escritura teológica de la época, es decir, a los criterios que establecen verdad y que, finalmente, viene a ser lo mismo que utilidad doctrinaria. Quizás, las visiones sin sus respectivas exégesis no pasarían de ser mera literatura fantástica, por ello deben enmarcarse dentro de la antes denominada teología práctica.

Nos interesa en particular la Visión Segunda de la Primera Parte, referida a la expulsión del Paraíso y los

⁷¹ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo, op. cit.*, pp. 92-93.

⁷² Hildegard de Bingen, *Scivias*, Introd., pág. 16.

preceptos sobre el matrimonio y la sexualidad a que da lugar esta visión. Sin centrar el análisis en la sexualidad y su valoración cristiana, de suyo conocida, se debe destacar el carácter público de la confesión de quienes, marido y mujer, transgreden las prohibiciones sobre la fornicación: *"entonces ellos mismos o sus sacerdotes lo harán público, y comparecerán, según la justicia, ante el tribunal del magisterio espiritual. Allí, ante la Iglesia y sus prelados, el marido recriminará en voz alta a su mujer y la mujer a su marido por esta transgresión de la alianza"*⁷³. El carácter público se relaciona con la ritualización del proceso confesional, dentro de un contexto histórico que, como ya se ha indicado, mantenía una ambigüedad respecto al carácter público o privado de la confesión. Las recriminaciones no constituyen un alegato judicial, sino una actuación dramática, el reconocimiento de sí mismos como pecadores: *"la mayor parte del acto de penitencia no consistía en decir la verdad, sino en mostrar el verdadero ser lleno de pecados del pecador"*⁷⁴. En otras palabras, se instala en el ámbito de lo público un discurso que, por oposición, define y caracteriza un área problemática del sujeto, no la sexualidad sino, más bien, las prácticas sexuales.

La ritualización pública de los pecados mencionados implica no tanto una sentencia dictada por la institución matrimonial u otras citadas en forma muy poco precisa en dicha visión, sino el poder de administrar las prácticas sexuales para un fin preestablecido, la procreación y multiplicación de cristianos, por ejemplo en una Europa acosada por turcos y herejes. El hecho de convertir el pecado en discurso, en verbalizarlo, tiene en el cristianismo

⁷³ Hildegard de Bingen, *Scivias*, I, v. 2, pág. 31.

⁷⁴ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo*, op. cit., pág. 84.

orígenes antiguos: *"Este proyecto de una puesta en discurso del sexo se había formado hace mucho tiempo en una tradición ascética y monástica"*⁷⁵. No se confiesan sólo los actos contrarios a la ley, sino también todo el deseo y todo lo pensado. Bajo la frase *"así como la palabra representa al cuerpo, el cántico manifiesta el espíritu"*⁷⁶, subyace la intención, dado que se peca con el cuerpo, de hacer admitible el pecado vertiéndolo en discurso, a través de las técnicas confesionales de análisis verbal de la conducta y testimonio de sí, único capaz de otorgar legitimidad a la palabra performativa expulsada de la boca del pecador. Los pecados de la palabra y de la carne adquieren, desde muy antiguo, una posición central en las tecnologías confesionales: *"Desde la penitencia cristiana hasta el presente, los deseos del cuerpo se han mantenido en el centro de la confesión"*⁷⁷. De este modo, no sólo se produce una ritualización de la escritura, sino que también el pecado se estructura como ceremonia de lenguaje.

⁷⁵ Foucault, Michel, *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*, Siglo XXI Ediciones, México, 1995, pág. 29.

⁷⁶ Hildegard de Bingen, *Scivias*, III, v. 13, pág. 503.

⁷⁷ Dreyfus, Hubert y Paul Rabinow, *op. cit.*, pág. 206.

d. LA PUESTA EN ESCENA DE LA ALEGORIA.

Un factor importante a considerar en el texto de Hildegard es la técnica alegórica de representación de su escritura visionaria. Como se ha mencionado previamente, la puesta en escena de la alegoría implica la teatralización de la escritura visionaria, y alude "*a la alegoresis como producción y, por consiguiente, a la alegoría como construcción narrativa*"⁷⁸. Queremos situar dicha puesta en escena, y a todos los enunciados alegóricos, en relación al carácter parasitario que Austin reconocía en los enunciados ficcionales, y a los cuales excluía de las situaciones ordinarias que promueven las expresiones performativas (ver notas 5 y 6 del Primer Capítulo). La crítica de Derrida a este aspecto puede ser aquí atraída en el sentido de que todos los enunciados de escena, incluida la alegoría, pertenecen a "*la modificación determinada de una citacionalidad general*"⁷⁹, lo que conlleva, además, la

⁷⁸ Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp. 297-298.

⁷⁹ vid. nota 12.

suspensión de su referencialidad (aunque como se ha propuesto en el Primer Capítulo, siempre está suspendida).

No obstante, esta operación de omisión de referencialidad o teatralización del discurso alegórico asume los límites que su propia escena impone, es decir, las convenciones literarias que sostienen la práctica alegórica medieval. Al considerar a la alegoría como “una serie ininterrumpida de metáforas, y por tanto una metáfora prolongada”⁸⁰, creemos que se evidencia la convencionalidad literaria que la rige, como un sistema de inteligibilidad que construye un conocimiento dogmático fuertemente convencionalizado: “la alegoría es una conceptualización convencional y arbitraria”⁸¹.

De este modo, la representación de las visiones en forma alegórica se inscribe, como se ha señalado en página 39, como un conocimiento convencional con pretensiones epistemológicas en reemplazo de una escolástica aún en ciernes.

De estas afirmaciones se deriva un hecho aún más importante para este estudio y que coloca a la alegoría en directa relación con el género testimonial y con las técnicas confesionales, en la perspectiva de considerarla un ejercicio lingüístico performativo que se autolegitima como confesión y testimonio del testigo que vio, oyó y percibió, aunque sea en los cielos, el conocimiento visionario expresado en forma alegórica. Como práctica discursiva de Hildegard, la alegoría supone “el entendimiento de cuanto dicen las Escrituras: los Salmos, los Evangelios y todos los demás libros católicos del Antiguo y Nuevo Testamento, aún sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas,

⁸⁰ Mortara Garavelli, Bice, *op. cit.*, pág. 296. Con ello, se hace referencia a las *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano, quien consideraba a la metáfora como una “*continuata translatio*” o “*continua metaphora*”.

⁸¹ Mortara Garavelli, Bice, *op. cit.*, pág. 299.

casos o tiempos”⁸². Son ellos los textos autorizados de la teología práctica, la “palabra hecha carne” como modelo del discurso confesional, como canon discursivo que autoriza la praxis cristiana de la escritura alegórica en su movimiento autorreferencial: “la alegoría pone al descubierto la eficacia referencial de una praxis”⁸³.

En términos generales, se define la alegoría como “una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)”⁸⁴. El mismo texto propone más adelante varios tipos de alegorías, entre las cuales señala “la alegoría teológica (desde las creaciones mitológicas a los relatos cristianos, que tienen necesidad de una interpretación: cfr. los cuatro sentidos de la escritura en la Edad Media)”⁸⁵. A partir de esta definición, queremos destacar la mención a los cuatro sentidos de la escritura. En relación a este punto, cabe señalar que el trabajo interpretativo de las Sagradas Escrituras, el mismo que realiza Hildegard, consistía en recoger el sentido múltiple del texto bíblico, en base a estos cuatro sentidos:

1. *Sensus literalis*: el sentido literal, textual.
2. *Sensus allegoricus*: que descubre la doctrina de la iglesia en la verdad revelada.
3. *Sensus tropologicus (moralis)*: que se refiere a la actuación cristiana.
4. *Sensus anagogicus*: referido al estado de cosas neotestamentarias y celestiales⁸⁶.

⁸² Hildegard de Bingen, *Scivias*, Introd., pp. 15-16.

⁸³ De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Editorial Lumen, Barcelona, 1990. pág. 239.

⁸⁴ Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1991, pág. 19.

⁸⁵ *Idem*, pág. 20.

⁸⁶ Schreiner, Josef, *Introducción a los métodos de la exégesis bíblica*, Editorial Herder, Barcelona, 1974, pág. 23.

De modo quizás más difuso, Henri de Lubac propone estos mismos cuatro sentidos: el primero, el sentido literal o histórico, se relaciona y surge en el conocimiento del texto veterotestamentario, mientras que el sentido espiritual o místico incluye los otros tres restantes y surgen desde la lectura e interpretación novotestamentaria, con un sentido similar al enunciado en la lista más arriba: el sentido alegórico alude a la interpretación dogmática y convencional de los significados de dicho texto, el sentido moral o tropológico determina conductas, y el sentido anagógico, el más opuesto al literal, constituye la culminación de la operación hermenéutica al presuponer el significado último de la doctrina cristiana (anagogía: del griego, llevar hacia arriba). Así, "*le premier sens, ou l'histoire, a rapport à l'Ancien Testament; par rapport à nous il est donc maintenant lointain; les trois autres sens concernent le Nouveau Testament*"⁸⁷.

Estas cuatro operaciones hermenéuticas, fundamentos de la exégesis bíblica, se consolidaron por medio de una larga tradición que hizo acopio de conceptos y estrategias de interpretación desde diversos autores, épocas y espacios culturales. Al respecto, es interesante mencionar la reelaboración que Northrop Frye⁸⁸ hace de estos cuatro sentidos de la escritura, denominados como teoría del sentido polisémico, y el modo en que los relaciona con estilos, estructuras discursivas y disciplinas. Frente al sentido literal de la escritura, Frye coloca el estilo descriptivo como su contrapunto, que asume una estructura narrativa propia de la disciplina histórica; frente al sentido

⁸⁷ De Lubac, Henri, *Exégèse Médiévale*, Editions Montaigne, Paris, 1959, vol. 1, pág. 25.

