



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

La hospitalidad: encuentro y desafío

Edición a cargo de:

**Cecilia Avenatti de Palumbo
María Esther Ortiz**

80

Julio – Diciembre 2019

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

80 (julio-diciembre 2019)

CECILIA AVENATTI DE PALUMBO Y MARÍA ESTHER ORTIZ, <i>Presentación</i>	5
Hospitalidad y hostilidad: actualidad de una paradoja humana ancestral	
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, <i>Del homo viator a la muerte huésped en las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique</i>	8
ALICIA SALIVA, <i>Acoger la muerte, la que no existe. Una lectura de Miserere de Adélia Prado</i>	23
MARÍA JOSÉ PUNTE, <i>Extranjería y maternidad en la novela Algún lugar de Paloma Vidal</i>	37
YAMIL SAMALOT-RIVERA, <i>El drama de la hospitalidad peligrosa: O Visitante de Hilda Hilst y la disrupción transgresora de la acogida bíblica</i>	44
Espacios de hospitalidad	
MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, <i>Hospitalidades en Jacobo Fijman</i>	54
MARÍA LUCÍA PUPPO, <i>“Está viva la casa y habla”: hospitalidad y poesía de mujeres</i>	64
ESTRELLA KOIRA, <i>Habitar el Hospital [Británico] en tierra extranjera</i>	72
La escritura como hospitalidad	
MERCEDES MARÍA LENNON, <i>La esperanza de la última voz: El libro de la hospitalidad de Edmond Jabès</i>	81
ADELAIDE LÚCIA GREGÓRIO FINS, <i>La ética de la “hospitalidad lingüística” y la práctica de la traducción según Paul Ricœur</i>	90
MARÍA ESTHER ORTIZ, <i>El epistolario de Hildegarda de Bingen como espacio de hospitalidad</i>	95
Imaginario sagrado de la hospitalidad	
MARÍA BELÉN NAVARRO, <i>Hospedar a la Trinidad: la Virgen María como lugar y persona de la manifestación trinitaria en dos obras de Gonzalo de Berceo</i>	107
EDUARDO DANIEL ALONSO, S. I., <i>La hospitalidad en la literatura argentina actual</i>	123
ANA RODRÍGUEZ FALCÓN, <i>Transtextualidad y estilo hospitalarios en Estaciones de Van Gogh de Amelia Biagioni</i>	137
MARIANO CAROU, <i>Al partir el pan: la hospitalidad en torno a la mesa como hierofanía</i>	149

Presentación: la hospitalidad, encuentro y desafío

Los recorridos literarios de la hospitalidad que se presentan en este número son deudores de los interrogantes que Jacques Derrida y Emmanuel Levinas plantearon en las últimas décadas del siglo XX: ¿Quién es el huésped? ¿Cuál es la frontera entre hospitalidad y hostilidad? ¿Cuán “extranjero” es un huésped? ¿Quién queremos que nos hospede? ¿Acaso podemos elegirlo? Son preguntas que surgen de otras preguntas, cuyas voces teóricas resuenan mayormente en los textos y resultan inspiradoras en la reconfiguración del concepto en cuestión.

La metáfora permite pensar al unísono en diferentes planos. En los siguientes trabajos la hospitalidad es alimento y hogar, se transfigura en una mesa agápica que hace manifiesta una auténtica hierofanía; es una casa-poema: allí las puertas y las ventanas son el acceso a un espacio sagrado. La maternidad es una figura que suscita enigmas no siempre cómodos y se instala incluso en el ambiente teológico, cuando las dinámicas trinitarias actúan en conjunción con la imagen de la Virgen María.

Por otra parte, también se descubren las geografías hostiles que generan “hospitalidades lastimadas”, desiertos vacíos o salas de hospitales donde habita la paradoja de la inclusión y la exclusión, donde el debate se plantea entre la auténtica acogida y el ¿necesario? aislamiento.

Las ideas hospitalarias se extienden a su vez hacia el discurso, mediante los “lazos entramados sobre la lengua”. Las traducciones y la conformación de los géneros discursivos albergan y acercan ideas e historias, culturas en diálogo con la tradición y la memoria. Tanto una pieza dramática, como una carta o un poema se vuelven espacios habitables, y los actos de habla reciben y demandan simultáneamente. Un libro se convierte en puente y arco iris que une orillas, culturas y personas.

La tensión, a veces invisible y otras veces palpable, entre anfitrión y huésped, entre mismidad y alteridad, alcanza un punto álgido en el lenguaje místico de la poesía. El huésped puede abrir una herida o traer algo felizmente inesperado; al llegar puede develar una verdad oculta y abrir la puerta hacia lo “totalmente otro”. Tal vez por ello, el huésped más paradójico sea la muerte, que llega para desequilibrar las respuestas a las preguntas formuladas más arriba. De todas maneras y en definitiva, el acto hospitalario implica una espera y el huésped *siempre* da una respuesta.

La hospitalidad como encuentro y desafío ha sido el tema del Proyecto de investigación interdisciplinario que se desarrolla en las Facultades de Filosofía y Letras y de Teología de la UCA. Los primeros resultados ya han sido recogidos en dos libros. La autoría del primero pertenece a Christoph Theobald, especialista en el tema e investigador extranjero del proyecto, y se titula: *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir* (Buenos Aires, 2019). El segundo es un libro colectivo, que recoge la investigación de profesores de nuestra universidad y de otras casas de altos estudios argentinas y extranjeras, que lleva por título: *Rostros de la hospitalidad* (Buenos Aires, 2020).

Dentro del marco de este Proyecto se ha preparado el presente número monográfico del que participan en diálogo fluido investigadores interesados en la presencia de la hospitalidad en la literatura. Para reflejar esta rica articulación, hemos organizado el material en cuatro partes.

La primera sección plantea la compleja relación entre hospitalidad y hostilidad como paradoja de lo humano. La segunda se halla enfocada en los espacios de la hospitalidad que presenta la poesía latinoamericana actual. En la tercera, la escritura misma aparece como acontecimiento de hospitalidad. La cuarta y última sección presenta la persistencia de su representación en los imaginarios religiosos. A modo de círculos en sucesión temporal, las cuatro secciones conforman una sinfonía de voces que encuentran en la literatura un lenguaje existencial “más allá” de la aporía entre la hospitalidad incondicional absoluta y la situación condicionada de nuestro ser en tensión hacia una relación “imposible”.

Cecilia Avenatti de Palumbo y María Esther Ortiz
Marzo de 2020

Hospitalidad y hostilidad:
actualidad de una paradoja humana ancestral

Del *homo viator* a la muerte huésped en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina – CONICET

Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Estudios de Literatura Comparada

Academia Argentina de Letras

javier_gonzalez@uca.edu.ar – jrgonzalez@conicet.gov.ar

Buenos Aires - Argentina

Recibido: 25 de noviembre de 2019 – Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: Este artículo procura analizar la personificación retórica de la muerte, en la tercera parte de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, a la luz de las categorías de *otredad absoluta* de Emmanuel Levinas y *hospitalidad incondicional* de Jacques Derrida. Después de haber considerado a la muerte como un objeto abstracto conceptualizable, en la primera parte del poema, y como un sujeto alocutario mudo, en la segunda, la estrategia de Manrique de presentar a la muerte en la tercera parte como una *persona* real y parlante, que llega inesperada como un huésped incondicional y como un otro absoluto, finalmente le permite alcanzar y expresar el verdadero significado antropológico y metafísico de la muerte.

Palabras clave: Manrique – Levinas – Derrida – muerte – personificación

From *homo viator* to Death-Host in the *Coplas a la muerte de su padre* by Jorge Manrique

Abstract: This article attempts to analyze the rhetorical personification of death in the third part of Jorge Manrique's *Coplas a la muerte de su padre*, in the light of Emmanuel Levinas' *absolute alterity* and Jacques Derrida's *unconditional hospitality* categories. After having considered death as an abstract conceptual object, in the first part of the poem, and as a mute allocutary subject, in the second one, Manrique's strategy of presenting death in the third part as a real speaking *person*, who comes unexpected as an unconditional guest and as an absolute other, finally allows himself to reach and express the true anthropological and metaphysical meaning of death.

