

EXPOSICIÓN DEL INTERIOR EN HILDEGARD VON BINGEN Y VICENTE HUIDOBRO**Exposition of the inner soul in Hildegard von Bingen and Vicente Huidobro**

Autora: Jimena Castro Godoy¹

Filiación: Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.

E-mail: jimenacastro@vtr.net

RESUMEN²

El propósito de este texto es analizar el lenguaje elaborado por Hildegard von Bingen (siglo XII) en *Lingua ignota per simplicem hominem Hildegardam prolata* en relación con el “Canto VII” del libro *Altazor* de Vicente Huidobro (siglo XX) en cuanto mecanismos de exteriorización de una visión interior. Se buscarán, de este modo, las posibles motivaciones por las cuales ambos autores optaron por comunicarse en formas ininteligibles a través de sistemas únicos de expresión.

Palabras clave: Hildegard von Bingen, Vicente Huidobro, *Lingua ignota*, *Altazor*, lenguas inventadas.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the language drafted by Hildegard von Bingen (XIIth century) in *Lingua ignota per simplicem hominem Hildegardam prolata* in conjunction with “Canto VII” of the book *Altazor* written by Vicente Huidobro (XXth century) as mechanisms of externalization of an inner vision. Possible reasons will be sought about why both authors chose to communicate through unintelligible forms of unique expression.

Keywords: Hildegard von Bingen, Vicente Huidobro, *Lingua ignota*, *Altazor*, invented languages.

Que la experiencia sobrepasa al lenguaje y que todo lo dicho sobre ella resulta insuficiente es un tópico obligado para los místicos. Como lectores, dudaríamos de alguien que se jactara de una experiencia de este tipo sin que haya afirmado, como San Juan de la Cruz, que “todo lo dicho queda corto” (*Cántico*, 261). Sin embargo y como lo plantea Steven Katz de manera reluciente en su trabajo “Mystical Speech and Mystical Meaning”, los desafíos para los estudios de los textos místicos no se limitan al inconveniente de la inefabilidad, sino que la naturaleza misma de los escritos aportaría problemáticas mayores para su abordaje. Una de ellas es, según Katz, identificar la función transformadora y multiforme

que el lenguaje adopta en los textos de esta índole. De hecho, usualmente nos conformamos con la idea de que la experiencia mística pareciera ser siempre superior al lenguaje que la revive, pero ¿por qué entonces los místicos optan por revelarla mediante palabras humanas y más aún, a través de “figuras, comparaciones y semejanzas”? (San Juan, *Cántico*, 14). Michel de Certeau en *La fábula mística* señala a propósito del análisis de un poema de Catherine Pozzi que:

Es místico aquel o aquella que no puede parar de caminar y que, con la certidumbre de lo que le falta, sabe, de cada lugar y de cada objeto, que no es eso, que uno no puede residir aquí ni contentarse con esto. El deseo crea un exceso. Excede, para y pierde los lugares. (294)

En ese exceso recae el lenguaje de algunos místicos y justamente por su carácter rebosante, termina volcándose sobre sí mismo o bien desdoblándose, creando formas lingüísticas que escapan de convenciones formales y temáticas, como lo indica José Ángel Valente:

En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo. (66)

Este llamado “lenguaje segundo” responde a la imposibilidad de manifestar una experiencia extraordinaria dentro de ciertos límites lingüísticos. El místico que elige un camino estético para revelar lo experimentado se somete, para bien o para mal, a la creación de un modo nuevo de expresión. Entre ellos contamos con los casos de Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz o Rumi, que encontraron en la poesía la extrañeza necesaria para sus propósitos. De por qué los místicos prefieren el lenguaje de la poesía se han referido críticos como María Zambrano, quien identifica la poesía como el lugar de “encuentro, don, hallazgo por gracia” (13).

II

“Balbuceos espléndidos pero elocuentemente insuficientes a su intento de comunicar lo indecible” (López-Baralt, *Asedios...* 15): de esta forma es como la académica Luce López-Baralt define la poesía mística de San Juan de la Cruz y así también es como podríamos sintetizar las dos obras que nos convocan: el “Canto VII” del libro *Altazor* de Vicente Huidobro y la *Lingua ignota per simplicem hominem hildegardam prolata* de la mística alemana Hildegard Von Bingen.