⁸⁸ Frye, Northrop, *Poderosas palabras*, Muchnik Editores, Barcelona, 1996, pp. 33-62.

alegórico, coloca el estilo conceptual, que asume estructuras argumentativas propias de la dialéctica; en torno al sentido tropológico o moral, coloca el estilo ideológico, que por su parte asume estructuras persuasivas propias de la disciplina retórica; y por último, en torno al sentido anagógico, coloca el estilo imaginativo, que asume estructuras discursivas de relatos míticos, propias de la literatura (lo que, por cierto, recuerda la frase aristotélica de que *la poesía es más filosófica que la historia*). Con esta reelaboración, Frye quiere establecer una tarea hermenéutica general para todo tipo de discurso, a partir de los cuatros sentidos medievales de la escritura.

La tradición hermenéutica cristiana puede encontrar un punto de arranque en el mito de la torre de Babel, y la consecuente *confusio linguarum*, donde se formula la idea de una lengua original, prebabélica, que buscaría ser restituida en todo intento, primeramente de traducción, y luego de exégesis. De tal modo, encontramos un intento básico de exégesis en la traducción más antigua del Viejo Testamento, la llamada versión de los Setenta. La transposición lingüística de los textos, del hebreo al griego en este caso, implicó una tarea exegética fundadora en la tradición cristiana, en especial porque la vocalización de un texto hebreo, puramente consonántico, podía aportar variantes en su sentido literal a partir de las operaciones cabalísticas de interpretación (como nota curiosa, atraemos una cita de Henri de Lubac: "*Sainte Hildegarde elle meme fréquentera les savants Juifs et l'on croit qu'elle fut visitée á Bingen par le célèbre Benjamín de Toledo*"⁸⁹). La explicación judía de la Escritura fue desarrollada posteriormente por Filón de

⁸⁹ De Lubac, Henri, *op. cit.*, vol. 3, pág. 243.

Alejandría más allá de su sentido literal, aportando un sentido alegórico a la lectura del Nuevo Testamento, método que descifraba y decodificaba la simbología testamentaria, en la idea de que las verdades más altas sólo se podían expresar a través de símbolos⁹⁰. Pero serán los autores patrísticos, Orígenes, Hilario de Poitiers, San Ambrosio, San Agustín entre otros, quienes enfoquen la tarea hermenéutica en el tema de la revelación de Cristo en torno a los sentidos histórico, místico y ético. El principal objetivo de la patrística fue, quizás, demostrar la unidad de doctrina entre uno y otro Testamento, resaltando el valor predictivo del Antiguo en relación a la verdad revelada como Cristo en el Nuevo (entre otras razones históricas, para rechazar la lectura rabínica que negaba el cumplimiento de la profecía de la venida del Mesías, restándole así valor al Nuevo Testamento). Esta perspectiva profética será vital en la tarea de desentrañar los cuatro sentidos de la escritura y, en especial, el sentido alegórico. En la alegoría la profecía encuentra su medio de expresión, de modo tal que *“la alegoría se convierte así en fundamento de toda interpretación textual y esto produce una serie de fenómenos, que podemos reunir bajo la rúbrica de ‘alegorismo medieval’”*⁹¹.

El testimonio de la visión profética, entonces, encuentra su medio de expresión en la alegoría, porque el valor predictivo de la profecía, creemos, se fundamenta en lo que hemos denominado la condición performativa del testimonio, en su particular situación de enunciación, que hemos descrito anteriormente. Por eso hablamos de la alegoría como de un escenario donde se desarrolla el drama visionario, donde se

⁹⁰ Como afirma Bice Mortara, *“los antiguos no distinguieron entre símbolo y alegoría; entre ésta y la metáfora la diferencia era sólo cuantitativa”*; *op. cit.*, pág. 297.

⁹¹ Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, vol. 1, pág. 292.

exponen los hechos, personajes e historias tal como se han visto y oído. Por lo demás, la alegoría comporta un ejercicio performativo que tiene tras de sí la autoridad, y el autoritarismo, de la tradición icónica cristiana. En este sentido, tanto Parkes como Góngora (ver notas 50 y 51) aluden a la iconografía como complementación para la comprensión de las visiones, pero ahora se debe agregar el carácter restrictivo de esta iconografía, su inscripción como conocimiento dogmático: "*sus imágenes querían ser expresión de lo que enseñaba la teología de la iglesia*"⁹².

Esta "teología de imágenes" requiere un sustento textual que no es otro que el discurso testimonial. Además, se hace necesaria siempre una explicación del contenido oculto de las alegorías, del modo en que Hildegard incluye una exégesis después de cada una de sus visiones.

En lo que resta de este capítulo, queremos centrar nuestro análisis en la aplicación de los conceptos de alegoría, sentido alegórico y testimonio, a la Cuarta Visión de la Tercera Parte del *Scivias*, entregando ejemplos puntuales donde se cumplirían las definiciones antes indicadas. En la visión mencionada, pareciera que la misma Hildegard relatara el desarrollo histórico de la interpretación de la Escritura en la exégesis de la visión:

"...confortada y afianzada la fe en el pueblo cristiano, estaba, como en su centro, el anchuroso sentido que dimanó de las almas de los santos maestros, los cuales, indagando en la profunda dificultad de las Escrituras, transmitieron su ciencia a muchos discípulos; y éstos, a su vez, ampliaron su percepción al extenderse la sabiduría y el conocimiento de la

⁹² Liebeschütz, Hans, citado en Victoria Cirlot, "Técnica alegórica o experiencia visionaria", [pág. 304], en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pp. 303-314.

*divina Escritura, que era todavía limitado y menos fervoroso en el inicio de la institución eclesiástica..."*⁹³.

La alegoría que sustenta esta exégesis se refiere a la "Columna de la Palabra de Dios", compuesta de tres aristas:

*"...la tercera arista, que miraba al mediodía tenía la forma de un arco tensado para lanzar flechas: con una amplia prominencia en el centro, refluía estrechándose en sus zonas superior e inferior..."*⁹⁴.

Según la interpretación que entrega el texto, la prominencia en el centro de la arista alude al tiempo histórico de amplia difusión de las Escrituras (suponemos que su propia época), mientras que el estrechamiento en la parte superior e inferior señala, respectivamente, el final de los tiempos, y la pérdida de fe, y el comienzo histórico de la recepción de la palabra de Dios. Pero a continuación, en el parágrafo trece de la misma visión, esta arista en forma de arco simboliza al hombre:

*"...ceñido en los extremos y amplio en el medio: circunspecto al principio y al final de su obrar, con gran temor y humildad, y, en mitad del camino, fuerte y constante para disparar las flechas de las buenas obras..."*⁹⁵.

La primera de las interpretaciones propuestas para aquella figura, arista en forma de arco, representa una alegorización de la historia y, por tanto, la reproducción del sentido alegórico de este componente de la visión. En

⁹³ Hildegard de Bingen, *Scivias*, III, v. 4, pág. 321.

⁹⁴ Hildegard de Bingen, *Scivias*, III, v. 4, pág. 321.

⁹⁵ Hildegard de Bingen, *Scivias*, III, v. 4, pág. 321.

cambio, la segunda interpretación aquí reseñada, representa el sentido tropológico o moral en tanto exhibe el decálogo o los preceptos a seguir por todo buen cristiano. Recordemos, sin embargo, que es la "Voz de los cielos" la que efectúa estas explicaciones y no son, en primera instancia al menos, de la autoría de Hildegard. Cabe preguntarse, entonces, ¿en qué sentido estas palabras constituyen el testimonio de Hildegard?, ¿de qué manera ella se constituye como autora de este texto?

Creemos encontrar la respuesta en lo que venimos afirmando respecto a la condición performativa del testimonio. Como testigo que ha visto (la visión) y oído (su explicación), su escritura se vuelve escenario donde dialogan la voz de los cielos y su propia actitud de escucha: esto es lo que le dijeron y lo que oyó, mientras que en el nivel de enunciación primero, en que ella declara el carácter testimonial de su escritura, Hildegard se convierte en autora, en voz autorizada del conocimiento teologal, que apela a la participación del lector en las enseñanzas de la doctrina, para que éste, arriba del "escenario lingüístico", reciba su testimonio como vivencia y hecho de verdad.

CAPITULO III.

a. CEREMONIAS DEL SUJETO.

La estructuración textual de *Scivias*, concebida como la ceremonia de una escritura, simula la ejecución de una liturgia en tanto su práctica narrativa sostiene un rito discursivo fuertemente convencionalizado en las prácticas litúrgicas cristianas: el verbo hecho carne performativiza al propio sujeto enunciante que, mediante su voz profética, se recrea a sí mismo como un sacerdote de la escritura. Pero de similar modo, el verbo hecho carne confluye en *Scivias* a través de los sentidos de la visión y de la audición, conformando en el texto una particular retórica de estos sentidos.

La participación de los sentidos de la vista y del oído en la retórica del texto asume, en cada visión de *Scivias*, formas específicas en su construcción narrativa. En primer lugar, en la introducción, ya mencionada como *Protestificatio*, se configura una suerte de figura quiasmática entre los verbos expresados por las órdenes de "la voz de los cielos", *scribere* y *dicere*, y aquellos que expresan la conducta del sujeto enunciante y que aluden a los sentidos mencionados, *videre* y *audire*. Hildegard recibe la orden de la voz de los cielos: "*dic et scribe quae vides et*

audis"⁹⁶. Debe decir lo que ve y escribir lo que oye, tal es la retórica que subyace en cada capítulo visionario. El acto de decir se relaciona sintagmáticamente con la visión, mientras el acto de escribir lo hace con la audición. Así se enuncia esta relación en la introducción, no sólo cuando repite la orden de la voz de los cielos recién citada, sino también al expresar su propósito: "*Et dixi et scripsi haec ...ut ea in caelestibus vidi, audivi et percepi...*"⁹⁷. Este último verbo, *percipere*, resume de forma general las funciones expresadas por los dos anteriores, pues no implica únicamente la percepción amplia a través de los sentidos, sino además la comprensión de lo percibido por ellos.