Keywords: Manrique – Levinas – Derrida – Death – Personification

Pese a otras propuestas de estructura,¹ la partición mayormente aceptada para las celeberrimas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique ha sido la ternaria, originalmente esbozada por Burkhart (1931: 201-231) y consagrada luego por Salinas (1947: 180-181, 217) y Gilman (1991 [1ª ed. 1959]: 278-279). Esta tripartición de las cuarenta estrofas de las que consta el poema se sostiene en consideraciones de variada índole. La ya vulgata argumentación de Salinas en pro de un diseño ternario sostiene que existe en el texto una progresión que parte de un tratamiento general y abstracto de la muerte en las estrofas I a XIV, prosigue por una relativa concretización del tema en las estrofas XV a XXIV, en las que se trata no ya de la muerte *in abstracto* sino de una serie de célebres muertos concretos, y concluye en las finales estrofas XXV a XL con la máxima concretización aportada por la figura de don Rodrigo Manrique, el muerto ilustre y amado a quien se dedican el elogio y la elegía. *La muerte > los muertos > el muerto*.² Sumados a este argumento central, pueden aportarse otras razones secundarias, como la correlación que establecerían las tres partes con varias tríadas temáticas, simbólicas y aun retóricas recurrentes en el texto,³ la presencia señalada por Moreno Báez de una filosofía subyacente de corte platonizante en la primera parte, de corte nominalista en la segunda, y una síntesis de ambas en la tercera (1970: 95-113), y aun la operatividad de un mecanismo no ya de síntesis entre las partes primera y segunda, sino de *coincidentia oppositorum* o mediación, conforme al modelo crístico de integración de lo atemporal-divino –primera parte– y lo temporal-terreno –segunda parte–, obrada en y por el estamento de la caballería cristiana que encarna paradigmáticamente don Rodrigo Manrique, en la tercera parte (González, 2018: 149-162). Más allá de estos

¹ Se trata de hipótesis que postulan o bien una *dispositio* retórica compleja compuesta de partes asimétricamente jerarquizadas (Orduna, 1967: 139-151; Domínguez, 1988: 85ss.), o bien una pauta de segmentación que destaca la condición sermonaria del poema (Beltrán, 1981: civ-cvii; 2013: 165-166; Royo Latorre: 1994, 249-260), o bien poco convincentes divisiones en dos, cuatro o cinco partes (Navarro Tomás, 1973: 85; Mancini, 1970: 7-18; Round, 1991 [1ª ed. 1985]: 277-280).

² “Comienza Manrique por hablar de la mortalidad misma, de la inescapable condición del mortal, de todos los hombres, de *nuestras* vidas. La exposición de la idea se inaugura con amplia y solemne majestad. Viene seguido la denuncia de lo mortal, de la brevedad, de los bienes del mundo, siempre manteniéndose el poema en los niveles de lo abstracto y genérico. Llega el momento de tocar tierra, y se alzan en el escenario los muertos ilustres, los demostradores involuntarios de la idea prima; los individuos suceden a las sentencias. Y en el mismo punto en que termina la procesión de las sombras se separa del cortejo de los muertos egregios uno: Don Rodrigo. Uno de tantos, si se mira a la cuantiosa comitiva de próceres, pero el más valioso de todos para el sentir del poeta. ¿No empieza a aclararse ahora la traza espiritual del poema? Las veinticuatro estrofas primeras son la vía abierta por el poeta hacia su padre y que, iniciada en su mayor anchura –la inmortalidad–, va estrechándose –lo mortal–, se angosta más y más –los muertos–, hasta ir a dar en su vértice y final –el muerto–, Don Rodrigo” (Salinas, 1947: 180-181); “Primero, en las estrofas iniciales, la muerte abstracta; de seguida el desengaño de todos los poderes y placeres de este mundo descubriéndonos su condición de mortales; luego la muerte hecha muertos, encarnizándose con unos cuantos grandes hombres. Y por fin, el muerto, Don Rodrigo; pero este muerto a su vez va pasando por una especie de purificación” (*Ibid.*, 217).

³ Por ejemplo, aquella de las tres vidas de que habla la estrofa XXXV –la eterna, la de la fama, la terrena–; la de las tres muertes que, correlativas de aquellas, ha señalado Gilman –la universal y genérica, la concreta y particular del Maestre, y la metafórica aludida en la segunda parte mediante las imágenes de la trilla, el rocío de los prados, el agua de la fragua y la luz amatada (Gilman, 1991: 277-302)–; la ínsita en las triples anáforas de algunas estrofas –“Después...después...después...” en la copla XXXIII, “Tú...tú...tú...” en la XXXIX–; o la de las tres pretericiones que, como resortes retóricos clave de cada parte, identifica Micó (2006: 1-9) en las estrofas IV –“Dexo las invocaciones”–, XV –“Dexemos a los troyanos”– y XXV –“sus grandes hechos y claros/ no cumple que los alabe”–.

plausibles correlatos que avalan el orden ternario del poema, queríamos detenernos aquí en una última correlación propuesta por Antonio Gómez Galán, quien hace notar que la realidad de la muerte aparece tematizada en la primera parte como referente u objeto del discurso, en la segunda como alocutario o destinatario de varios tramos del discurso, y en la tercera como locutora o emisora del discurso.⁴ Se trata de un proceso no solo de concretización de la muerte, según señalaba Salinas, sino también de *personalización*, de *encarnación* incluso; esa muerte que es mero objeto o concepto en la primera parte, pasa a ser sujeto interpelable en la segunda, y sujeto plenamente parlante en la tercera. Es a partir de esta innegable progresión, de este *incremento entitativo-existencial* de la muerte en virtud de su creciente personalización, que nos proponemos realizar aquí una lectura de las *Coplas* de Manrique centrada en la figura de la muerte personalizada como una manifestación de las categorías del *otro absoluto* de Emmanuel Levinas, y del *huésped incondicional* de Jacques Derrida.⁵

⁴ “Pero al concluir esta serie de evocaciones [en la segunda parte], cambia el vosotros por el tú. Este tú con quien ahora habla es la Muerte. De hablar sobre ella pasa a hablar con ella en estas dos estrofas que cierran el desfile histórico, pero reciente, *lo de ayer*. Todas las preguntas anteriores, como al no encontrar respuesta en aquellos a quienes habla, se condensan y aumentan su tono en una búsqueda más dramática: ‘Dí, Muerte, ¿dó los escondes/ y traspones?’ Por fin, es la Muerte la que habla [en la tercera parte]. Viene al morir de don Rodrigo Manrique: ‘en la su villa de Ocaña/ vino la Muerte a llamar/ a su puerta’ [...]. A lo largo del poema, como a lo largo del vivir, ha ido germinando una muerte que habla, dotada de palabra” (Gómez Galán, 1960: 224).

⁵ No descartamos en un futuro completar estos análisis de las tres partes de las *Coplas* manriqueñas a la luz de la otredad levinasiana y la hospitalidad derrideana relacionando estas categorías con las tres formas de percepción de otro ser humano que se le presentan al sujeto según Martin Buber, a saber, la observación, la contemplación, y la toma de conciencia: “El que *observa* está totalmente dedicado a memorizar al observado, a ‘anotarlo’. Lo registra y lo dibuja. Y por cierto, está atento a tomar nota de tantos ‘rasgos’ como pueda. Los vigila para que ninguno se le escape. El objeto consta de rasgos y se sabe lo que esconde cada uno. [...] El que *contempla* en general no está ansioso. Adopta una postura que le permite ver libremente el objeto, y espera imparcialmente lo que se le presenta. Solo al principio puede que lo domine el propósito, pero todo lo demás es involuntario. No anota indiscriminadamente, se deja llevar, no teme en absoluto olvidar algo [...]. Pero hay una percepción que es definitivamente de otro tipo. Al que contempla y al que observa les es común una cierta actitud, justamente el deseo de percibir al ser humano que vive ante nuestros ojos. De aquí que este les resulte un objeto separado de ellos mismos y de sus vidas personales, que solo por este motivo puede ser percibido ‘correctamente’. [...] Distinto es lo que sucede cuando [...] [una persona] me dice algo *a mí*, se dirige a mí, dice algo que se inscribe en mi propia vida. Puede ser algo sobre esa persona: por ejemplo, que me necesita. Pero también puede ser algo sobre mí. [...] El efecto de recibir lo dicho es completamente distinto al de contemplar o el de observar. No puedo retratar, ni narrar, ni describir a la persona en la que –y a través de la que– se me ha dicho algo; si lo intentara, se acabaría ese decir. Esa persona no es mi objeto; me ha sido dado tener que ver con ella. [...] Llámese *toma de conciencia* a esa forma de percepción” (Buber, 2006^a: 132-134). Advuértase que las *Coplas* comienzan con una explícita exhortación a la *contemplación* –“recuerde el alma dormida,/ abive el seso y despierte;/ *contemplando*/ cómo se pasa la vida,/ cómo se viene la muerte...” (I, 1-5)– que domina toda la primera parte, en que la muerte es objeto de una conceptualización generalizante y abstracta; en la segunda parte, el detallado recorrido por los casos de ilustres y encumbrados personajes a los que la muerte despojó súbitamente de su gloria se corresponde perfectamente, siempre dentro del mismo temple objetivamente, con la *observación* buberiana; por último, la tercera parte es el momento de la *toma de conciencia* no ya de la muerte como un contenido objetivable, sino como un ‘tú’ que me habla, que me ‘dice’ tanto sobre ella como sobre mí. Se trata, por lo demás, de una progresión que implica también un cambio de genericidad discursiva, pues a la contemplación generalizadora de la primera parte corresponde una textualidad mayormente *lirica*, a la observación y relación de los casos históricos concretos de la segunda una textualidad *narrativa*, y al diálogo muerte-muriendo de la tercera una textualidad *dramática*.