Altazor, un libro de poemas de siete cantos, finaliza con una serie de balbuceos difíciles de interpretar, tales como: “Al aia aia /ia ia ia aia ui /Tralalí /Lali lalá/ Aruaru /urulario/Lalilá/Rimbibolam lam lam /Uiaya zollonario” (137). Belén Castro Morales realiza un trabajo en el que relaciona el símbolo de la Torre de Babel con *Altazor* y luego de mencionar algunos versos en los que Huidobro se refiere directamente a Babel ((Alto alto/Y el clarín de la Babel/Pida nácar /tenga muerte” (132), por ejemplo.)), concluye que –como la torre– “el poema, en su esencia misma, se configura como ambición de su creador, y en esa pretensión, simultáneamente, *Altazor* se derrumba en su castigo” (76).

Para nosotros, sin embargo, es justamente la relación con el relato bíblico recién mencionado la que justificará que el “Canto VII” consiste más bien en un ascenso que en un derrumbe, puesto que intuimos que su ininteligibilidad se debe a lo señalado por Octavio Paz: “el poeta chileno nos cuenta los episodios de una ascensión vertiginosa que culmina, en el canto séptimo, el final, en una suerte de éxtasis” (233). La sucesión casi caótica de sílabas que concluyen el poema ha sido interpretada mayormente como un fracaso, y un fracaso del lenguaje. Para el crítico venezolano Guillermo Sucre, “*Altazor* no es un poema fracasado, sino, lo que es muy distinto, el poema del fracaso . . . no sobre sino del fracaso; no un comentario alrededor del fracaso, sino su presencia misma” (107). En un mismo nivel, Óscar Hahn afirma en su artículo “*Altazor* y el canon de la Vanguardia” que el protagonista “agoniza en este canto, y pronuncia sonidos dispersos que tratan de aferrarse, de aferrarlo, a algún orden real, a algún punto de apoyo en el mundo objetivo, mediante pequeñísimas notas, que remiten en su mayoría a referentes acústicos . . . pero fracasa: las últimas vocales ya no denotan nada; sólo connotan dolor y estertores de muerte” (51). Pero, ¿por qué estos sonidos tendrían que ser –disculpando la sobre utilización de la palabra– un fracaso? ¿Qué impide que las últimas vocales del “Canto VII” sean un triunfo? Si volvemos al pensamiento de Sucre, nos encontramos con que *Altazor* habría “ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto” (107). Es, entonces, la aspiración de absoluto la que – para Guillermo Sucre– frustraría el proyecto, culminando en un lenguaje que explota y que, al no denotar algo, se quedaría en la nada, sin poder llegar a encontrar aquello que busca. Pero es por su ilogismo y por la manera que tienen lo místicos de abordar la divinidad, que podremos pensar que el “Canto VII” consistiría más bien en un éxtasis que en una caída al fracaso.

III

A pesar de haber recibido revelaciones desde muy pequeña (“A los tres años de edad vi una luz tal que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto” (Cirlot, 51) “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” (*Scivias* 16).)), Hildegard von Bingen comenzó a redactar su obra visionaria, con la ayuda del monje Volmar de Disibodenberg y la monja Richardis von Stade, recién en 1141 a la edad de 43 años ((Comienza a escribir por revelación divina: “Y he aquí que fue en el año cuarenta y tres del curso de mi vida temporal, cuando en medio de un gran temor y temblor, viendo una celeste visión, vi una gran claridad en la que se oyó la voz del cielo y dijo: ‘Frágil ser humano . . . di y escribe lo que veas y oigas” (*Scivias* lin 5.35).)). Poco después, entre 1146 y 1147 intercambia correspondencia con el abad Bernardo de Clairvaux en la que le solicita su venia para seguir escribiendo. Por el mismo período, en el año 1148, Hildegard se dirige al papa Eugenio III con el fin de que la autorice a revelar su obra (“Autoriza este escrito para que pueda ser oído por los que me aceptan y haz que sea verde en jugo de dulce gusto y que sea raíz de ramas y hojas que vuelen contra el diablo, y vivirá eternamente” (en Cirlot, *Vida y visiones...* 111).)), quien le responde en 1151: “Consideramos que tu alma arde en el fuego del amor divino de tal modo que no tienes necesidad de exhortación alguna para obrar bien” (112). Sin embargo, ya en 1148 y durante el sínodo de Trier el papa solicitará al abad de Disibodenberg y al arzobispo de Mainz que preparen una comisión para observar la obra de la vidente. El apoyo de Bernardo de Clairvaux fue fundamental para que Eugenio III aprobara la obra de Hildegard, llegando

incluso el papa a leer frente a los padres sinodales un fragmento de *Scivias*, su primera obra profética escrita entre 1141 y 1151.