La relación de la vista y del oído con la capacidad de comprensión es fundamental en el texto de Hildegard, pues aquéllos sirven de instrumento para el cabal entendimiento de lo percibido por los sentidos, tal como ella lo explica recurriendo a una alegoría con las funciones del cuerpo humano:

"El hombre alberga tres senderos. ¿Cuáles son? El alma, el cuerpo y los sentidos. Por ellos se realiza la vida humana. ¿Cómo? El alma vivifica el cuerpo y exhala los sentidos; el cuerpo atrae hacia sí el alma y abre los sentidos; y los sentidos tocan el alma y excitan al cuerpo. Pues el alma brinda la vida al cuerpo, igual que el fuego llena de luz las sombras, y posee dos fuerzas esenciales: el entendimiento y la voluntad, como dos brazos; pero no es que tenga el alma brazos para moverse, sino que, mediante estas

⁹⁶ Hildegard de Bingen, *Scivias*, *op. cit.*, Introd., pág. 3, ed. latina. Para el análisis de los aspectos retóricos de *Scivias* preferimos citar la edición latina señalada en la nota 38, considerando las implicaciones semánticas del léxico latino incluido en este análisis y que, en algún grado, se perderían en la traducción del texto. En cada referencia señalaremos el texto utilizado.

⁹⁷ Hildegard de Bingen, *Scivias*, *op. cit.*, Introd., pág. 6, ed. latina.

energías, se manifiesta igual que el sol por el fulgor de sus rayos. Oh hombre, no eres pues, un mero fardo de huesos, así que presta oído a la ciencia de las Escrituras"⁹⁸.

En la compenetración de estos tres senderos, y en alusión directa al alma que exhala los sentidos, se fundaría la afirmación de haber recibido estas visiones "*oculis et auribus interioris hominis*"⁹⁹, con los ojos y oídos del hombre interior. La posibilidad de comprender a través de los sentidos, y en particular a través de la vista, será revisada más adelante. Antes, se hace necesaria una breve descripción de la forma retórica que asumen los sentidos.

Sin excepción, todas las visiones son introducidas por la forma verbal perfecta *vidi*, y en algunas el acto de ver se vuelve más específico con la forma verbal *conspexi* (visiones 1, 3, 4, 6 y 9 de la Tercera Parte). Del mismo modo, la voz de los cielos se vuelve la emisora de los textos explicativos que suceden a cada visión, introducidos por la actitud de Hildegard en la forma verbal *audivi*, que, como una verdadera alegoría auditiva, no sólo abren la exégesis de la visión precedente, sino por sobre todo la doctrina teológica de su tiempo. Sin embargo, el verdadero quiasmo se produce cuando ella describe las acciones de la voz de los cielos mediante el mismo verbo imperativo (*dic*) que ha recibido mediante audición: en palabras de Hildegard, la voz de los cielos *sic dixit, dixit ad me, dixit mihi, dicebat, clamabat dicens, ad me dicens*, etc. Entonces, este verbo de enunciación, *dicere*, implica, por un lado, decir lo que se ve -en la visión- según la orden de la voz de los cielos y, por otro, decir lo que se oye -en la audición- desde la perspectiva de Hildegard como

⁹⁸ Hildegard de Bingen, *Scivias, op. cit.*, I, v. 4, pág. 76, ed. castellana.

⁹⁹ Hildegard de Bingen, *Scivias, op. cit.*, Introd., pág. 4, ed. latina.

oyente. Incluso, esta especie de sinestesia rimbaudiana tiene un paralelo cuando Hildegard afirma que escuchó una luz viviente: "*audivi lucem viventem*"¹⁰⁰.

No obstante, en relación a este punto se vuelve más significativo contraponer la relación de Hildegard y la voz de los cielos frente a la situación de enunciación que ella asume en la producción de sus textos. Se conoce fehacientemente la existencia de varios colaboradores o secretarios, Volmar, Gottfried y Guibert de Gembloux, aunque no se tiene certeza respecto a sus labores, como escribas bajo el dictado de Hildegard o como correctores de lo que ella habría escrito: "*Il est prouvé qu' elle a écrit elle-même ses visions, ou qu' elle les a dictées à son secrétaire. Hildegarde ne possédait pas à fond la langue latine, mais délibérément elle réduisait la collaboration de Volmar à des corrections de grammaire et de style. Peut-être faut-il admettre que Volmar n' a pas été qu' un simple scribe. Hildegarde caractérise sa collaboration avec Volmar: cum ipso scripsi, j' ai écrit avec lui*"¹⁰¹.

Sea como fuere, y aún considerando las declaraciones de Hildegard sobre su ignorancia de la lengua latina -lengua escrita-, esta situación de producción refleja una situación intermedia entre oralidad y escritura: por una parte, ella dicta bajo las órdenes de la voz de los cielos simulando un ejercicio de oralidad, *dic et clama et enarra*, pero, por otra, declara un distanciamiento respecto a la escritura, en forma de ignorancia ("mujer que sabe poco latín"¹⁰²) o de

¹⁰⁰ Hildegard de Bingen, *Scivias*, *op. cit.*, II, v. 2, pág. 124, ed. latina.

¹⁰¹ Schrader, Marianna, "Hildegard de Bingen", en M. Viller et al., *Dictionnaire de Spiritualité*, Beauchesne, Paris, 1969, tome VII, pág. 518. También se entregan datos importantes en las notas a la "Vita Sanctae Hildegardis" de Theoderich von Echernach, en Victoria Cirlot, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹⁰² Aunque en un contexto histórico diferente, el tópico de la mujer que sabe poco latín, como forma de enfrentar la cultura letrada, adquiere fuerte vigencia en el ámbito americano, desde Sor Juana Inés de la Cruz

delegación de sus funciones en sus secretarios, pues “*non autem interpretationem verborum textus eorum nec divisionem syllabarum nec cognitionem casuum aut temporum habebam*”¹⁰³. Su autoría radica paradójicamente en la simulación oral de un código escrito: el latín.

Esta situación intermedia expresa, en nuestra opinión, el desarrollo histórico de la tradición de la lectura de textos como oficio de los estudios gramaticales. En este aspecto, se puede afirmar que durante la alta Edad Media la lectura de un texto, más que su oralización, significaba un desciframiento de los elementos que componían la materialidad de un texto (*discretio*), dadas las condiciones técnicas del oficio de la escritura, tales como la *scriptio continua* o ausencia de pausas y espacios entre palabras, puntuación ambigua, falta de *litterae nobiliores* (letras mayúsculas), carácter manuscrito y fácil deterioro de las copias, etc. Esta modalidad de desciframiento de la escritura debía conducir a la lectura en voz alta, *pronuntiatio*, no sólo como ejercicio de erudición, sino fundamentalmente como actuación pública cuyo modelo provenía de la antigua figura ideal del orador. Sin embargo, para el ámbito eclesiástico de la época, la lectura en voz alta supuso un requisito pedagógico, en tanto “*el antiguo arte de leer en voz alta sobrevivió en la*

hasta Rosario Castellanos. Incluso, en el ámbito de la escritura de mujeres en el Chile colonial, se pueden citar los casos de la monja Ursula Suárez y de Sor Dolores Peña y Lillo. La primera escribe en su autobiografía: “*no quiero meterme ni en bachillerias ni testos, que Dios concluirá a los sabios y doctos sin ellos, que de su sabiduría de ciencia adquirida no necesita, que la tiene infinita y puede a los más claros ingenios dejar si vista, y darla a una vil hormiga, como cada día lo esta haciendo, y lo dice su Evangelio, que revela a los pequeños, repudiando a los sabios. ¿Dejo Dios para ociosos estos Evangelios?: aunque las mujeres no los entendemos, ¿mienten las escrituras y los testos?: ¿para que ponen a las mujeres en aprietos en lo que no sabemos ni hemos estudiado en ellos, en ves que nos y habían de enseñar en ellos?*”; en Suárez, Ursula, Relación Autobiográfica, Biblioteca Antigua Chilena, Santiago, 1984, pág. 135. Sin embargo, la misma Ursula Suárez relata que fue maestra de novicias y que, por lo tanto, necesariamente debía conocer el latín. Por su parte, Sor Dolores Peña y Lillo señala que “*Reparé que todo lo que allí estaba escrito era un remedo de mi letra y, fijando la vista a ver su contenido, no pude comprender nada porque todo estaba de principio a fin en latin*”; en “Carta n°18”, transcrita y editada críticamente por Raissa Kordic, proyecto Fondecyt n°1010998. Agradezco a Ximena Azúa esta valiosa información.

¹⁰³ Hildegard de Bingen, *Scivias*, op. cit., Introd., pág. 4, ed. latina.

liturgia"¹⁰⁴. Esta afirmación reitera la concepción del dictado de Hildegard, su ceremonia de escritura, como un ejercicio litúrgico de carácter público. Aún más, en el contexto monástico, la lectura en voz alta pretende asimilarse a la actividad diaria de la oración, la meditación y el rezo, aunque el proceso de individualización de la práctica oracional en los monasterios arrastró consigo a la lectura. Del mismo modo en que se ha mencionado en el capítulo anterior la privatización de la confesión, se puede afirmar que existió una privatización de la actividad de la lectura, ora como traslado desde un espacio público a otro privado, ora como surgimiento de su práctica individual y silenciosa. Por ello se ha afirmado que la lectura en voz alta ha quedado circunscrita dentro de la convencionalidad de la liturgia.