La categoría de *otredad* es central en el pensamiento levinasiano, para el cual el deseo de lo otro absoluto se identifica con el contenido –nunca objetual o conceptual sino existencial, vivencial– de la metafísica. Esta se define por lo tanto no ya como una ontología, sino como una ética (Levinas, 2002: 57; 66-68; 102). El otro, lo otro, es aquello que me trasciende, de por sí indefinible e imposable, irreductible al yo tanto por la vía de la conceptualización cuanto por la de la posesión o instrumentalización (61-63; 92).⁶ Se trata de lo absolutamente distinto o separado del mismo, pero no opuesto, pues si se tratara el otro de lo meramente opuesto al mismo, la antítesis se resolvería en una unidad totalizadora capaz de contenerlos a ambos, lo cual implicaría una categoría o conceptualización abstracta que Levinas rechaza.⁷ Tampoco es el otro un mero prójimo o semejante; el otro no es jamás igual al yo,⁸ sino a la vez más que yo –porque me manda, me domina, me obliga, me impone éticamente todas las obligaciones y no me reconoce ningún derecho–, y menos que yo –porque al tiempo que me domina me necesita, me interpela desde la indigencia, la orfandad, la debilidad, el abandono–.⁹ La progresión que en las *Coplas* arroja la paulatina personalización de la muerte –en términos retóricos se trata de una *prosopopeya*– entraña precisamente la conversión de una realidad inicialmente presentada como objeto conceptualizable y pretendidamente asible o asimilable por el yo –una muerte-referente, una muerte acerca de la cual se piensa y se habla mediante categorías abstractas y universales de pensamiento, en un infructuoso intento por poseerla, por dominarla intelectualmente– (primera parte), en

⁶ “La relación con el ser, que funciona como ontología, consiste en neutralizar el ente para comprenderlo o para apresararlo. No es pues una relación con lo Otro como tal, sino la reducción de lo Otro al Mismo. [...] La tematización y la conceptualización, por otra parte inseparables, no son una relación de paz con el Otro, sino supresión o posesión del Otro. La posesión, en efecto, afirma lo Otro, pero en el seno de una negación de su independencia. ‘Yo pienso’ se convierte en ‘yo puedo’, en una apropiación de lo que es, en una explotación de la realidad. La ontología, como filosofía primera, es una filosofía de la potencia” (Levinas, 2002: 69-70).

⁷ “La idea de lo Infinito supone la separación del Mismo con relación al Otro. Sin embargo, esta separación no puede fundarse en una oposición al Otro, que sería puramente antitética. La tesis y la antítesis, al rechazarse, se llaman. Aparecen en su oposición a una mirada sinóptica que las abarca. Ya forman una totalidad que vuelve relativa, al integrarla, la trascendencia metafísica expresada por la idea de lo infinito. Una trascendencia absoluta debe producirse como no integrable” (Levinas, 2002: 76; cfr. 62-63).

⁸ En este punto Levinas se aparta conscientemente de la visión de Martin Buber, para quien el *tú* es, ante todo, *otro yo*, un *semejante*: “Je me suis donc demandé si la véritable relation à autrui repose sur cette réciprocité que Buber trouve dans la relation du Je-tu. Buber dit que quand je dis tu, je sais que je dis tu à celui qui est un je, et qui lui me dit tu. Par conséquent dans cette relation, Je-tu, nous sommes d’emblée en société, mais dans une société où nous sommes égaux l’un par rapport à l’autre, je suis à l’autre ce que l’autre est à moi. Mon interrogation consistait à mettre en question cette réciprocité initiale. [...] Bien que Buber soit l’un des premiers penseurs à mettre l’accent sur une relation du Je-tu par rapport au Je-cela, ce concept de réciprocité me troublait parce que dès lors que l’on est généreux en espérant la réciprocité, cette relation ne relève plus de la générosité mais de la relation commerciale, l’échange de bons procédés” (Levinas, 1995: 111).

⁹ “El rostro en el que el otro se vuelve hacia mí, no se reabsorbe en la representación del rostro. Escuchar su miseria que pide justicia no consiste en representarse una imagen, sino en ponerse como responsable, a la vez como más y como menos que el ser que se presenta en el rostro. Menos, porque el rostro me recuerda mis obligaciones y me juzga. El ser que se presenta en él viene de una dimensión de altura, dimensión de la trascendencia en la que puede presentarse como extranjero, sin oponerse a mí, como obstáculo o enemigo. Más, porque mi posición de yo consiste en poder responder a esta miseria esencial de otro, en descubrirme recursos. El Otro que me domina en su trascendencia es también el extranjero, la viuda y el huérfano con los cuales estoy obligado” (Levinas, 2002: 228).

una realidad intermedia en la que la conceptualización generalizante cede su primacía a una serie de abordajes analíticos de casos concretos, pero aún objetivables (segunda parte), y por último en una realidad de muy diversa índole, que se presenta al cabo como plena otredad irreductible a toda conceptualización o asimilación cognitiva, ni general ni concreta: una muerte-persona, no ya objeto de discurso sino sujeto de discurso, no ya un tema sino un hablante, distinto absoluto, trascendente absoluto respecto de mí, al que no puedo conocer, pero que me afecta como dador de un sentido que sí puedo experimentar. Aduzcamos la célebre estrofa inicial del poema:

Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuánd presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parescer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor. (I, 1-12, 107-109)¹⁰

La entera estrofa es un abordaje conceptual de la muerte: se la objetiva, se la *contempla*, mediante una serie de consideraciones generales que intentan definirla como veloz y sorpresiva, responsable de una vida que, correlativamente, se presenta como breve, frágil, hecha de placeres efímeros y de dolores inevitables a la hora de recordar el bien pasado desde el mal presente. En las estrofas siguientes se ahondará cada vez más en la conceptualización abstracta de la muerte mediante la consideración de una serie de tópicos concomitantes, como el *tempus fugit*,¹¹ la *pallida mors* o muerte igualadora de pobres y ricos,¹² el *homo viator* o la transitoriedad de la vida terrena,¹³ el *contemptus mundi* o desprecio de este mundo que es vanidad de vanidades por sí mismo, y solo cobra valor en cuanto instrumento para ganar el Cielo,¹⁴ y la *rota fortunae* o

¹⁰ Las citas de las *Coplas* se realizan consignando número de estrofa, de versos y de páginas según la edición de Vicenç Beltrán de 2013.

¹¹ “Y pues vemos lo presente/ cómo en un punto se es ido/ y acabado,/ si juzgamos sabiamente,/ daremos lo no venido/ por pasado./ No se engañe nadie, no,/ pensando que ha de durar/ lo que espera/ más que duró lo que vio,/ porque todo ha de pasar/ por tal manera” (II, 13-24, p. 109).

¹² “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en el mar/ que es el morir:/ allí van los señorios/ derechos a se acabar/ y consumir;/ allí los ríos caudales,/ allí, los otros, medianos,/ y más chicos;/ allegados, son iguales,/ los que biven por sus manos/ y los ricos” (III, 25-36, p. 110). Tradicionalmente se identifica el lugar común de la muerte que iguala a toda clase y condición de hombres con el nombre de *pallida mors*, palabras procedentes de una oda de Horacio en la que se desarrolla esta idea: “Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas/ regumque turris” (*Od.* I, iv, 13-14, p. 12).

¹³ “Este mundo es el camino/ para el otro, que es morada/ sin pesar,/ mas cumple tener buen tino/ para andar esta jornada/ sin errar./ Partimos cuando nascemos,/ andamos cuando bivimos/ y allegamos/ al tiempo que fenescemos;/ así que, cuando morimos,/ descansamos” (V, 49-60, pp. 111-112). Volveremos sobre esta estrofa más adelante.

¹⁴ “Este mundo bueno fue/ si bien usáramos de él/ como devemos,/ porque, segund nuestra fe,/ es para ganar aquél/ que atendemos” (VI, 61-66, p. 112); “Ved de cuándo poco valor/ son las cosas tras que

mudabilidad de los bienes terrenales.¹⁵ El poeta procura asir a la muerte en toda su significación, en todas sus notas definitorias, ocupándose no solo de definirla en sí misma, sino también de abordar conceptualmente la totalidad de realidades conexas a ella o con las que ella se relaciona por contigüidad, antítesis o identificación: la vida en su brevedad y mutabilidad, el tiempo en su esencial fugacidad, los bienes terrenos en su inconstancia y fragilidad.