Trasladada Hildegard von Bingen desde Disibodenberg a Rupertsberg ((Traslado que se produce por mandato de Dios, según lo relata Theoderich von Echternach en la *Vida de Hildegard von Bingen*: “En cuanto la virgen de Dios conoció el lugar para el traslado, no a través de los ojos corporales sino de la visión interior, lo reveló al abad y a sus hermanos. Pero como éstos dudaran en concederle el permiso, pues por un lado no querían que ella se marchara, aunque por otro no quisieran oponerse al mandato de Dios de peregrinar, 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” (en Cirlot 41).)) con alrededor de veinte monjas, comienza la redacción de su abundante obra ((Como comentan María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Italo Fuentes, Beatriz Meli y María José Ortúzar en la traducción al español de la *Symphonia*, “podemos comprender la riqueza y variedad de los escritos de Hildegard a partir del momento de la fundación de Rupertsberg, convento en el cual fue siempre *magistra* y no abadesa, como una manifestación de su voluntad de crear una comunidad autónoma, libre de la autoridad excesiva de Disibodenberg en la medida de lo posible” (*Sinfonía... 17*).)) con dos textos científicos: *Causae et curae* (llamado realmente *Liber compositae medicinae*) y la *Physica* (con el nombre de *Liber simplicis medicinae*). Estos dos textos aportan observaciones sobre el cuerpo humano y sus enfermedades, descripciones de animales y también de los vientos en relación con el cuerpo humano. No son textos revelados, sino que nacen del quehacer científico de la autora. Durante ese tiempo, entre 1151 y 1161, Hildegard compone también la *Symphonia harmonie celestium revelationum*, texto fundamental para comprender la obra que nos convoca en este estudio, que es la *Lingua ignota* y que fue elaborada durante esa misma época, alrededor de 1150. Entre 1158 y 1163 elaborará su segunda obra profética después de *Scivias*, que es el *Liber vitae meritorum* a la que le seguirá la redacción del *Liber divinorum operum* (entre los años 1163 y 1173-4). Adicionalmente, contamos también con una vasta correspondencia que Hildegard mantuvo con personajes como los ya mencionados Bernardo de Clairvaux, el papa Eugenio III, Enrique II de Inglaterra, Federico I y la monja Elisabeth von Schönau, entre muchos otros. En estas cartas podemos percibir la autoimagen de Hildegard, quien utiliza constantemente la fórmula “yo, pobrecita forma”, a pesar de la autoridad con la que redacta gran parte de sus cartas. Dentro de este epistolario, la carta enviada a los obispos de Mainz en 1178 será también importante para comprender a la *Lingua ignota* puesto que expone su visión sobre la música y el lenguaje del hombre. Se suman además a la rica obra de Hildegard von Bingen dos vidas de santos que le fueron encargadas: *Vita sancti Disibodi* (1170) y la *Vita sancti Ruperti* (1173). Así, podemos afirmar que la obra de Hildegard es una literatura que nace necesariamente de la revelación.

Esta mística medieval y abadesa benedictina cuenta con una vasta obra literaria y musical; dentro de ella podemos encontrarnos con cartas, canciones a la Virgen María y visiones proféticas. Sin embargo, no resulta ser muy familiar uno de sus textos, creo, más interesantes: la *Lingua ignota per simplicem hominem Hildegardam prolata*, es decir, “una lengua desconocida presentada por el sencillo ser humano Hildegard”. Como antecedentes para este texto, entregados por la misma Hildegard, contamos en primer lugar con la carta enviada al Papa Anastasio IV (1153-4), en la cual confiesa:

Sed ille qui sine defectione magnus est, modo paruum habitaculum tetigit, ut illud miracula videret, et ignotas litteras formaret, ac ignotam linguam sonaret. Et dictum est illi: Hoc quod in lingua desuper tibi ostensa non secundum formam humane consuetudinis protuleris, quoniam consuetudo hec tibi data non est, ille qui limam habet, ad aptum sonum hominum expolire non negligat. (*Epistolarium*, 21)

Más adelante, entre 1158 y 1163, en la introducción al *Liber vitae meritorum*, su segunda obra profética después del *Scivias*, Hildegard menciona directamente a la *Lingua ignota* como una obra revelada:

Et factum est in nono anno postquam vera visio veras visiones, in quibus per decennium insudaueram, mihi simplici homini manifestauerat, qui primus annus fuit, postquam eadem visio subtilitates diversarum naturarum creaturarum ac responsa et admonitiones tam minorum quam maiorum plurimarum personarum, et symphoniam armoniae celestium revelationum, ignotamque linguam et litteras cum quibusdam aliis expositionibus, in quibus post predictas visiones multa infirmitate multoque labore corporis gravata per octo annos duraveram, mihi ad explanandum ostenderat. (8)

Después de la muerte de la autora, continúan las alusiones a un lenguaje desconocido por parte del monje Theoderich von Echternach, quien entre los años 1180 y 1190 redacta la *Vita* y señala lo siguiente:

Pero ¿quién no se admiraría de que hubiera compuesto un canto de dulcísima melodía en maravillosa armonía y hubiera creado letras nunca vistas en una lengua antes inaudita? (en Cirlot, *Vida y visiones...* 49)

Pero, ¿qué es exactamente la *Lingua ignota* y qué lugar ocupa dentro de la obra de Hildegard von Bingen? La *Lingua ignota* es un glosario –con glosas en latín y alemán– de alrededor de 900 sustantivos que están jerarquizados según la sección a la que pertenecen en el mundo y que Hildegard divide en tres: el reino de Dios, el reino humano y el de la naturaleza. Cada una de estas tres categorías cuenta a la vez con subdivisiones, contando el reino humano con palabras para las enfermedades, profesiones y libros litúrgicos, entre muchos otros. A modo de inventario, Hildegard von Bingen rebautiza una serie de palabras que van desde el reino animal, partes del cuerpo, detalles arquitectónicos de iglesias, rangos militares y eclesiásticos, meses del año, horas canónicas, herramientas para coser y bordar, enfermedades a la piel, vestimenta para monjas, herramientas para elaborar cerveza, tipos de árboles y plantas, insectos, tipos de criminales y pecadores, implementos para la agricultura, entre muchas otras categorías. La especificidad de esta selección es impactante: “milischa” significa pelo masculino, mientras que “ornalziriz” es “pelo crespo”; “criberanz”, “pelo largo”; “ornalz”, “pelo femenino” y “lasinz”, “mechón de pelo”. Incluso se incorporan palabras poco decorosas como “fluanz”, que significa “orina”; “fragizlanz”, que es “vagina”; “menguiz”, “excremento” o “zirzer”, que es la palabra utilizada para renombrar al ano. La *Lingua ignota* está acompañada también de las litterae ignotae (letras ignotas) que resulta ser un alfabeto de veintitrés caracteres ubicado al final de la lista de la *Lingua* en el caso del Riesencodex y al comienzo de la lista en el manuscrito de Berlín.

Hay un texto lírico perteneciente a la *Symphonia* en el que la *Lingua ignota* es utilizada de manera práctica, es decir, que no está presentada a modo de lista sino que se incluye en un escrito. Se trata del canto “O orzchis ecclesia” traducido por María Isabel Flisfisch como “¡Iglesia inconmesurable!”, que incluye palabras fuera del latín y que ahora copiamos:

Castro, Jimena. “EXPOSICIÓN DEL INTERIOR EN HILDEGARD VON BINGEN Y VICENTE HUIDOBRO”. Revista Laboratorio N°2. Web.

O		ORZCHIS		ECCLESIA
ITEM IN DEDICATIONE ECCLESIE				
O		orzchis		ecclesia
armis		divinis		precinta
et		iacinto		ornata,
tu	es	caldemia	stigmatum	loifolum
et		urbs		scientiarum.
O,	o,	tu	es	etiam
in		alto		sono
et	es		chorsta	gemma

(*Sinfonía... 256*)

Las palabras ignotas, como se puede percibir, son “orzchis”, “caldemia”, “loifolum”, “crizanta” y “chorsta”. Peter Dronke se refirió a estas cinco palabras desconocidas como “jewels enchased in the text, making it exotic, mysterious, even, at the opening and close, awe-inspiring” (306), y que la finalidad de este canto sería “a conscious synaesthesia: it is a fusion of sense-data, not simply for the joy of producing sensous effects but in order to achieve intensified richness of meaning” (307). En efecto, la magia que despiertan estas palabras desconocidas contribuye a pensar que Hildegard gozaba de una sugerente capacidad creadora al ser capaz de añadir al tradicional latín un lenguaje que sobrepasara sus propios límites. No satisfecha con crear un lenguaje nuevo, nuestra santa ha querido tensionar dicha lengua mezclándola con el latín en un solo poema.