Para que este proceso de privatización de la lectura fuera posible, se hicieron necesarias renovaciones técnicas al interior de la escritura: *"la lectura silenciosa, al principio restringida a los scriptoria monásticos entre los siglos VII y XI, ganaría el mundo de las escuelas y de las universidades en el XII, después el de los aristócratas laicos dos siglos más tarde. Su condición de posibilidad es la introducción de la separación entre las palabras por parte de los escribas irlandeses y anglosajones de la alta Edad Media, y sus efectos son totalmente considerables al abrir la posibilidad de leer más rápidamente y por tanto de leer más textos, y textos más complejos"*¹⁰⁵. En consecuencia, se puede sostener que la persistencia de la lectura en voz alta, en la liturgia o en el dictado de Hildegard, asume condiciones

¹⁰⁴ Parkes, Malcolm, *op. cit.*, pág. 140.

¹⁰⁵ Chartier, Roger, "Del código a la pantalla: Las trayectorias de lo escrito", [pág. 252], en Roger Chartier, *Sociedad y Escritura en la Edad Moderna*, Ediciones Instituto Mora, México, 1995, pp. 249-263.

propias de la escritura, no constituye una oralidad primaria (ver nota 109), sino una *pronuntiatio* surgida a partir de un texto escrito. Así, el dictado de Hildegard queda inscrito como parte de su ceremonia de enunciación, como práctica de una oralidad simulada que, a primera vista, podría parecer contradictoria con el ejercicio mismo de escritura. El privilegio que ésta adquiere en el contexto histórico de Hildegard está, además, influido por un acontecimiento histórico irrefutable: la creciente percepción del código escrito, el latín, como manifestación lingüística autónoma: "*Los lectores que llegaron a percibir más claramente el medio escrito como una manifestación autónoma de la lengua fueron aquellos que residían en los límites (o en el exterior) del área de la lingua romana o lingua mixta. Estos eran los hablantes de lenguas célticas y germánicas, para quienes el latín era un sistema lingüístico extraño*"¹⁰⁶. Es en este sentido, entonces, que el dictado de Hildegard equivale a una *pronuntiatio*, a una oralidad simulada.

Por eso, ella dicta -y pronuncia- como simulacro de un habla, consciente del proceso que estaba culminando en la cultura cristiana en cuanto al surgimiento de la escritura como privilegio masculino, y frente al cual no sólo decide obviar toda confrontación sino, por el contrario, simula sometimiento a dichas condiciones opresoras.

En este sentido, podemos afirmar que ocurre un proceso de feminización del género visionario durante la Edad Media, en forma paralela al proceso de escrituración de los textos canónicos: "*En el proceso de escribir e investir de autoridad los textos, las voces y las historias de las mujeres se vieron omitidas, marginadas, trivializadas y, a veces,*

¹⁰⁶ Parkes, Malcolm, *op. cit.*, pág. 143.

suprimidas completamente. El cambio producido en el cristianismo, de la narración oral de historias a los manuscritos, y de la autoridad oral a la escrita, se tradujo en la pérdida de las voces de muchas mujeres, y en la distorsión y minimización de las tradiciones de mujeres que sobrevivieron en el texto escrito"¹⁰⁷. En un desarrollo aún inconcluso en tiempos de Hildegard, la feminización del género visionario implica la marginación de sus enunciadores orales y su sustitución por formas canónicas "masculinas" de conocimiento teológico expresadas a través de la escritura, en un contexto histórico donde la alfabetización se ha transformado en clave de acceso al poder. Efectivamente, "el cristianismo comenzó como una subcultura oral, con una participación plena y con una jefatura abierta a todos, fuera cual fuera su posición social y su género... Sin embargo, dos cosas cambiaron cuando los manuscritos proliferaron y pasaron a estar investidos de autoridad. En primer lugar, el papel de las mujeres fue quedando minimizado y marginado respecto al que era en las historias orales, debido a que las historias las ponían por escrito el puñado de hombres alfabetizados de clase relativamente alta. En segundo lugar, el contenido de las historias orales contadas por mujeres estaba cada vez menos determinado por los recuerdos de éstas y por su transmisión de tradiciones, y cada vez más por lo que se trasvasaba a la narración oral desde los manuscritos. La tradición escrita controla cada vez más el contenido de la continuada tradición oral"¹⁰⁸. Así, el *Scivias* se instala como bisagra de una tradición que no acaba de terminar, pero que cada vez más sitúa a la oralidad como lugar femenino de

¹⁰⁷ Dewey, Joanna, "De las historias orales al texto escrito", [pág. 368], en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, nº 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 367-378.

¹⁰⁸ Dewey, Joanna, *op. cit.*, pág. 372.

enunciación; por ello Hildegard simula oralidad, sin perder de vista la renovación de esa tradición, es decir, el papel relevante que la escritura va adquiriendo como vía de acceso al poder. En el control que la escritura comienza a ejercer sobre la oralidad, Hildegard se recrea a sí misma ambiguamente como sujeto que delega las funciones de la escritura, pero que enuncia su texto bajo las condiciones de una oralidad simulada.

Además, el ejercicio de la tradición oral respecto al conocimiento teológico se contextualiza en torno a lo que hemos denominado "teología práctica" en el capítulo anterior, aludiendo a la circulación oral de la palabra tanto en la liturgia como en la enseñanza doctrinaria. Hildegard suscribe esta tradición, pues dictar es autorizarse como voz terrenal que legitima la veracidad y la interpretación de sus visiones, mediante la imitación de la voz de los cielos, en un género literario que ya ha comenzado a ser feminizado y marginalizado.

Al declarar que ignora el latín, no hace sino rechazar aparentemente el código escrito de circulación del conocimiento y someterse a la autoridad eclesiástica patriarcal, lo que de otra forma habría supuesto conflictos al interior de la jerarquía al asumir un rol específicamente masculino: el de autor, optando en cambio por la vía de su circulación oral. Resulta casi inimaginable suponer que Hildegard habría dictado una suerte de enumeración léxica sin recurrir a las declinaciones y conjugaciones latinas. En cambio, es preferible argumentar su ignorancia del latín como una simulación de oralidad circunscrita a los parámetros históricos de la actividad medieval de la lectura, de modo que su situación de enunciación refleja, más allá de toda distinción entre lenguaje ordinario o lenguaje literario, la

convencionalidad de su situación de enunciación, sea escrita u oral. Así, la oralidad a que alude Hildegard es también expresión de un código convencional¹⁰⁹ fuertemente restrictivo.

En definitiva, como acto institucional la simulación de oralidad constituye un acto performativo que, asimismo, legitima un acto de autoría y conforma un proceso de objetivación del sujeto¹¹⁰, es decir, la ceremonia del sujeto, el verbo hecho carne. La simulación de oralidad abre el espacio para la representación de sí mismo, no en términos de ficción literaria o de veracidad histórica o, en otras palabras, como lenguaje literario o como lenguaje ordinario, sino como expresión performativa de este sujeto que, tras su acto confesional, ejerce un proceso de objetivación mediante la liturgia y la ceremonia de su propia identidad¹¹¹.

¹⁰⁹ El concepto de “oralidad simulada” se funda en lo que Walter Ong ha denominado “oralidad secundaria”, como un tipo de oralidad posterior a la escritura y que, por lo tanto, asume condiciones y convenciones propias de esta última. Al afirmar que Hildegard simula oralidad, apuntamos al acto de instalación de su voz “femenina” en el contexto institucional restrictivo por el cual circula el conocimiento teológico. Esto de ningún modo implica caer en la paradoja de la “literatura oral”, que, según Ong, “*es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas*”. Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1999, pág. 21. Del mismo modo, se ha propuesto el término “oratura” para referirse y rescatar un corpus oral de textos bíblicos cuyo cánón surge en los márgenes de la tradición bíblica patriarcal y androcentrista, textos de sujetos femeninos, poscoloniales, indígenas, y otros subalternos que “*se resisten a la denigración que se impone a sus culturas insistiendo en la integridad de sus literaturas, ‘oraturas’, religiones y lenguas*”; en Dube-Shomanah, Musa W., “Escritura, Feminismo y Contextos Poscoloniales”, [pág. 409]; en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, n° 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 403-415.

¹¹⁰ “*En el camino hacia el renunciamento a sí, (la ascesis cristiana) dará cabida a un momento particularmente importante (...) y que es el momento de la confesión, el momento del testimonio; vale decir, el momento en que el sujeto se objetiva a sí mismo en un discurso de verdad*”. Foucault, Michel, *La Hermenéutica del Sujeto*, op. cit., pág. 316. Además, ver nota 51.