En la segunda parte la estrategia cambia, pero solo en apariencia. A la consideración *in abstracto* de la muerte y de sus “armónicos” de la fugacidad y la caducidad de todos los bienes de esta vida, sucede el análisis de una serie de casos históricos *concretos* en los que encumbrados personajes, reyes, nobles, poderosos señores, se vieron de repente sorprendidos por una muerte súbita y traidora que los derribó de un golpe desde sus sitios de poder y riqueza que parecían inamovibles. De lo general hemos pasado a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, de lo expositivo a lo narrativo, pero en lo esencial permanecemos siempre en el terreno del abordaje conceptual, de la objetivación de la muerte y sus efectos como algo cognoscible mediante intelección. Los casos narrados en esta segunda parte –plasmados todos ellos mediante el tópico procedimiento retórico del *ubi sunt*, esto es, de la reiterada y angustiante pregunta acerca de dónde están aquellos que hasta ayer estaban tan presentes y potentes ante nuestra vista– no hacen sino ejemplificar empíricamente lo enunciado como principio general en la primera parte: que la muerte llega inesperada, que nos iguala a todos, que sanciona la fugacidad del tiempo, la inconstancia de la fortuna y la vanidad de los bienes terrenales. Pero aunque la muerte no deje en esta segunda parte de constituir objeto de conceptualización –bien que con mayor grado de concretez–, la novedad importante es que el poeta deja por un rato de abordarla como *tema* de su discurso, como mero referente acerca del cual se habla, y pasa a considerarla interlocutora, destinataria de esa habla: deja de hablar *de ella*, para hablarle *a ella*; la reconvierte, así, de *objeto* en potencial *sujeto*, o bien –por decirlo en términos buberianos (Buber, 2006b: 9-120)– la transforma de *eso* en *tú*:

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses y condes
y varones
como vimos tan potentes,
di, muerte, ¿dó los escondes
y traspones?
Y sus muy claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerça las atierras

andamos/ y corremos/ que, en este mundo traidor,/ aun primero que muramos/ las perdemos:/ de ellas deshaze la hedad,/ de ellas, casos desastrados/ que contecen,/ de ellas, por su calidad,/ en los más altos estados/ desfallescén” (VIII, 85-96, p. 113).

¹⁵ “Los estados y riqueza,/ que nos dexas a desora,/ ¡quién lo duda!/ No les pidamos firmeza,/ pues que son de una señora/ que se muda:/ que bienes son de fortuna/ que rebuelve con su rueda/ presurosa,/ la cual no puede ser una/ ni ser estable ni queda/ en una cosa” (XI, 121-132, p. 115).

y deshazes. (XXIII, 265-276, pp. 123-124)

Las huestes innumerables,
los pendones y estandartes
y vanderas,
los castillos impunables,
los muros y valuartes
y barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo
¿qué aprovecha?
Que si tú vienes airada
todo lo pasas de claro
con tu frecha. (XXIV, 277-288, pp. 124-125)

Se trata de las dos estrofas finales de la segunda parte, aquellas que establecen ya una transición hacia la tercera, en la que la Muerte –ahora así, con mayúscula– habrá de asumir plena identidad de sujeto haciéndose cargo del discurso como locutora. Entre la plena objetivación de la muerte como tema en la primera parte, y su plena personalización como locutora en la tercera, en esta parte intermedia se nos presenta como un tú que, aunque emancipado parcialmente de su rol de mero referente, no llega todavía a adueñarse del todo del discurso como sujeto. Es apenas un tú oyente, no aún un tú parlante, pero al menos ha dejado atrás el *eso*, y aparece ya como una *personificación o prosopopeya*:¹⁶ la muerte ha adquirido condición de persona, se ha encarnado, ha dejado de ser *algo* para ser *alguien*, un alguien a quien increpar, a quien preguntar, a quien exigir explicaciones, y no ya un tema para, fría e impersonalmente, discurrir sobre él *in abstracto*. No se le cede aún la palabra a la muerte, solo se le dirige; quien habla es todavía el poeta, pero se trata de un poeta que ya no *se pregunta* sobre las cosas últimas, según hacen el filósofo o el científico mediante su logos objetivante, sino *le pregunta a alguien último* sobre esas cosas últimas, según hacen el orante y el santo mediante sus palabras de angustia, de duda, y de fe. El discurso ha abandonado la monología del hombre anclado en sí mismo, y se ha abierto a ese diálogo propio del hombre que busca a alguien de quien obtener respuesta. Se intenta aún comprender, asir, inteligir a la muerte, pero en esta, a despecho de su cada vez más relegada condición objetual, comienza a despuntar su condición de *otro*. Otro, por cierto, a quien se ve como adversario, como enemigo: la pregunta que se le dirige a ese otro es acusatoria, es un reproche y un desafío, y enseguida se abandona incluso la pregunta para realizar una directa imputación: *di, muerte, ¿do los escondes y traspones* [a aquellos altos personajes brutalmente derribados de sus alturas]?; pero luego: *cuando tú, cruda, te ensañas, con*

¹⁶ La figura conocida como *prosopopeya*, o como *fictio personae* en la retórica latina, consiste en “presentar cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas [...]. Además de las cosas irracionales en la *fictio personae* también pueden aparecer los muertos hablando y comportándose como personas [...]. La ampliación de la prosopopeya a los muertos lleva a algunos teóricos a admitir también en la figura a personas fantásticas [...] e incluso a personas vivas, aunque ausentes” (Lausberg, 1966: II, 241-242); “Una clase especial de esta figura la forma la personificación de conceptos” (*Ibid.*, II, 244). En esta última posibilidad cabe incluir la personificación de la muerte.

tu fuerça las at ierras y deshazes [a las hazañas de aquellos]; y: *que si tú vienes airada todo lo pasas de claro con tu frecha*. El poeta se dirige a la muerte con el mismo ánimo acusatorio o de reproche con que el orante angustiado se dirige a Dios para pedirle cuenta de sus penas o desgracias. Yo, muerte, ya no me limito a pensar y a declarar que eres la gran destructora del hombre; te lo digo en la cara, te lo grito, te lo imputo, te exijo que te hagas cargo y que me digas por qué o para qué lo haces. No es aún la muerte, como vemos, ese otro de Levinas a quien debo todo y de quien nada puedo exigir, ese otro que me obliga absolutamente, que me es acreedor y señor; se trata todavía de un otro a quien creo poder enfrentar y exigirle respuestas, y a quien todavía, aunque debilitadamente, continúo intentando asir, objetivar, comprender.

Es en la tercera parte donde se dará el paso final hacia la definitiva personificación y alterización de la muerte, con su conversión de alocutaria en locutora. En esta tercera parte de su texto, el poeta representa la escena en que la Muerte llega a la casa de su padre moribundo, para llevárselo, y pone a ambos a dialogar. Antes, a lo largo de ocho apretadas estrofas se nos había presentado una urgida y encomiástica biografía de don Rodrigo Manrique, para que entendiéramos cuán nobilísimo y virtuoso hombre está a punto de morir. Como corolario de esa síntesis biográfica y de esa *laudatio*, el poeta introduce ahora el diálogo final mediante estas estrofas:

Después que puso la vida
tantas vezes por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero,
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta,

diziendo: –Buen cavallero,
dexad el mundo engañoso
y su halago;
vuestro coraçón de azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago.
Y pues de vida y salud
hezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afruenta
que os llama. (XXXIII-XXXIV, 385-408, pp. 130-131)

El triple *después* que encabeza la llegada de la Muerte no hace sino enfatizar la *continuidad natural* entre esta y la vida del Maestre don Rodrigo, que previamente se ha narrado. A diferencia de las muertes que en la segunda parte llegaban para interrumpir

violentamente las vidas de aquellos elevados personajes de la política, esta Muerte no llega con violencia sino mansamente, no interrumpe sino corona y da sentido a la vida; no ofende, no agrede, no hiere con flechas ni derriba y deshace con saña, sino se presenta como una vieja amiga que llama pacíficamente a la puerta de casa, y espera que se le abra. Se trata finalmente del *otro* absoluto que, según Levinas,¹⁷ se expresa no ya mediante el concepto, sino mediante la manifestación de un *rostro*¹⁸ y mediante un *discurso o lenguaje* que procede de él como locutor y revela una verdad no objetivable, identificada con el infinito mismo.¹⁹ Es en el diálogo con la Muerte personal, entonces, y no en el monólogo acerca de ella en cuanto idea, donde la verdad aflora, merced a su procedencia de *lo otro-infinito*, de *lo otro-sentido*. El otro es el único dador de sentido, y en consecuencia, el requisito imprescindible para la constitución y consolidación del yo mismo. Y si en esta instancia final la Muerte es finalmente percibida en su sentido, lo es porque este sentido no reside en un concepto, sino se recibe y acepta como verdad existencial: no soy yo quien conoce y dice el sentido de la muerte, sino es la Muerte quien *me dice y me dona* su sentido.

Llegados aquí, descubrimos dos cosas de capital importancia. La primera, que la personificación de la Muerte muy lejos está de consistir en un mero “recurso retórico”,

¹⁷ “La muerte es la imposibilidad de tener un proyecto. Esta proximidad de la muerte indica que estamos en relación con algo que es absolutamente otro, algo que no posee la alteridad como determinación provisional que pudiéramos asumir mediante el goce, algo cuya existencia misma está hecha de alteridad” (Levinas, 1993: 116).

¹⁸ “El modo por el cual se presenta el Otro, que supera *la idea de lo Otro en mí*, lo llamamos, en efecto, rostro. Este *modo* no consiste en figurar como tema ante mi mirada, en exponerse como un conjunto de cualidades formando una imagen. El rostro del Otro destruye en todo momento y desborda la imagen plástica que él me deja, la idea a mi medida y a la medida de su *ideatum*: la idea adecuada. No se manifiesta por estas cualidades, sino *kath'auto*. *Se expresa*. El rostro, contra la ontología contemporánea, aporta una noción de verdad que no es el develamiento de un Neutro impersonal, sino una *expresión*: el ente perfora todas las envolturas y generalidades del ser, para exponer su ‘forma’, la totalidad de su ‘contenido’, para suprimir a fin de cuentas la distinción de forma y contenido” (Levinas, 2002: 74-75).