Esta elasticidad no se manifiesta solamente en la combinación de idiomas, sino que también en el hecho de hacerlo bajo el yugo de otro tipo de código, que es el musical. La selección de este tipo de lenguaje, que es el lenguaje de la abstracción, nos demuestra que la lógica convencional no basta para evidenciar la explosión interior de la que se hace parte nuestra visionaria.

Con estos antecedentes, es inevitable plantear la siguiente pregunta: ¿es la *Lingua ignota* un texto místico? Amador Vega en su estudio de la obra de Ramón Llull afirma que “el elemento transgresor de toda religión mística se manifiesta primero en su lenguaje” (93). Este tipo de textos se caracterizan por manifestar su tensión con el lenguaje a través de imágenes, quiasmos, sinestesias o aliteraciones, pero cuando dicha tensión explota, surge una nueva estrategia: la creación de un lenguaje nuevo.

¿De dónde nace la motivación para Hildegard von Bingen de construir, de manera muy racional, un nuevo hablar? Sabemos que en esta santa todo es explosión (explosión revelada) y al leer su *Lingua ignota* nos encontramos con una visión de mundo muy categorizada, pero excesiva a la vez. Este exceso se manifiesta, según lo que logra recabar Sarah Higley, en la sobreutilización de ciertas letras inusuales en el alemán, como la “z” cuyo sonido remitiría a un canto ritual. Sin embargo, deja claro que en ningún caso la *Lingua ignota* sería un caso de glosolalia ((En 1931 el medievalista Paul Alphandéry escribe un artículo dedicado a la glosolalia en la Edad Media y libera de dicho carácter a la *Lingua ignota*. Esta idea es reforzada años después, en 1970, por Alessandro Bausani quien, mediante un tono muy efusivo, señala lo siguiente: “Inventare una parola arbitrariamente non è necessariamente legato a fenomeni di ossessione o di agitazione glosolalica!” (84).)).

Bajo estos términos, nos encontraríamos ante una inspiración controlada, donde cada palabra es elaborada de manera estratégica, puesto que hablamos de textos revelados.

Aunque en *Altazor* los balbuceos se asoman en algunos cantos previos ((“Al horitaña de la montazonte/ La violondrina y el goloncelo”, “Rotundo como el/ unipacio y el espaverso/ Uiu uiui/ Tralalí tralalá” (“Canto IV”).)), el “Canto VII” se convierte en la detonación del desplazamiento del sentido, llegando a convertirse así en una especie de éxtasis. Y una de las causas o consecuencias del éxtasis es la glosolalia. Esta cualidad consiste principalmente en la imposibilidad de ser un lenguaje que se comprenda, respondiendo a la famosa sentencia del apóstol San Pablo: “Porque el que habla en lenguas habla a Dios, no a los hombres, pues nadie le entiende, diciendo su espíritu cosas misteriosas” (1 Corintios 14, 12).

En el caso de Hildegard von Bingen, sabemos que es un lenguaje que se quiere dar a conocer y que nunca tuvo la intención de ser un secreto. Recordemos, de hecho, cómo la misma Hildegard manifiesta en la introducción al *Liber vitae meritorum* que sus palabras no son más que revelación. Huidobro, al contrario, no entrega luces sobre el significado de sus alaridos y presenta su texto como una inspiración más bien descontrolada, a pesar de que haya momentos en que el lenguaje racional –al menos en su forma– logra inmiscuirse: “Lunatando/ Sensorida e infimento” o “Montresol y mandotrina”, por ejemplo. En el “Canto VII” no somos capaces de percibir demasiados referentes conceptuales; la *Lingua ignota* es toda concepto y delimitación del cosmos. Sin embargo, en ambos casos nos enfrentamos con una motivación por exteriorizar lo interior, ocultándolo, gracias a estos extraños códigos. Tanto en la *Lingua* como en el “Canto VII” se quiere decir algo, que se queda simplemente en el acto de decir, ya que su significado no se puede comprender. El lenguaje, entonces, se mantiene como una máscara, mostrando una cosa y a la vez ocultando otra.