¹¹¹ Al mencionar la categoría de sujeto, queremos abarcar toda una estructura conceptual que no ha cesado de recibir influencias desde diversas disciplinas. En su etimología latina, *subiectus*, convergen las ideas de sumisión, subordinación, limitación y sujeción. La definición etimológica de sujeto está determinada, entonces, por una acción externa y a la cual debe someterse. No obstante, la adopción de este término como categoría filosófica supone una operación discursiva e ideológica que ha transformado al sujeto en un concepto activo, en un sujeto agente: “*Para que el subiectus de sumisión y de sujeción se convierta en una categoría antropomorfa por entero, categoría filosófica, jurídica, sociológica, etc., ha habido que hacerla pasar por algunas operaciones discursivas e ideológicas que, del papel de paciente, la han elevado al de agente*”; en Krysinski, Wladimir, “Subiectum Comparationis: Las incidencias del sujeto en el discurso”, [pág. 270], en M. Angenot et al., *Teoría Literaria*, Editorial Siglo XXI, México, 1993, pp. 270-286. Así, la estructura disciplinaria ilustrada ha sistematizado la categoría de sujeto como una entidad autónoma, definida

tanto por su capacidad de acción como por su capacidad discursiva (*Cogito* cartesiano, *Dasein* heideggeriano, *Conciencia de sí* en Hegel, *Ich* freudiano, etc.). Este proceso histórico de formalización conceptual del sujeto ha implicado diversas consecuencias, como su pluralización y la aparición de las llamadas “instancias correlativas del sujeto”, que escenifican estrategias epistemológicas y contextualizan el uso de las teorías dentro del sistema disciplinario, como modo de destacar una posible praxis política del concepto plural de sujeto y de sus instancias correlativas, entendidas como estructuras abiertas y en constante transformación. Las estrategias literarias no han quedado a la zaga en esta escenificación conceptual: “*La categoría del sujeto es central en el análisis literario, pero se ha de recolocar en la perspectiva de la obra que es específicamente contextual. Para ello, hay que tomar en consideración la tematización literaria de lo que hemos llamado las instancias correlativas del sujeto, a saber, la subjetividad, el inconsciente, el yo, la interioridad y la identidad. Hay que tener también en cuenta la literaturidad del sujeto. Estos elementos remiten a articulaciones complejas y más que seculares. En vez de hacer funcionar las referencias teóricas a toda prueba de la filosofía, de la sociología o del psicoanálisis, habría que postular una correlación de estos campos teóricos y del discurso literario. Hay que admitir que el ser ontológico del sujeto-yo-identidad-interioridad-conciencia en el texto del poema o de la novela no puede ser más que una ficción de la filosofía y que ésta no tiene jurisdicción sobre el texto literario. Los principios de inteligibilidad de este último son sobre todo la ficcionalidad, la narratividad, el relato, el narrador y el yo lírico. El sujeto y sus instancias correlativas han de ser puestos en correspondencia con estos principios a fin de obtener una pertinencia óptima de la función del sujeto en el discurso de la obra*”; Krysinski, *op. cit.*, pág. 283.

b. EL OJO Y EL OIDO.

El carácter convencional de la situación de oralidad referida por Hildegard, el uso de una convención simulada que la circunscriba como sistema de inteligibilidad -ya que así hemos definido convención-, se inscribe en estrecha relación con otro hecho institucional del que hemos venido hablando: el uso de la vista y del oído como fundamentos epistemológicos posee una larga tradición, cuyo punto de partida se sitúa habitualmente en el diálogo *Timeo* de Platón y que durante el fin de la Antigüedad y toda la Edad Media adquiere legitimidad a través de autores como Plotino, San Agustín, Macrobio, Calcidio -traductor al latín y comentarista del diálogo citado- y Rábano Mauro, entre otros.

En el *Timeo* confluyen los sentidos de la vista y del oído como modos de percepción de la belleza y del conocimiento. La concepción platónica de la belleza radica en la justa medida y el equilibrio, implica la armonía de las formas e, incluso, la suavidad del color, todo ello perceptible a través de la vista. En tanto la belleza es reflejo de la divinidad, los grados de conocimiento se logran a través de este sentido, en la identificación plena de la luz con la verdad, fundamento de las proporciones armónicas, bellas y verdaderas, del mundo: "*La maravillosa utilidad de la vista, a mi parecer, es que jamás habiéramos podido discurrir, como lo hacemos, acerca del cielo y del universo si no habiéramos estado en posición de contemplar el sol y los astros. La observación del día y de la noche, las*

revoluciones de los meses y de los años nos han suministrado el número, revelado el tiempo e inspirado el deseo de conocer la naturaleza y el mundo. Así ha nacido la filosofía, el más precioso de los presentes que los dioses han hecho y pueden hacer a la raza mortal. Este es el gran beneficio de la vista y yo lo proclamo así... La misma observación cabe respecto de la voz y del oído"¹¹².

Desde las concepciones platónicas del aspecto visual y auditivo del conocimiento, surge la reiteración de ciertos esquemas que proponen una clasificación de los tipos de visiones o formas de acceso al conocimiento. A comienzos de la Edad Media, San Agustín clasifica las visiones en tres tipos: corporal, espiritual e intelectual: "A la primera visión la llamamos corporal, porque se percibe por el cuerpo y se muestra en los sentidos corporales. A la segunda, espiritual, pues todo lo que no es cuerpo y, sin embargo, es algo, se llama rectamente espíritu y ciertamente no es cuerpo, aunque sea semejante al cuerpo la imagen del cuerpo ausente y la mirada con que se ve la imagen. La tercera clase de visión se llama intelectual, del origen de donde procede"¹¹³. Por lo demás, estos tres tipos de visiones, bajo la hipótesis platónica de que "la vista engendra la filosofía", se formulan en estrecha relación con los niveles de lectura e interpretación señalados en el capítulo anterior, consolidando una tradición de la que Hildegard formará parte.

Por la misma época, hacia fines del siglo IV d.c., comentando el *Somnium Scipionis* de Cicerón (y salvándolo para

¹¹² Platón, "Timeo", [pág. 689], en *Diálogos Escogidos*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1957, pp. 633-760.

¹¹³ San Agustín, *De Genesi ad Litteram*, XII, 6, 15 y 16, *Obras de San Agustín*, tomo XV, ed. Balbino Martín O.S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1947, págs. 1195 y 1197; citado en María Eugenia Góngora, "Escritura e imagen visionaria en el *Liber Divinorum Operum* de Hildegard von Bingen", *op. cit.*, págs. 378 y 379.

la posteridad), Macrobio enumera cinco clases de sueños, de los cuales tres son verídicos: *somnium*, que revela verdades ocultas en forma alegórica; *visio*, una pre-visión literal y directa del futuro; y *oraculum*, declaración del futuro o consejos de algún personaje venerable. Las otras dos clases carecen de utilidad predictiva: *insomnium*, que sólo repite las preocupaciones de la vigilia; y *visum*, visiones o pesadillas durante el tránsito entre la vigilia y el sueño¹¹⁴. Las tres primeras clases de sueños, insiste Macrobio, son percibidas mediante los sentidos de la vista y del oído, pues éstos están capacitados para percibir la armonía visual y auditiva del mundo como expresión infalible y evidente de la justa proporción estructural del mundo: “Lo que en los sentidos corresponda a las letras, sílabas y palabras, debe ser mostrado, no demostrado”¹¹⁵.

Otra clasificación, muy similar a la de San Agustín, es la que recoge Rábano Mauro varios siglos después de las anteriores, quien afirma que “*Alii tria genera uisionum esse dixerunt. Unum secundum oculos corporis, sicut uidit Abraham tres uiros sub ilice Mambrae, et Moyses ignem in rubo, et discipuli transfiguratum dominum in monte, inter Moysen et Heliam, et cetera huiusmodi. Alterum per spiritum quo in imaginibus ea quae per corpus sentimus uidemus sicut uidit Petrus discum illum submitti de caelo cum uariis animalibus. Et sicut Isaias dominum in sede altissima non corporaliter, sed spiritualiter uidit, non enim deum forma corporea*

¹¹⁴ Tomado de Lewis, C. S., *La Imagen del Mundo. Introducción a la Literatura Medieval y Renacentista*, Editorial Península, Barcelona, 1997, pág. 56.

¹¹⁵ De Bruyne, Edgar, *Historia de la Estética. Antigüedad griega y romana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, vol I, pág. 439. Este autor, en otro texto similar, señala: “*Macrobio, en su comentario In Somnium Scipionis, revela a la Edad Media, junto con Calcidio, la proporción clásica del mundo con el hombre y del hombre con el mundo, pues el mundo es efectivamente el hombre en grande y el hombre el mundo en pequeño (...) La estética de Santa Hildegarda de Bingen resultaría incomprensible sin esta comparación que desemboca en una teoría del justo medio*”. De Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987, pág. 23.

*circumterminat, sed quemadmodum figuratae non propriae dicuntur multa, ita etiam figurate multa monstrantur. Tertium genus est uisionis quod neque corporis sensibus illa parte animae qua corporalium rerum, imagines capiuntur, sed per intuitum mentis quo intellecta conspicitur ueritas, sicut Daniel praeditus mente uidit quod Balthasar uiderat corpore sine quo genere illa duo uel infructuosa sunt, uel etiam in errorem mittunt. Omnia tamen haec genera spiritus sanctus moderatur, habere autem prophetiam non solum bonus sed etiam malus potest*¹¹⁶.