¹⁹ “Abordar el Otro en el discurso, es recibir su expresión en la que desborda en todo momento la idea que implicaría un pensamiento. Es pues, *recibir* del Otro más allá de la capacidad del Yo; lo que significa exactamente: tener idea de lo infinito. Pero [...] ese discurso recibido es una enseñanza. [...] Viene del exterior y me trae más de lo que contengo. En su transitividad no-violenta se produce la epifanía misma del rostro” (Levinas, 2002: 75); “El lenguaje es una relación entre términos separados. Al uno, el otro puede ciertamente presentarse como un tema, pero su presencia no se reabsorbe en su jerarquía de tema. La palabra que se refiere a otro como tema parece contener el otro. Pero ya se dice a otro que, en tanto que interlocutor, ha dejado el tema que lo englobaba y surge inevitablemente detrás de lo dicho. [...] En el Discurso, la diferencia que se acusa inevitablemente entre el Otro como mi tema y el Otro como mi interlocutor, eximido del tema que por un instante parecía poseerlo, pone pronto en tela de juicio el sentido que doy a mi interlocutor. Por ello, la estructura formal del lenguaje anuncia la inviolabilidad ética del Otro y, sin ningún resabio ‘numinoso’, su santidad” (*Ibid.*, 208-209); “El lenguaje condiciona el pensamiento: no el lenguaje en su materialidad física, sino como actitud del Mismo frente al otro, irreducible a una intención de pensamiento, irreducible a una conciencia de..., porque se relaciona con lo que ninguna conciencia puede contener, se relaciona con lo infinito del Otro. El lenguaje no funciona en el interior de una conciencia, me viene del otro y repercute en la conciencia al cuestionarla, lo que constituye un acontecimiento irreducible a la conciencia en la que todo sobreviene del interior, aun el extrañamiento del sufrimiento” (*Ibid.*, 218); “El sentido es el rostro del otro y todo recurso a la palabra se coloca ya en el interior del cara-a-cara original del lenguaje. [...] La significación es lo Infinito, pero lo infinito no se presenta a un pensamiento trascendental, ni aun a la actividad razonable, sino en el Otro; me hace frente, me cuestiona y me *obliga* por su esencia infinita. Este ‘algo’ que se llama significación surge en el ser con el lenguaje, porque la esencia del lenguaje es la relación con el Otro. [...] La significación es lo infinito, es decir, el Otro. Lo inteligible no es un concepto, sino una inteligencia” (*Ibid.*, 220).

en una simple prosopopeya entendida como puro *ornatus dicendi*. En la oratoria, la prosopopeya figura a menudo como un efecto dramático, como un instrumento para el logro del patetismo o para ayudar al orador en la búsqueda de intensidad para su *actio*; aquí bien pueden estar todas estas funciones, pero además, y muy por sobre ellas, la prosopopeya es antes la manifestación de una *necesidad semántica y ética* que un recurso de mero estilo o una táctica discursiva. Manrique logra gracias a ella, es cierto, el patetismo y el énfasis dramático, pero lo que logra ante todo es postular un significado que de ningún otro modo habría podido postular: que la Muerte no es algo cuya verdad y cuyo sentido puedan ser captados mediante la pura contemplación intelectual o mediante el minucioso análisis racional, sino una realidad de índole existencial cuyo sentido solo nos adviene si la consideramos no ya como un objeto-*eso* sino como un sujeto-*tú*. Desde luego, “para no cometer un anacronismo que hubiera sido descubierto a la larga” –dicho sea con las bromistas palabras de Borges–,²⁰ Manrique nunca leyó a Levinas ni sospechó siquiera de lejos su sistema filosófico; sin embargo, la intuición poética, bien lo sabemos, es metacrónica y profética.

La segunda cosa de importancia que descubrimos es que, en cuanto expresión y *rostro* de la otredad absoluta, esta Muerte no objetivable como tema sino recibida y aceptada como persona, no ya *eso* sino *tú*, radicalmente separada y distinta del yo y sin embargo no opuesta ni alejada del yo, se revela al cabo como *el rostro de Dios mismo*, como una y la misma con el Otro Absoluto que es el único dador de sentido y de infinito y cuya realidad se resiste absolutamente a toda conceptualización. Para Levinas, la condición divina de la Muerte se revela en la final sumisión a su voluntad de la voluntad del muriente, en la instauración en el yo mismo de una “voluntad otra” que se acaba aceptando.²¹ El Maestre don Rodrigo, en su diálogo con la Muerte que lo visita en su casa, se hace cargo explícitamente de esta sumisión de la voluntad propia a la divina, haciéndose eco así, por cierto, de las palabras de Jesús en el Huerto:

–No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo.
Y consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara y pura,
que querer ombre bivar

²⁰ La cita, procedente del prólogo de *El informe de Brodie*, juega con la imposible lectura de Quevedo de las obras de Bernard Shaw (Borges, 2010: II, 702).

²¹ “Soy una pasividad amenazada no solamente por la nada en mi ser, sino, por una voluntad, en mi voluntad. En mi acción, en el para sí de mi voluntad, estoy expuesto a una voluntad extraña. Por eso la muerte no puede quitarle todo su sentido a la vida. [...] El enemigo o el Dios sobre el cual yo no puedo poder y que no forma parte de mi mundo, sigue estando aún en relación conmigo y me permite querer, pero se trata de un querer que no es egoísta, de un querer que se escurre en la esencia del deseo cuyo centro de gravitación no coincide con el yo de la necesidad, de un deseo que es para el Otro. [...] Esta existencia para el Otro, este Deseo del Otro, esta bondad liberada de la gravitación egoísta, no conserva menos su carácter personal” (Levinas, 2002: 249).

cuando Dios quiere que muera
es locura. (XXXVIII, 445-456, pp. 133-134)

La Muerte, rostro de Dios mismo, ha llegado a la puerta de don Rodrigo en gran medida como enemiga, pero más aun como amiga; indudablemente obliga al Maestre a doblegar su voluntad, pero al hacerlo confiere un sentido a esa misma vida que le fuerza a abandonar y lo rescata del abismo de la nada.²² En la figura de la Muerte, tal como el poeta la diseña en las estrofas finales de las *Coplas*, cobra rediviva vigencia la vieja dualidad semántica que en la evolución de la lengua latina cobró la palabra *hostis*, originariamente ‘huésped’ y luego ‘enemigo’.²³

Pues bien, la otredad de Levinas no es otra cosa que el presupuesto de esa hospitalidad en la que se esconden a la vez el enemigo y el amigo, el extraño absoluto que llega para agredirme, pero también para solicitarme que lo acoja, aquel que es a la vez menos que yo, porque necesita de mi acogida, y más que yo, porque me exige sumisión y me retiene su deudor sin derechos. Según Jacques Derrida, dos son las formas posibles de la hospitalidad. Hay una hospitalidad condicional, regida por leyes debidamente establecidas y fundada ante todo en un pacto de reciprocidad entre los deberes y los derechos del huésped y del anfitrión, quienes se definen así como actores básicamente iguales;²⁴ pero hay también una hospitalidad más radical, de índole incondicional, regida no ya por leyes positivas o consuetudinarias, sino por una universal y categórica Ley según la cual el huésped es sujeto de todos los derechos y de ningún deber. Según esta superior Ley ética, al huésped se le debe todo y nada puede exigírsele en contrapartida, porque no existe ya la reciprocidad entre huésped y anfitrión: no son ya iguales en dignidad y en derechos y deberes, sino absolutamente asimétricos en favor del primero. Derrida no duda en afirmar que en tanto la hospitalidad condicional está regida por los pactos del Derecho, la incondicional responde a una idea de Justicia que está por encima de todo derecho pactable.²⁵ Es

²² “No zozobra en la angustia que la transformaría en ‘aniquilación de la nada’. En el ser para la muerte del miedo, no estoy frente a la nada, sino frente a quien está *contra mí*, como si el asesinato, más que una de las ocasiones de morir, no se separase de la esencia de la muerte, como si el acercamiento de la muerte siguiera siendo una de las modalidades de la relación con el Otro. La violencia de la muerte amenaza como una tiranía, procedente de una voluntad extraña. El orden de la necesidad que se realiza en la muerte, no se parece a una ley implacable del determinismo que rige una totalidad, sino a la alienación de mi voluntad por otro. [...] [Se trata] de mostrar, detrás de la amenaza que implica contra la voluntad, su referencia a un orden interpersonal cuya significación no aniquila” (Levinas, 2002: 247-248).

²³ Según estudia Émile Benveniste en su clásico *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, originalmente el término *hostis* no significaba en latín ‘enemigo’, sino ‘extranjero con iguales derechos que un romano’, de donde su identificación con la categoría de ‘huésped’. Con el tiempo, empero, el campo semántico se reorganizó: “Por un cambio, cuyas condiciones precisas no conocemos, la palabra *hostis* ha tomado una acepción ‘hostil’, y en adelante solo se aplica al enemigo. En consecuencia, la noción de hospitalidad ha sido expresada por un término diferente en el que, sin embargo, subsiste el antiguo *hostis*, pero compuesto con **pot(i)s*: es *hospes* < **hostipe/ot-s*” (Benveniste, 1983: 63).