Tanto Huidobro como Hildegard en sus creaciones artificiales de difícil comprensión logran revelar el combate del místico con su lenguaje: Huidobro, como apunta George Yúdice, lo hace a través de un viaje al habla adánica, en el cual cabe destacar la importancia de la musicalidad; y Hildegard se encontraría también dentro de una misión cuyo fin es la reconquista del lenguaje del Edén. De hecho, Victoria Cirlot logra relacionar, gracias a una carta que Hildegard enviara a los preladados de Mainz, la concepción que la mística medieval tuviera de la música con la *Lingua ignota*: “Es muy posible que una obra semejante buscara la reconstrucción del lenguaje original perdido, aquel que utilizaba Adán para hablar con Dios antes de ser expulsado del paraíso” (Cirlot, *Vida y visiones...* 22). Recordemos que Adán, antes de caer, tenía la facultad de nombrar todas las cosas: “Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo” (Génesis 2, 20). Para San Agustín, en *De Genesi contra manichaeos*, la caída condujo a la humanidad a estar “amenazados como estamos de una total esclavitud a manos del poder de la ilusión” (159). La recuperación del Paraíso, tópico de antiquísima tradición, nos habla de la mentira en la que vivimos al elaborar nuestro propio lenguaje, sobre todo en la relación que establecemos con la divinidad. El pecado original, borrado por el bautismo, nos legaría una visión a medias de Dios: “Yo haré pasar ante ti toda mi bondad y pronunciaré ante ti mi nombre, Yavé, pues yo hago gracia a quien hago gracia y tengo misericordia de quien tengo misericordia; pero mi faz no podrás verla, porque no puede el hombre verla y vivir” (Éxodo 33, 20). Por eso, no es raro que tanto Huidobro como Hildegard hayan acudido a estos procesos de abstracción que culminan en estrechas relaciones con la música:

Adán con los ángeles en Dios antes de la caída, y para que fueran impulsados a ello los santos profetas, instruidos por el mismo espíritu que habían recibido, compusieron no sólo salmos (*psalmos*) y canciones (*cantica*), que eran cantados para encender la devoción de los que los oían, sino diversos instrumentos de música con los que tocar múltiples sonidos, a fin de que, tanto por las formas o cualidades de aquellos instrumentos como por el sentido de las palabras recitadas, los oyentes, estimulados y adiestrados por lo exterior (per exteriora admoniti et exercitati), fueran perfeccionados en lo interior (en Cirlot, *Vida y visiones...* 285)

En Hildegard von Bingen es claro que la música tiene fines espirituales y que alcanza un grado de abstracción que sólo podía conseguir el hombre en perfecta comunión con su Dios. Apartado de todo contenido teológico, debemos destacar que no es menor que Vicente Huidobro haya escogido la estructura de cantos para ordenar su obra. Así, el “Canto VII” puede interpretarse en un sentido musical, puesto que lo que alcanza a compartir con sus lectores es precisamente lo que logran sus sonidos y su ritmo. Por eso mismo, volvemos a la idea de que el único fracaso posible en el “Canto VII” es el del lenguaje en el lenguaje, donde las nociones de caída o ascenso se trasladan a un nivel paralelo de comprensión lógica. Es en el exterior donde se manifiestan los sonidos del interior. Aquella música que sirvió a Hildegard para simular la voz de Adán, es también la manera en que ha configurado su propia interioridad. La creación de un nuevo lenguaje nos habla de un alma totalmente dinámica, como bien podemos comprobar al analizar las mismas visiones relatadas por Hildegard. Los balbuceos de Huidobro por su parte logran concretizar el propósito una vez planteado por el dadaísta Hugo Ball: “otorgarle al vocablo aislado la plenitud de un conjuro, el ardor de un astro” (134). Tanto Huidobro como Hildegard, al ser vasta su obra literaria, fueron expertos operarios de las letras. Por ello no es extraño que terminaran, cada uno según su contexto epistemológico, por tensionarla lo máximo posible, siendo la experimentación una necesidad interior.