La rigurosidad de estas clasificaciones citadas lleva a concluir que Hildegard inscribía sus visiones en una tradición vigente al interior de la literatura visionaria, cuando menciona, por ejemplo, los tres senderos del hombre: el alma, el cuerpo y los sentidos (ver nota 98). Su percepción "*oculis et auribus interioris hominis*" (ver nota 99) se sitúa en el grado más alto de la clasificación de San Agustín y Rábano Mauro, el tipo de visión recreado por la percepción de la mente, "*nec corporeis oculis aut auribus exterioris hominis, nec in abditis locis percepi, sed eas vigilans et circumspecta in pura mente*"¹¹⁷. De ningún modo implica descartar la corporalidad de la visión, sino sumarla a una concepción armoniosa del hombre, del mismo modo en que

¹¹⁶ Rabanus Maurus, *De Rerum Naturis sive De Universo*, Liber Tertius, www.forumromanum.org: "existen tres tipos de visiones. Una según los ojos del cuerpo, así como Abraham vió a tres hombres bajo la encina de Mambra, y Moisés el fuego en la zarza, y los discípulos al Señor transfigurado en el monte, entre Moisés y Elías, y otros de este tipo. Una segunda visión a través del espíritu, por el cual vemos en imágenes aquellas cosas que sentimos mediante el cuerpo, así como Pedro vió que aquel disco era enviado del cielo con varios animales. Y así como Isaías vió al Señor en un trono altísimo, no corporal sino espiritualmente, sin que una forma corpórea definiera a dios, sino de manera tal que algunas cosas son dichas de modo figurado y no propio, así muchas cosas son expuestas figuradamente. Un tercer tipo de visión es aquella que recoge imágenes no por los sentidos del cuerpo ni por aquella parte del alma que percibe las cosas corporales, sino a través de la percepción de la mente, con cuya comprensión es observada la verdad, así como Daniel, provisto de ella, vió lo que Balthasar había visto con el cuerpo, pero sin cuyo concurso aquellas dos primeras son infructuosas e, incluso, inducen a error. El Espíritu Santo dispone estos tres tipos de visiones, pero no sólo el hombre bueno, sino también el malo puede profetizar" (traducción nuestra).

¹¹⁷ Hildegard de Bingen, *Scivias*, op. cit., Introd., pág. 4, ed. latina.

Rábano Mauro supone una complementación entre estos tres tipos de visiones. Igualmente, es notoria la superación de la clasificación de Macrobio (*somnium, visio, oraculum, imsomnium, visum*) cuando declara que las visiones "*quas vidi, non eas in somnis, nec dormiens, nec in phrenesi... percepi*"¹¹⁸.

En la interrelación de estos autores, que exponen una tradición consagrada durante la Edad Media, se vuelve significativa la afirmación platónica de la vista como engendradora de la filosofía y del conocimiento, porque ella resume la retórica de los sentidos en el texto de Hildegard y demuestra de forma explícita el uso estratégico de conceptos tradicionales que posibiliten su consagración institucional como autor legítimamente constituido, no sólo autorizado a partir de un determinado contenido cultural, sino especialmente desde la perspectiva de su posición subalterna de género, como sujeto que simula oralidad porque aparenta ignorar la escritura, es decir, el latín. Al dar testimonio de sus visiones, de algún modo Hildegard se confiesa como mujer que conoce, ya que no puede hacerlo como mujer que escribe.

Existe, sin embargo, un punto crucial en la actitud de Hildegard como sujeto enunciante y que transforma su rito de enunciación en un verdadero acto performativo. Efectivamente, los sentidos de la vista y del oído concurren en la representación de una oralidad simulada, ignorante del latín y circunscrita en una determinada tradición. Pero el uso de tales sentidos se complementa especialmente con aquellas cartas donde Hildegard refiere las afecciones y enfermedades que la aquejan en momentos definitorios de su biografía, la

¹¹⁸ *Idem.*

intención de escribir, sus confesiones, la fundación de un nuevo monasterio, etc. En definitiva, la relación entre los sentidos y la enfermedad exhibe el verdadero acto performativo que constituye su ceremonia de escritura, la ritualización que la establece como sujeto enunciante y enunciado de un discurso legítimo.

En *Scivias*, Hildegard afirma: “*me resistí a escribir, no por pertinacia sino por humildad, hasta que el látigo de Dios me golpeó derribándome sobre el lecho de la enfermedad*”¹¹⁹; más expresivos son, sin embargo, los trozos de la *Vida de Santa Hildegarda* de Theoderich von Echternach en que se representan sus procesos mórbidos: “*Cuando en una ocasión yaciera debido a una larga enfermedad, confesó con miedo y humildad la causa de aquel castigo, primero al monje que había sido propuesto como su maestro, y a través de él al abad (...) En cuanto comenzó a escribir la obra que antes no se atreviera, le volvieron las fuerzas y pudo levantarse del lecho. Entonces el abad aceptó la certeza del milagro*”¹²⁰; y más adelante, ante la negativa de trasladar su convento a Rupertsberg, “*ella cayó enferma en el lecho del que no se pudo levantar hasta que el abad y los demás fueron apremiados por un signo divino a consentir y a no poner más obstáculos (...) Además, no podía ser movida de la cama, donde había caído como una roca. Como el abad no podía creer lo que le contaban, entró para ver. Después de tratar con todas sus fuerzas de alzarla por la cabeza o inclinarla a un lado sin lograr absolutamente nada, reconoció estupefacto ante tan insólito milagro que aquello era divino castigo y no*

¹¹⁹ Hildegard de Bingen, *Scivias*, *op. cit.*, Introd., pág. 17, ed. castellana.

¹²⁰ Von Echternach, Theoderich, “Vida de Santa Hildegarda”, [pág. 42], en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pp. 35-119.

sufrimiento humano"¹²¹. Consideramos que tanto los sentidos de la vista y del oído como la enfermedad constituyen los soportes que posibilitan que el cuerpo establezca una nueva estrategia textual, la de un discurso que se manifiesta a través de una semiótica corporal, vale decir, a través del verbo hecho carne. Como señala Góngora, de ningún modo poseemos los elementos suficientes para calificar sus episodios mórbidos como "*mecanismos de manipulación*" para lograr sus objetivos, no existe una "*relación mecánica entre enfermedad, cumplimiento de la voluntad y salud*"¹²², por el contrario, creemos que estos procesos corporales hacen de su soporte, el cuerpo, una instancia más de escritura.

La conjunción de los sentidos y la enfermedad como soporte de una semiótica corporal tiene relación con un hecho fundamental de la práctica que durante más siglos ha objetivado el cuerpo: ya no nos referimos a las técnicas confesionales, sino a las prácticas médicas (puesto que no podríamos hablar aún de una ciencia en el sentido moderno) que han hecho del cuerpo la expresión de una escritura. La representación que Hildegard hace de su propio cuerpo enfermo, tanto en sus cartas como en otros textos, se circunscribe a una narración experiencial del cuerpo, que elude la abstracción conceptual para, en cambio, sostener la particularidad del síntoma por sobre la generalidad de la enfermedad. Más que una teoría científica, la medicina antigua era un arte práctico, y su ejecutor "*un artesano al servicio del pueblo*" que, mediante la experimentación, "*no podía evitar la constante necesidad de observar los síntomas*

¹²¹ Von Echternach, Theoderich, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹²² Góngora, María Eugenia, "La Vita Sanctae Hildegardis Virginis: Construcción de una vida ejemplar". *Rev. signos*. [online]. 2000, vol.33, no.48, p.21-34.

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342000004800003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0934.

de cada caso individual para detectar lo que estaba mal y lo que era preciso hacer"¹²³. En tal sentido, se vuelve una tarea infructuosa la clasificación nominal de las afecciones que aquejaban a Hildegard y el uso de esquemas preconcebidos para catalogar sus síntomas, pues éstos son representados como experiencia corporal, y no como abstracción sistemática. Cuando Hildegard afirma que sus visiones no las ha visto "*in somnis, nec dormiens, nec in phrenesi*", evidencia tres situaciones corporales para ella claramente definidas como experiencia: el sueño, el reposo y la enfermedad. Esta última, el frenesí, aludió a una experiencia corporal durante largo tiempo documentada y recogida aquí por Hildegard. Es la narración de un estado difuso de agitación corporal y extravío de conciencia, aberración mental, locura y delirio de los sentidos y del intelecto (*φρενησις*: *delirium aegrotantium*: delirio de los enfermos). En la pretensión de sistematizar todos sus síntomas (incluyendo la parálisis narrada por Hildegard) fuera de una experiencia corporal específica, se ha caído en el error de confundir el frenesí con la epilepsia, a partir de algunas afirmaciones de Platón en el *Timeo*, que consideran a la epilepsia también como un conjunto de síntomas bajo el supuesto de una experiencia corporal: "*la flema blanca, mezclada con la bilis negra, y esparciéndose entre las revoluciones divinas, que se realizan en la cabeza, turba su armonía; desarreglo ligero cuando se verifica durante el sueño; pero que difícilmente se repara, y se hace invencible a los esfuerzos del arte cuando tiene lugar en la vigilia. Esta enfermedad, atacando lo más sagrado de nuestra naturaleza, ha sido llamada con razón enfermedad*

¹²³ Cornford, F. M., *Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Editorial Visor, Madrid, 1987, pág. 22.

sagrada”¹²⁴. Efectivamente, para Platón no sólo la enfermedad sagrada, o epilepsia, pertenece al orden de las afecciones corporales, sino que también las enfermedades del alma, cuyos modos son la locura y la ignorancia, nacen a partir de disposiciones corporales. Aunque ambas experiencias, la del epiléptico y la del frenético, constituyan casos mórbidos de aplicación clínica, sólo Platón puede argüir una intervención divina en la primera que podría, eventualmente, conducir a la locura profética. Una mala lectura de tal intervención divina derivó, entonces, en la abstracción teórica que confunde frenesí y epilepsia.