²⁴ Esto es, como *otredades* más buberianas que levinasianas.

²⁵ “[...] la différence, une des différences subtiles, parfois insaisissables entre l’étranger et l’autre absolu, c’est que ce dernier peut n’avoir pas de nom et de nom de famille; l’hospitalité absolue ou inconditionnelle que je voudrais lui offrir suppose une rupture avec l’hospitalité au sens courant, avec l’hospitalité conditionnelle, avec le droit ou le pacte d’hospitalité. [...] La loi de l’hospitalité [...] semble dicter que l’hospitalité absolue rompe avec la loi de l’hospitalité comme droit ou devoir, avec le ‘pacte’

precisamente esta segunda clase de hospitalidad, incondicional y asimétrica, la que se identifica con esa otredad absoluta levinasiana que no admite igualdad posible entre el otro y el mismo,²⁶ términos de una relación radical y paradójica donde la enemistad y la amistad se mixturán (Derrida, 1997b: 45), y es esta hospitalidad también la que claramente ejerce don Rodrigo Manrique con la Muerte que lo visita en la tercera parte de las *Coplas*. Llega la Muerte como extranjera, como peregrina, a golpear a la puerta de la casa de aquel a quien todo ha de exigir: acogida, escucha, obediencia, su vida misma. Es su enemiga, porque habrá de despojarlo de todo, pero se presenta como amiga, una vieja amiga que viene de visita y llama plácidamente a la puerta. Es la otredad absoluta, la absolutamente distinta y superior, la que obliga más allá de cualquier pacto previo. Pero paradójicamente, quien recibe como anfitrión a este huésped absoluto e incondicional, al tiempo que le da todo, recibe también todo; porque no le exige nada, porque ya no la interroga ni la increpa ni la acusa –como hacía aún el poeta en la parte segunda–, porque la escucha sin atisbo alguno de reproche, el anfitrión está finalmente en condiciones de recibir *el sentido y la verdad*. Y ese huésped que viene a traer en apariencia la destrucción del anfitrión, a ocupar los espacios de su yo, a despojarlo de su yo,²⁷ le trae más bien su liberación y la revelación de su yo profundo y real, porque viene a revelar la Ley, y con ella, le brinda las llaves gracias a las cuales

d'hospitalité. Pour le dire en d'autres termes, l'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger, etc.) mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui *donne lieu*, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom. La loi de l'hospitalité absolue commande de rompre avec l'hospitalité de droit, avec la loi ou la justice comme droit. L'hospitalité juste rompt avec l'hospitalité de droit; non qu'elle la condamne ou s'y oppose, et elle peut au contraire la mettre et la tenir dans un mouvement incessant de progrès; mais elle lui est aussi étrangement hétérogène que la justice est hétérogène au droit dont elle est pourtant si proche, et en vérité indissociable" (Derrida, 1997b: 29); "Autrement dit, il y aurait *antinomie*, une antinomie insoluble, une antinomie non dialectisable entre, d'une part, *La loi* de l'hospitalité, la loi inconditionnelle de l'hospitalité illimitée [...], et d'autre part, *les lois* de l'hospitalité, ces droits et ces devoirs toujours conditionnés et conditionnels [...]. La tragédie, car c'est une tragédie destinale, c'est que les deux termes antagonistes de cette antinomie ne sont pas symétriques. Il y a là une étrange hiérarchie. *La loi* est au-dessus *des lois*. Elle est donc illégale, transgressive, hors la loi, comme une loi anomique, *nomos a-nomos*, loi au-dessus des lois et loi hors la loi [...]. Mais tout en se tenant au-dessus des lois de l'hospitalité, *la loi* inconditionnelle de l'hospitalité a besoin *des lois*, elle les *requiert*. Cette exigence est constitutive. [...] Pour être ce qu'elle est, *la loi* a ainsi besoin *des lois* qui pourtant la nient, la menacent en tout cas, parfois la corrompent ou la pervertissent. Et doivent toujours pouvoir le faire" (Derrida, 1997a: 73-75).

²⁶ "El Otro me mide con una mirada incomparable con aquella por la que lo descubro. La dimensión de *altura* en la que se coloca el Otro es como la curvatura primera del ser en la cual se sostiene el privilegio del Otro, el desnivelamiento de la trascendencia. [...] El Otro se impone como una exigencia que domina esta libertad, y a partir de aquí, como más original que todo lo que pasa en mí. El otro, cuya presencia excepcional se inscribe en la imposibilidad ética de matarlo, en la que me encuentro, indica el fin de mis poderes" (Levinas, 2002: 109); "Dans la relation à autrui, l'autre m'apparaît comme celui à qui je dois quelque chose, à l'égard de qui j'ai une responsabilité. De là, l'asymétrie de la relation du Je-tu, et l'inégalité radicale entre le Je et le tu, car toute relation avec autrui est une relation avec un être envers lequel j'ai des obligations" (Levinas, 1995: 111).

²⁷ "[...] l'étranger, ici l'hôte attendu, ce n'est pas seulement quelqu'un à qui on dit 'viens' mais 'entre', entre sans attendre, fais halte chez nous sans attendre, hâte-toi d'entrer, 'viens au-dedans', 'viens en moi', non seulement vers moi, mais en moi: occupe-moi, prends place en moi, ce qui signifie, du même coup, prends aussi ma place, ne te contente pas de venir à ma rencontre ou 'chez moi'. Passer le seuil c'est entrer et non seulement approcher ou venir" (Derrida, 1997a: 109).

el anfitrión podrá liberarse de sus propias cadenas, de las cadenas de su propia e ilusoria casa. El anfitrión, al hospedar al huésped, resulta así *des-hospedado* de una casa que creyó propia, pero que no era tal, que era en rigor una casa ajena donde él mismo habitaba como huésped. La Muerte-huésped revela al muriente-anfitrión que también él ha sido hasta aquí huésped, y así la hospitalidad que ofrece lo libera de la hospitalidad que padece. La condición de huésped del hombre en este mundo ya había quedado explícitamente sentada en la estrofa V de la primera parte:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin error.
Partimos cuando nascemos,
andamos cuando bivimos
y allegamos
al tiempo que fenescemos;
así que, cuando morimos,
descansamos. (V, 49-60, pp. 111-112)

El hombre no tiene a este mundo por casa, sino por camino; no es morador, sino viandante. Es, como dice San Pablo, un peregrino, un *huésped* sobre la tierra.²⁸ Sin embargo, siendo él mismo huésped, debe al final del camino hospedar a esa Muerte que llama a su puerta. Y es este huésped temido, odiado, quien a la postre sanciona la condición transitoria e ilusoria de su casa terrenal. El huésped recibido, como en un espejo, le revela al huésped receptor su propio rostro, sin que esto, naturalmente, suponga obliterar la condición radicalmente asimétrica y no recíproca de ambos. Le revela que esta casa a cuya puerta golpea no era en realidad casa, sino camino, y que la casa verdadera, la *morada sin pesar*, es la que trae la Muerte-huésped consigo. Por haberse comportado como dueño, sin serlo, de su aparente casa terrena, por abrirle la puerta al huésped odiado, este le entregará ahora las llaves de su verdadera y eterna casa, haciéndolo finalmente dueño y morador por siempre. El que llegó como huésped se muestra entonces como verdadero anfitrión, y el anfitrión, como huésped.²⁹ Las *Coplas* revelan de este modo en su macroestructura, en su diseño semántico global, el proceso transformador mediante el cual la peregrinación del ser humano sobre la tierra se resuelve al cabo, merced a la acogida voluntaria de la Muerte como otro absoluto y huésped incondicional, en una *liberación* existencial, en un salto metafísico del camino a la morada. Solo hospedando incondicionalmente a la Muerte en nosotros nos

²⁸ “[...] quia peregrini et hospites sunt super terram” (*Hebr.* 11, 13).

²⁹ “Étrange logique, mais si éclairante pour nous, que celle d’un maître impatient qui attend son hôte comme un libérateur, son émancipateur. [...] C’est comme si [...] l’étranger, donc, pouvait sauver le maître et libérer le pouvoir de son hôte; c’est comme si le maître était, en tant que maître, prisonnier de son lieu et de son pouvoir, de son ipséité, de sa subjectivité (sa subjectivité est otage). C’est donc bien le maître, l’invitant, l’hôte invitant qui devient l’otage –qui l’aura toujours été en vérité. Et l’hôte, l’otage invité (*guest*), devient l’invitant de l’invitant, le maître de l’hôte (*host*). L’hôte devient l’hôte de l’hôte. L’hôte (*guest*) devient l’hôte (*host*) de l’hôte (*host*)” (Derrida, 1997a: 109-111).

liberamos, paradójicamente, de ella; solo hospedándola dejamos de ser huéspedes de nosotros mismos, y accedemos a la posesión de la morada verdadera y divina.