Bibliografía:

- Ball, Hugo. *La huida del tiempo (un diario)*. Trad. Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado, 2005. Impreso.
- Castro, Belén. “Impulso fáustico y torres de Babel en Primero sueño y *Altazor*” en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*. 1991: 69-78. Impreso.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística*. Trad. Laia Colell. Epílogo de Carlo Ossola. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. Impreso.
- Cirlot, Victoria, ed. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. Impreso.
- Couliano, Ioan P. *Experiencias del éxtasis*. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.
- Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago: Lom, 1997. Impreso.
- Higley, Sarah. *Hildegard of Bingen’s unknown language*. New York: Macmillan, 2007. Impreso.
- Hildegard von Bingen. *Liber vitae meritorum*. Ed. Angela Carlevaris. Turnhout: Brepols, 1995. Impreso.
- . *Epistolarium*. Ed. Lieven Van Acker. Turnhout: Brepols, 1993. Impreso.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Katz, Steven T. “Mystical Speech and Mystical Meaning”. Ed. Steven T. Katz. *Mysticism and Language*. New York: Oxford University Press, 1992. 3-41. Impreso.

- López-Baralt, Luce. *Asedios a lo Indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- Nácar Fúster, Eloíno y Colunga Cueto, Alberto, trads. *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC, 1999. Impreso.
- Paz, Octavio. "Decir sin decir: Vicente Huidobro". *Obras Completas III*. México, D.F.: FCE, 1994. Impreso.
- San Agustín. *De Genesi contra manichaeos*. Ed. J.P. Migne. Paris: 1887. Impreso.
- San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1991. Impreso.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994. Impreso.
- Vega, Amador. *Ramón Llull y el secreto de la vida*. Madrid: Siruela, 2002. Impreso.
- Yúdice, George. 1978. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Impreso.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE, 1993. Impreso.

Fecha de recepción: 27/01/10
Fecha de aceptación: 26/03/10

1. Jimena Castro es Licenciada en Literatura de la Universidad Diego Portales y Profesora de Lengua Castellana y Comunicación por la misma universidad. Actualmente estudia un Magíster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universitat Pompeu Fabra.
2. Este trabajo corresponde a la ampliación de la ponencia leída en el Congreso "La Universidad Desconocida" (Universidad Diego Portales, 18-21 de agosto de 2009).
3. Alto alto/Y el clarín de la Babel/Pida nácar /tenga muerte" (132), por ejemplo.
4. "A los tres años de edad vi una luz tal que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto" (Cirlot, 51) "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" (*Scivias* 16).
5. Comienza a escribir por revelación divina: "Y he aquí que fue en el año cuarenta y tres del curso de mi vida temporal, cuando en medio de un gran temor y temblor, viendo una celeste visión, vi una gran claridad en la que se oyó la voz del cielo y dijo: 'Frágil ser humano . . . di y escribe lo que veas y oigas" (*Scivias* lin 5.35).
6. "Autoriza este escrito para que pueda ser oído por los que me aceptan y haz que sea verde en jugo de dulce gusto y que sea raíz de ramas y hojas que vuelen contra el diablo, y vivirá eternamente" (en Cirlot, *Vida y visiones...* 111).
7. Traslado que se produce por mandato de Dios, según lo relata Theoderich von Echternach en la *Vida de Hildegard von Bingen*: "En cuanto la virgen de Dios conoció el lugar para el traslado, no a través de los ojos corporales sino de la visión interior, lo reveló al abad y a sus hermanos. Pero como éstos dudaran en concederle el permiso, pues por un lado no querían que ella se marchara, aunque por otro no quisieran oponerse al mandato de Dios de peregrinar, 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" (en Cirlot 41).
8. Como comentan María Isabel Flisfisch, María Eugenia Góngora, Italo Fuentes, Beatriz Meli y María José Ortúzar en la traducción al español de la *Symphonia*, "podemos comprender la riqueza y variedad de los escritos de Hildegard a partir del momento de la fundación de Rupertsberg, convento en el cual fue siempre *magistra* y no abadesa, como una manifestación de su voluntad de crear una comunidad autónoma, libre de la autoridad excesiva de Disibodenberg en la medida de lo posible" (*Sinfonía...* 17).

9. En 1931 el medievalista Paul Alphandéry escribe un artículo dedicado a la glosolalia en la Edad Media y libera de dicho carácter a la *Lingua ignota*. Esta idea es reforzada años después, en 1970, por Alessandro Bausani quien, mediante un tono muy efusivo, señala lo siguiente: "Inventare una parola arbitrariamente non è necessariamente legato a fenomeni di ossessione o di agitazione glosolalica!" (84).
10. "Al horitaña de la montazonte/ La violondrina y el goloncelo", "Rotundo como el/ unipacio y el espaverso/ Uiu uiui/ Tralalí tralalá" ("Canto IV").