Por su parte, el frenesí, como conjunto amplio de síntomas, aparece descrito en diversos lugares del *Corpus Hippocraticum* efectivamente como inscripción experiencial y escritura que se graba analógicamente y en concordancia con un individuo, con su propia historia y la narración clínica de su biografía: “*Los que adolecen de frenesí después de los cuarenta años, no se curan; cuando el mal es más análogo a la edad y naturaleza del individuo, es siempre menos peligroso*”¹²⁵. Nunca es definido el frenesí porque lo que importa en los consejos hipocráticos es el caso individual y la experimentación ejercida por el médico “artesano”. En este sentido, la descripción de la enfermedad como un conjunto de síntomas, fuera de todo sistema disciplinario, no implica

¹²⁴ Platón, *op. cit.*, pág. 749. Platón considera que esta experiencia corporal es sagrada porque afecta principalmente a la cabeza, asentamiento de los sentidos de la vista y de la audición, engendrados del conocimiento filosófico. A diferencia de Hildegard, que niega al sueño y a la enfermedad como origen de sus visiones, Platón reconoce que “*nadie en el pleno ejercicio de la razón ha llegado nunca a una adivinación inspirada y verdadera, porque para eso es preciso que el pensamiento esté entorpecido por el sueño, o extraviado por la enfermedad o por el entusiasmo*”; *op. cit.*, pág. 728. La epilepsia como enfermedad sagrada (ἐπιληψία: ataque), al igual que el ενθουσιασμός, sugieren la idea de una intervención divina, de una locura, μανία, que es un don divino, dentro de las cuales la locura profética tiene un lugar destacado. Véase el interesante capítulo “Las bendiciones de la locura” en Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 71-102. En cambio, la visión profética de Hildegard no es demencia, epilepsia ni loco frenesí, sino expresión racional de una convención de escritura.

¹²⁵ Hipócrates, *Aforismos*, Editorial Pubul, Barcelona, 1923, sec. octava, afor. 1, pp. 173-175.

tanto un conocimiento precientífico, sino, más bien, la inscripción de la enfermedad como sistematización de lo cotidiano, igual que el sueño o el reposo. El mérito de Hipócrates, al abstraer el arte médico del conocimiento filosófico, no constituye la fundación de una disciplina, sino la creación de una técnica narrativa que represente las experiencias del cuerpo sistemáticamente cotidianas, del mismo modo en que Tucídides narra la peste en Atenas¹²⁶.

Existen todavía dos textos más que describen la experiencia corporal del frenesí como conjunto de síntomas, pero con la similitud de que ambos agregan una terapéutica detallada para la manipulación de sus efectos. El primero, el *Liber Medicinalis* de Quinto Sereno Sammónico, redactado probablemente hacia el año 200 d.c., consiste en un compendio de diversas experiencias corporales y sus respectivas posibilidades de narración. El síntoma, como acto comunicativo, forma parte de una semiótica corporal que traspasa las restricciones impuestas por el código de lo mórbido. Es así que en las primeras diez secciones de este texto, que engloban las enfermedades de la cabeza, se enuncian maneras de tratar el cansancio, la insolación, la jaqueca, la tiña, cómo teñir el cabello, cómo contener la pediculosis, el prurito, el frenesí (caracterizado como una furiosa locura e iracunda demencia: *furiosa phrenesis et frendens amentia*), el dolor de ojos, la tos y la náusea, etc¹²⁷. En definitiva, estas son narraciones de síntomas que,

¹²⁶ ¿Podría afirmarse acaso que, a partir de esta comparación, tanto el discurso histórico como el médico, ejemplos habituales de lenguaje ordinario con pretensiones de verdad, más bien rehúyen dicha clasificación y se instalan como lenguaje literario, como *enunciados de escena* signados por su propia condición de escritura?

¹²⁷ Para una lectura más detallada de este texto, remito a mi traducción parcial en “El Libro de Medicina de Quinto Sereno Sammonico”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Universidad Austral de Chile, agosto 2006, www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1299.

lejos de estructurar un conocimiento teórico, construyen una experiencia cotidiana del cuerpo.

La misma perspectiva experiencial plantea el segundo texto a considerar y que, sin duda, ayuda a clarificar pertinentemente el contexto en que Hildegard menciona el *phrenesis*. En el Libro Primero de la *Physica*, sobre las plantas, Hildegard se refiere al frenético, más que al frenesí, lo que reitera la condición experiencial bajo la cual considera a esta enfermedad. Sobre las propiedades del *gladiolus communis* (*Swertula*) afirma: "*Radicem et folia swerteln in aqua coquat, et tunc aqua expressa, caput frenetici, et qui hirnwudig est, ita calida circumpone, panno desuper ligato, ut ita dormiat, et hoc saepe facias; et tunc etiam radicem eiusdem swertela interius rotunditates incide, ac eas in melle [condiens], et eidem frenetico, id est hirnwtigen, da frequenter ad comedendum, et sanabitur*"¹²⁸. Y más adelante: "*Si quis freneticus est, idem unguentum accipe, et tympora ac nack [occiput ed.] illius unge, ita quod nec verticem nec cerebrum eius tangat, ne de fortitudine eius laedantur, et ad mentem et ad sanitatem redit*"¹²⁹. A esta figura del frenético alude Hildegard, sujeto de experiencia ajeno a la producción de sus visiones, pero sin embargo él

¹²⁸ Hildegard de Bingen, *Physica, sive Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, Prolegomena et adnotationes doctoris F. A. Reuss, apud J. P. Migné editorem, Paris, 1855; Lib. I, cap. CXVIII, pág. 1178. "*La raíz y las hojas del gladiolo se cocinen en agua y, una vez botada el agua, rodee con el emplasto aún caliente la cabeza del frenético, que también es hirnwudig* –probablemente, una palabra compuesta por el sustantivo Hirn (cerebro) y el sustantivo adjetivado Wut (rabia, furia)-, *con un paño amarrado por encima para que así duerma. Haga esto varias veces. O también corte la raíz del mismo gladiolo más allá de sus nudos, y sazónándolos con miel, de a comer a menudo al mismo frenético, y sanará*". (Traducción nuestra).

¹²⁹ Hildegard de Bingen, *Physica, op. cit.*, Lib. I, cap. CLXXVII, pág. 1197. "*Si hay alguien frenético, aderece el mismo unguento y frote sus sienes y la nuca, de modo que no toque la parte superior de la cabeza, para que no se dañe a causa del peso, y así aquél retorna a la razón y a la salud*". (Traducción nuestra). A propósito de la traducción de estos dos trozos, no puede omitirse en ellos una cierta condición de "textos en proceso", con explicaciones léxicas en gótico antiguo, con confusión de formas verbales imperativas y subjuntivas (*coquat* en lugar del imperativo *coque* o el subjuntivo *coquas*). Sin embargo, este "latín en proceso" no comprueba la ignorancia que Hildegard sostiene respecto a esta lengua, sino, por el contrario, da a entender que sobre sus textos existió un trabajo de composición.

mismo como objeto de escritura, tanto bajo la forma de una experiencia narrada, como bajo una expresividad corporal que remite a sus propias experiencias de enfermedades, sean las que sean.

No sólo el frenesí es un momento de escritura, sino también la descripción de las afecciones de Hildegard que, como se ha intentado demostrar, permanecen dentro de experiencias corporales convencionales. Como apoyo explicativo de la producción textual de sus visiones, la visión de sus procesos mórbidos reitera el carácter ritualizado, por una parte, de la escritura testimonial, pero más ampliamente profundiza en una experiencia de sujeto narrable, y en la escenificación de su relato. En la operación lingüística del verbo hecho carne, la enfermedad de Hildegard asume el momento biográfico de su escritura. Para cualquier santo, la enfermedad siempre construye identidad.

En términos generales, la representación del sujeto, la construcción de hagiografías, y de biografías, se sostiene en una mimesis focalizada sobre un cuerpo narrado y narrable, objeto de una historia, pero que en el caso de Hildegard adquiere preponderancia al asumir dicho cuerpo, mediante su representación, un estatuto discursivo que contribuye a la escenificación del sujeto. En tal sentido, el cuerpo puede ser considerado como otra instancia correlativa del sujeto (ver nota 111).

La enfermedad es, entonces, la verdadera escritura del cuerpo, su posibilidad de narración. En la tradición cristiana, la biografía del cuerpo femenino recrea otra forma de resistencia frente al imperio patriarcal de la escritura y de las Escrituras: *"El cuerpo de las mujeres, entonces, puede manifestarse como un texto sagrado que expone sus historias para que sean leídas y releídas y generen prácticas y*

actitudes liberadoras. Hay en la vida de las mujeres una gramática profunda, cuya morfología y sintaxis debe ser aprendida para mejores interrelaciones humanas (...) La interrelación saludable entre el texto sagrado canónico y la vida de las mujeres como texto sagrado da vía libre a la producción novedosa"¹³⁰.

Es así que no puede desligarse la representación de la enfermedad del acto de enunciación, al menos en *Scivias*, pues aquella constituye parte fundamental de lo que hemos denominado su ceremonia de escritura. Del mismo modo que la oralidad simulada como alternativa marginal de escritura -y no por ello menos convencional-, la enfermedad constituye la ceremonia del cuerpo en tanto escritura convencional. La enfermedad también se vuelve una liturgia y una escritura.

Como forma ritualizada de producción de sentido, la enfermedad supone un acto performativo de enunciación que posee un efecto convencional cumplido en todos sus pasos y que requiere determinadas conductas de todos los participantes: cuerpo enfermo y observadores. Más que un acto de habla, la enfermedad constituye un "acto de cuerpo".

Es esta ceremonia, esta performatividad del cuerpo y de la escritura, y del cuerpo como escritura, lo que grafica la siguiente cita de Bataille: "*No se alcanzan estados de éxtasis o de arrobamiento más que dramatizando la existencia en general*"¹³¹. Esta dramatización es la ceremonia de Hildegard, su escenificación como sujeto y la liturgia de su escritura.

¹³⁰ Tamez, Elsa, "La vida de las mujeres como texto sagrado", [pág. 427], en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, n° 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 419-428.

¹³¹ Bataille, Georges, *La Experiencia Interior*, Editorial Taurus, Madrid, 1986, pág. 20.

CONCLUSION.