Referencias bibliográficas

- BELTRÁN, Vicenç (ed.), 1981, Jorge Manrique, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruguera.
- _____, 2013, Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Real Academia Española.
- BENVENISTE, Émile, 1983, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1982, Ed. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, 6ª ed., Madrid, BAC.
- BORGES, Jorge Luis, 2009-2011, *Obras completas*, Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, 3 vols., Buenos Aires, Emecé.
- BUBER, Martin, 2006a, “Diálogo”, en su *Yo y tú y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Lilmod, pp. 123-169.
- _____, 2006b, “Yo y tú”, en su *Yo y tú y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Lilmod, pp. 9-120.
- BURKHART, Rosemarie, 1931, “Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon”, *Kolner Romanistische Arbeiten*, 1, 201-231.
- DERRIDA, Jacques, 1997a, “Pas d’hospitalité”, en *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l’hospitalité*, Paris, Calmenn-Lévy, pp. 71-137.
- _____, 1997b, “Question d’étranger: venue de l’étranger”, en *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l’hospitalité*, Paris, Calmenn-Lévy, pp. 11-69.
- DOMÍNGUEZ, Frank A., 1988, *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- GILMAN, Stephen, 1991, “Tres retratos de la muerte en Jorge Manrique”, en AA.VV. *El comentario de textos 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia. (1ª ed., 1959, *Nueva revista de filología hispánica*, 13, 305-324.)
- GÓMEZ GALÁN, Antonio, 1960, “Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Arbor*, 45, 212-227.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, 2018, “Mediación y estructura en las *Coplas* de Manrique”, *Letras*, 77, 149-162.
- HORACE, 1954, *Odes et épodes*, Texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.
- LAUSBERG, HEINRICH, 1966, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos.
- LEVINAS, Emmanuel, 1995, *Altérité et transcendance*, S.l, Fata Morgana.
- _____, 1993, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós.
- _____, 2002, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

- MANCINI, Guido, 1970, "Schema per una lettura delle *Coplas* di Jorge Manrique", *Prohemio*, 1, 7-18.
- MICÓ, José María, 2006, "Las pretericiones de Jorge Manrique", *Insula*, 713, 1-9.
- MORENO BÁEZ, Enrique, 1970, "El gótico nominalista y las *Coplas* de Jorge Manrique", *Revista de filología española*, 53, 1-4, 95-113.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1973, "Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique", en su *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, pp. 67-86.
- ORDUNA, Germán, 1967, "Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen*, 79, 139-151.
- ROUND, Nicholas G., 1991, "Sobre las *Coplas* de Jorge Manrique", en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. I: Deyermond, Alan (coord.), *Edad Media, Primer Suplemento*, pp. 277-280. (1ª ed., 1985, "Formal Integration in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", en *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell*, Glasgow, University of Glasgow, pp. 205-221).
- ROYO LATORRE, María Dolores, 1994, "Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*", *Revista de filología española*, 74, 3-4, 249-260.
- SALINAS, Pedro, 1947, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana.

Acoger la muerte, la que no existe. Una lectura de *Miserere* de Adélia Prado

ALICIA SALIVA

Universidad Nacional de Tres de Febrero

aliciasaliva@gmail.com

Buenos Aires - Argentina

Recibido: 22 de febrero de 2020 – Aceptado: 6 de marzo de 2020

Resumen: *Miserere* (2013) es el último poemario publicado por Adélia Prado, ya a sus 79 años. Para ella, desde sus primeros libros, la poesía es un lugar hospitalario: “Qualquer coisa é a casa da poesia”. No rechaza ningún fenómeno humano y, entre los innumerables temas que encuentran casa en su escritura, la muerte es uno de los que más le preocupa. Todas las inflexiones posibles acerca del morir fueron pasando a través del tiempo hasta llegar a *Miserere*, casi cuarenta años después de sus comienzos en la escena literaria. Es un libro atrevido, un desplante en contra de la inexistencia. Adélia va generando una inversión de significado a lo largo de los treinta y ocho poemas: la muerte abandona su anonimato y viene llena de vida. Veremos de qué modo construye este nuevo semantismo de la muerte, acogida y acogedora, inexistente en cuanto a su condición letal. A través de las cuatro secciones del libro total que es *Miserere* pone en evidencia que solo si ya en este ahora comienza el mutuo recibirse con el Hospedero del más allá –un ahora misterioso y, sobre todo, pedido constante de compasión– se puede pensar la muerte como continuidad y plenitud con esa relación de amorosa hospitalidad.

Palabras clave: Adélia Prado – *Miserere* – hospitalidad – hospedero – muerte

Welcome death, the one that does not exist. A reading of *Miserere* by Adélia Prado

Abstract: *Miserere* (2013) is the last poetry book published by Adélia Prado, at the age of 79. Poetry has always been, even in her first books, a welcoming place: “everything finds its home in poetry.” She does not avoid any human phenomenon and, among the countless topics that house in her writing, death is the most troubling for her. All possible inflections about dying have transformed over time leading to *Miserere*, released almost 40 years after the beginning of her literary career.

It is a bold book that rejects inexistence itself. Adélia slowly inverts meanings through her thirty-eight poems: death stops being anonymous and appears full of life. In the book, we can see how she creates a new sense of death, welcomed and welcoming,

no longer lethal. Through the four different sections that make up *Miserere*, she shows that, only if we start welcoming each other now, in a present that is mysterious and filled with a need of compassion, we will be able to think of death as a continue and absolute relationship with its loving hospitality.

Keywords: Adélia Prado – *Miserere* – Hospitality – Host – Death

La muerte lleva consigo, desde la más lejana iconografía, la representación de una figura inhóspita, fría, esquelética, encapuchada y con algún arma filosa para cercenar lo vital. La muerte huesuda y encorvada no es hogareña ni tiene brazos abiertos. Viene a llevarse la vida, no a recibirla ni a darla.¹

Pensar la muerte, poetizarla, rondar su presencia ineludible, ya es un paso de acogida. Desde su primer libro Adélia la anda interrogando, es uno de los temas que la desvelan, como afirma en su poema “O modo poetico”, de *Bagagem*: “(...) é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente, todo dia”² (Prado, 2016: 59). Recordemos que la palabra poética es, para ella, un espacio fundamentalmente hospitalario, tal como titula la primera parte de su libro *O coração disparado* (1977): “Qualquer coisa é a casa da poesia”. No hay aspecto que no pueda ser acogido en este hogar que no recusa nada, ningún enredo, ningún hecho, ningún fenómeno humano, y mucho menos la muerte. Si hiciéramos un rastreo, seguramente en uno de cada dos o tres poemas suyos encontraríamos alguna alusión; queda para un futuro estudio el análisis detallado de las más variadas imágenes con las que va convirtiendo este espacio y tiempo inhóspito y repulsivo en un lugar acogedor. Solo citamos un ejemplo de su primer libro, el poema “Ovos de Páscoa”, de *Bagagem*:

O ovo não cabe em si, túrgido de promessa,
a natureza morta palpitante.
Branco tão frágil guarda um sol ocluso
o que vai viver, espera.³
(Prado, 2016: 28)

Utiliza una elocuente metáfora de acogida y cuidado, la del huevo. Allí dentro la vida crece alimentada y a la espera de su madurez para salir. A causa del título, “Huevos de Pascua” –en plural– el huevo en singular del poema puede hacerse eco también de este significado, no orgánico, propio de todo huevo de Pascua. Además, la naturaleza muerta

¹ No nos detendremos aquí en un análisis diacrónico de su significado e imaginaria, solo nos interesa en principio evocar esta imagen que traspasa siglos y continentes.

² Todas las citas de la poesía de Adélia Prado las tomaremos de la edición *Poesia reunida*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 2016.

³ El huevo no cabe en sí, / túrgido de promesa, / naturaleza muerta palpitante. / Blanco tan frágil guarda un sol ocluso / lo que va a vivir, espera.” Cuando no hay mención del traductor, las traducciones son nuestras.

refiere al género pictórico propio del Barroco, cuadros en los que en medio de la belleza de lo cotidiano asoma la muerte como posibilidad latente. A esta convivencia de la muerte y la vida se suma la inversión de significado que se va ampliando en cada verso: “a natureza morta” está adjetivada de forma vital, con el participio activo “palpitante”; ese huevo, la blancura y fragilidad de su cáscara (recordemos que está hablando también de la muerte) guarda lo que no cabe en ella: un sol ocluso, promesa de vida desbordante y luminosa. Por último –este texto es riquísimo en sus condensados cinco versos, aquí focalizamos solo en el tema de la muerte–, señalamos que con frecuencia Adélia utiliza los colores, propios de la materia que describe, en su simbolismo: el blanco de la cáscara es a la vez, en cuanto color, todas las posibilidades. El amarillo remite tanto al color de la alimenticia yema del huevo como al del astro que permite la vida: el sol. Ese sol ocluso, y el título “Huevos de Pascua”, ambos refieren al momento en que fue y es vencida la muerte, el de la Resurrección de Jesucristo: lo divino ocluido que está a punto de renacer y que se vuelve a decir en el último verso, “o que vai viver, espera”.