La definición del acto enunciante de Hildegard en *Scivias* como acto performativo, revela una situación fundamental descrita por el epígrafe de Angel Rama al inicio de esta tesis: la omnipresencia de la escritura como instrumento convencional que autoriza y limita la tarea de representación que busca ejercer el autor. En *Scivias*, el intento de Hildegard radica en vencer la imposición de la escritura y, efectivamente, dicha pretensión pasa por un ejercicio de reapropiación. Todos los aspectos revisados en esta tesis confluyen en torno a la escritura y los modos en que Hildegard busca su reapropiación. La expresión performativa de su testimonio, mediante técnicas discursivas confesionales, hace de ella un objeto de representación, pero reafirmando subrepticamente su condición de sujeto autor. La cualidad subreptica de su autoría es, desde nuestro punto de vista, el interés principal que genera un texto como *Scivias*. Sus estrategias tácitas de instalación no contradicen el carácter performativo de su enunciación, sino que recrean a su favor las condiciones del acto de escritura. En este sentido, su ceremonia de escritura asume los rasgos convencionales del testimonio y la confesión para, sin embargo, reelaborarse como un particular sujeto que atestigua sus propios procesos, que escenifica su testimonio. Del mismo modo, lo que hemos denominado oralidad simulada surge también a partir del ejercicio de la escritura. Tanto el testimonio

como la oralidad simulada reelaboran, a partir de su origen textual, las condiciones restrictivas impuestas por la escritura. Por ello, Hildegard mantiene con la letra una relación no sólo ambigua, sino en verdad sin solución.

Del modo en que se ha tratado, la ceremonia de escritura es una escenificación de la letra, una puesta en escena que deroga la discusión sobre los límites entre lenguaje ficticio y lenguaje ordinario, pues ambos se ajustan a la convencionalidad que rige el escenario. Detrás de la letra, o antes de ella -cuestión insoluble-, existe una máscara que ritualiza su propia condición de sujeto. A fin de cuentas, la repetición ritual de su acto, su performatividad, va construyendo paulatinamente un atisbo de biografía. La representación de sí mismo a través del testimonio, las palabras confesadas, el verbo hecho carne, el uso de los sentidos y la escenificación del cuerpo enfermo, instalan a Hildegard como un sujeto con historia, como la representación narrada, y simulada, de una ceremonia de escritura biográfica. En la insistencia de Hildegard por representar sus actos sensoriales, sus visiones, sus palabras y sus episodios mórbidos, como ritos de su escritura, es donde se vislumbra un lejano horizonte biográfico. No son sólo la carencia histórica de una estructura convencional del género biográfico, concebido en términos actuales, o la expresión confesional de una aún más incierta interioridad, los argumentos que posibilitan una construcción biográfica a partir de los puntos indicados: el uso de los sentidos, la enfermedad, el testimonio; sino que es la condición minoritaria de este sujeto, principalmente, la que abre una exigua posibilidad biográfica en *Scivias*: la de un sujeto femenino que, desde el margen, apunta hacia arriba y hacia el centro, hacia Dios y hacia la escritura.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS DE HILDEGARD

-Hildegard de Bingen, *Scivias*, Editorial Trotta, Madrid, 1999.

-Hildegard de Bingen, *Scivias*, edición de Adelgundis Führkötter y Angela Carlevaris, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, XLIII y XLIIIA, Brepols, Turnholt, 1978.

- Hildegard de Bingen, *Physica, sive Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem*, Prolegomena et adnotationes doctoris F. A. Reuss, apud J. P. Migné editorem, Paris, 1855; Lib. I.

-“Cartas”, en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

-Austin, J.L., *Como hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

-Bajtín, M., “El problema de los géneros discursivos”, en M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1990, pp. 248-293.

-Bataille, Georges, *La Experiencia Interior*, Editorial Taurus, Madrid, 1986.

-Camba, S et al., *Renovación y pastoral de la confesión*, Editorial PS, Madrid, 1971.

-Chartier, Roger, “Del código a la pantalla: Las trayectorias de lo escrito”, en Roger Chartier, *Sociedad y Escritura en la*

Edad Moderna, Ediciones Instituto Mora, México, 1995, pp. 249-263.

-Cirlot, Victoria, "Técnica alegórica o experiencia visionaria", en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pp. 303-314.

-Cornford, F. M., *Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Editorial Visor, Madrid, 1987.

-Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols.

-De Bruyne, Edgar, *Historia de la Estética. Antigüedad griega y romana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, vol I.

-De Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987.

-De Lubac, Henri, *Exégèse Médiévale*, Editions Montaigne, Paris, 1959, 3 vols.

-De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

-Deploige, Jeroen, "Hildegarde de Bingen et son livre Scivias. Idéologie et connaissances d'une moniale du XIIe siècle", en *Coloquio Mujeres de la Edad Media. Escritura, Visión, Ciencia*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, julio de 1999, pp. 97-110.

-Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

_____, "Firma, acontecimiento, contexto", en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989, pp. 347-372.

-Dewey, Joanna, "De las historias orales al texto escrito", en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, n° 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 367-378.

-Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

-Dreyfus, Hubert y Paul Rabinow, "Tecnología confesional", en Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001, pp. 205-209.

-Dube-Shomanah, Musa W., "Escritura, Feminismo y Contextos Poscoloniales", en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, n° 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 403-415.

-Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

-Felman, Shoshana, *El escándalo del cuerpo hablante*, Ediciones Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1993.

-Fish, Stanley, "Con los saludos del autor: reflexiones sobre Austin y Derrida", en Stanley Fish, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pp. 59-104.

_____, "How to do things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", en Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, Harvard University Press, Boston, 1980, pp. 197-245.

_____, "Interpreting the Variorum", en Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?*, Harvard University Press, Boston, 1980, pp. 147-173.

-Foucault, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

_____, *Tecnologías del yo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

_____, *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*, Siglo XXI Ediciones, México, 1995.

-Frye, Northrop, *Poderosas palabras*, Muchnik Editores, Barcelona, 1996.

-Geffré, Claude, *El Cristianismo ante el riesgo de la interpretación*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.

-Góngora, María Eugenia, "Escritura e imagen visionaria en el *Liber Divinorum Operum* de Hildegard von Bingen", *Revista Teología y Vida*, Vol. XLVI (2005), pp. 374-388.

_____, "La Vita Sanctae Hildegardis Virginis: Construcción de una vida ejemplar", *Rev. signos*. [online]. 2000, vol.33, no.48, p.21-34.

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342000004800003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0934.

-Hipócrates, *Aforismos*, Editorial Pubul, Barcelona, 1923.

-Iser, Wolfgang, "El Acto de la Lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En Busca del Texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, pp. 121-143.

_____, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 133-148.

_____, "La realidad de la ficción", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 165-195.

-Krysinski, Wladimir, "Subiectum Comparationis: Las incidencias del sujeto en el discurso", en M. Angenot et al., *Teoría Literaria*, Editorial Siglo XXI, México, 1993, pp. 270-286.

-Lewis, C. S., *La Imagen del Mundo. Introducción a la Literatura Medieval y Renacentista*, Editorial Península, Barcelona, 1997.

-Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1991.

-Morales, Leonidas, "Género y discurso: el problema del testimonio", en Leonidas Morales, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, pp. 17-33.

_____, "Prólogo", en Leonidas Morales, *Cartas de petición*, Planeta/Ariel, Santiago, 2000, pp. 13-36.

-Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

-Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1999.

-Parkes, Malcolm, "La Alta Edad Media", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Editorial Taurus, Madrid, 1998, pp. 135-156.

-Peña y Lillo, Sor Dolores, "Carta n°18", transcripción y edición crítica de Raissa Kordic, proyecto Fondecyt n°1010998.

-Platón, "Timeo", en *Diálogos Escogidos*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1957, pp. 633-760.

-Pratt, Mary Louise, "Utopías lingüísticas", en Culler, Derrida, et al., *La lingüística de la escritura*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 57-74.

_____, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, London, 1977.

-Rabanus Maurus, *De Rerum Naturis sive De Universo*, Liber Tertius, www.forumromanum.org.

-Ricoeur, Paul, "Reflexión sobre el lenguaje: Hacia una teología de la palabra", en R. Barthes et al., *Exégesis y hermenéutica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1976, pp. 237-253.

-Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, vol. II.

-Rojo, Grínor, *Diez Tesis sobre la Crítica*, Lom Ediciones, Santiago, 2001.

-Salomón Gebhard, José, "El Libro de Medicina de Quinto Sereno Sammonico", en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Universidad Austral de Chile, agosto 2006, www.humanidades.uach.cl/documentos/linguisticos/document.php?id=1299.

-Schrader, Marianna, "Hildegarde de Bingen", en M. Viller et al., *Dictionnaire de Spiritualité*, Beauchesne, Paris, 1969, tome VII, pp 506-522.

-Schreiner, Josef, *Introducción a los métodos de la exégesis bíblica*, Editorial Herder, Barcelona, 1974.

-Searle, John, *Actos de Habla*, Editorial Cátedra, Madrid, 1990.

-Suárez, Ursula, *Relación Autobiográfica*, Biblioteca Antigua Chilena, Santiago, 1984.

-Tamez, Elsa, "La vida de las mujeres como texto sagrado", en *Las Escrituras Sagradas de las Mujeres, Concilium. Revista Internacional de Teología*, n° 276, Editorial Verbo Divino, Navarra, Junio 1998, pp. 419-428.

-Vagaggini, Cipriano, *El sentido teológico de la liturgia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965.

-Van Dijk, Teun, *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI Editores, México, 2001.

-Veyne, Paul, *La elegía erótica romana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

-Von Echternach, Theoderich, "Vida de Santa Hildegarda", en Victoria Cirlot (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, pp. 35-119.

-Warning, Rainer, "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la Recepción*, Editorial Visor, Madrid, 1989, pp. 13-34.