Desde este primer libro hasta *Miserere* pasaron muchos años y vicisitudes en la vida de la poeta mineira, en ese transcurrir las connotaciones de la muerte se fueron intensificando en una misma y osada dirección. Si tuviéramos que sintetizarlo, no hay mejor término que el título de uno de los poemas centrales de este libro: “O hospedeiro”. Sí, la muerte abandona su anonimato y frialdad y recibe la denominación de un personaje singularmente querido: el hospedero. Como reza el DRAE, es la persona “que tiene a su cargo cuidar huéspedes”. Adélia le añade muchos aspectos a esta figura, como veremos más adelante, aquí solo menciono uno, central en esta lectura en clave hospitalaria de *Miserere*: el Hospedero establece y sostiene con su huésped una relación a lo largo de toda la vida y, por ello, puede resultar tan familiar en el último tramo.

Claro, el de una muerte así caracterizada no es un pensamiento que se pueda aceptar de buenas a primeras. Sin embargo, en la lectura completa de *Miserere*, publicado cuando Adélia se acercaba ya a los ochenta años, lo que hemos descrito no se presenta como una verdad abstracta, añadida, o una especie de dogma ante el que apretar los dientes. Aparece de forma casi natural, entretejido con los sucesos del universo que, justamente, palpita en este libro total con claras resonancias bíblicas. Para llegar a esta afirmación es fundamental el recorrido que se nos propone a lo largo de los treinta y ocho poemas, ya que a la muerte se la puede poetizar de esta manera solo a partir de ciertas características en el acercamiento a lo vital. La vida, lo cotidiano, materia artística que tienen todos los creadores como suele decir Adélia, está cruzada en sus poemas por la acogida de los otros y lo otro⁴ (todos los reinos son convocados en sus

⁴ Adélia Prado, “mulher do povo” como ella misma se definía, ha puesto en el centro de su poética la cuestión del otro. Ya en los años en que publicaba *Bagagem* (1975) Affonso Romano de Sant’Anna observó, como una de las varias características que la distinguían de la poesía del momento, la presencia en sus textos de los seres que la rodean: “Na poesia, em geral (...) A família é uma ausência. (...) O poeta surge usualmente como des-família, o homem-ilha. Em Adélia também tem pai e mãe. Mas sobretudo tem lá o marido, a casa, seu corpo e sua relação mística e erótica com sua comunidade” (Prado, 2016: 578).

versos), relaciones que para ella son primordiales y que remiten, siempre, a la búsqueda de aquello que las sostiene y alimenta. En esa presencia y espera constante del Hospedero que reconoce como único y real huésped de su vida, y que va interceptando en las más variadas relaciones con el mundo que la rodea, es allí donde va creciendo y volviéndose familiar el pensar la muerte como un espacio de acogida.

Miserere

Miserere es una obra compleja y madura, en la que Adélia despliega una variedad temática y formal admirable. En una de las tantas entrevistas en torno a este poemario, insiste en el carácter de ruego propio del título, *Miserere*: “Todos los poemas tienen ese sentimiento de pedido de socorro por nuestra existencia, por nuestra debilidad...*Miserere* es un pedido de compasión”.⁵ Acógeme, acoge mis miserias, acoge todo aquello que soy, pareciera decir en cada poema. Es el clima del texto: un ruego que es punto de partida y que se refuerza en el epígrafe de la poeta francesa Marie Noël. Ambas mujeres, Adélia y Marie, manifiestan ser muy conscientes de una naturaleza humana necesitada y recurren al humor, la hipérbole y la ironía al saberse incapaces de dar respuesta ellas mismas a esa necesidad de infinito. Así queda dicho en uno de los lúcidos e incisivos pensamientos de *Notes intimes* de Marie Noël,⁶ que Adélia utiliza como epígrafe de todo el libro:

O meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes.
Come, bebe, engorda, torna-te espesso para
que ela me seja menos pungente.
(Prado, 2016: 441)

Le pide al cuerpo que engorde, que se vuelva espeso para protegerla del alma pungente (DRAE: “que causa dolor físico o moral”). El alma filosa, puntiaguda, punzando ese cuerpo engrosado. Queda claro cuán incisiva es en su pedido de compasión y, a la vez, la imagen humorística funciona como guiño de complicidad que permite una inmediata identificación del lector.

Este reconocimiento de la fragilidad de la propia naturaleza, el ruego que ello implica y el saberse escuchada y acogida por Quien hospeda esta nada día a día, sustentan la modalidad dialogal de todo el poemario.

⁵ Entrevista en el programa “Imagen da Palabra” que le realiza Guga Barros en el año 2014. En: <https://youtu.be/0i65FM-yBUc>

⁶ Citamos aquí otro fragmento de *Notes intimes* sobre esta condición necesitada de todo hombre: “Celui qui n’a besoin de rien, tout lui manque. Misère de l’homme qui se suffit, de l’esprit comblé de lui-même. Toute la valeur de l’homme est dans sa recherche, son appel, son désir.” La traducción es nuestra: “El que no necesita nada, lo pierde todo. Miseria del hombre autosuficiente, del espíritu lleno de sí mismo. Todo el valor del hombre está en su búsqueda, su llamado, su deseo. En: <https://www.babelio.com/livres/Noel-Notes-intimes/152570>

Recibir el cuerpo, “coisa miserável e eterna”:⁷ la primera hospitalidad

Las cuatro partes de *Miserere* pueden leerse como pasajes sucesivos de la existencia, con cierto orden diacrónico. Veremos aquí, como primer análisis de *Miserere* desde esta perspectiva hospitalaria, algunos poemas de las primeras dos partes: “Sarau” y “Miserere”.

“Sarau” (tertulia artística) lleva también un epígrafe de *Notes intimes* de Marie Noël. Es admirable, ya que en dos frases describe tanto el modo de realizarse esta típica velada artística en Brasil; la forma en la que Adélia estructura muchos de sus poemas; y una propuesta –siempre presente en la poeta mineira– de antidominio y atención hacia lo vital: “...palabras agrupam-se de súbito como para uma / procissão ou dança sem pedir-me orden ou conselho”.⁸ El epígrafe no podía ser más ilustrativo de lo que predomina en los quince poemas que componen esta primera parte: la presencia de lo dinámico (procesión), lo redondo (el giro, la danza), el antidominio (se agrupan de repente), lo vital en contraposición a lo que fija y esquematiza, como sintetiza la imagen del espejo astillado del poema “Contradança”: “Espelho meu, estilhaca-te! / Escolho o baile, / quero rodopiar”.⁹

Esta primera parte del libro, “Sarau”, al igual que esas veladas improvisadas, llenas de poesía, música y buen vino, va entrelazando temas y figuras, atmósferas reales y oníricas, el amor y la decepción. Todo lo acoge. En esta variedad, donde una frase atrae a la otra (como en todo sarau), hay una nota recurrente: la presencia de lo humano en cuanto naturaleza contradictoria, limitada, errónea, rebelde, “curva, mista e quebrada”, como afirma en el primer poema, “Branca de neve”. Lo corporal se enseñoorea como ejemplo de humildad, de aceptación, de alabanza, naturaleza “miserável e eterna” (“Jó consolado”). También en cuanto manifestación igualitaria a causa de una misma fisiología y sentimientos que nos acomunan: “Cheiramos mal, a maioria / e sofremos de medo, todos. O corpo quer existir, / dá alarmes constringedores”.¹⁰

El cuerpo, cada una de sus partes, sus gestos, pasiones, olores. Amarlo, agradecerlo, cuidarlo, saberlo don. Lo corporal es objeto de primera y necesaria hospitalidad: en estos poemas hay un constante darse cuenta de ello, recibir su existencia. El cuerpo es humilde, se abandona y no ostenta una posición de dominio, como bien describe el poema “Humano”:

A alma se desespera
mas o corpo é humilde;
ainda que demore,

⁷ El verso “coisa miserável e eterna” pertenece al poema “Jó consolado”, de la primera parte de *Miserere*.

⁸ “Las palabras se agrupan de repente como para una / procesión o danza sin pedirme orden ni consejo.” (Prado, 2016: 442)

⁹ Espejo mío, ¡astíllate! Escojo mi baile / quiero girar sobre mí.” (Prado, 2016: 453)

¹⁰ “Olemos mal, la mayoría, / y sufrimos de miedo, todos. El cuerpo quiere existir, / da alarmas apremiantes.” (Prado, 2016: 445)

mesmo que não coma,
dorme.
(Prado, 2016: 448)

“Sarau” es el libro de la humanidad y de la humildad. En los poemas de esta parte el cuerpo es el espacio donde comienza el reconocimiento de que en este momento se está recibiendo la vida. Veamos un fragmento del poema “Contramor”:

[...]
Entre pergunta e resposta, vi o dedo,
o meu, este que, dentro de mina mãe,
a expensas dela formou-se
e sem ter aonde ir fica comigo,
serviçal e carente.¹¹
[...]
(Prado, 2016: 451)

El contexto es una escena en la que el amor como sujeto de los primeros versos “tomava a carne das horas”, se volvía consistencia de esos cuerpos: “era ele mesmo a cadeira, o ar, o tom da voz”. De repente, en medio de ese idilio en el que el amor absolutiza la atención, irrumpe otro tema, una voz femenina da un giro de 180 grados y vuelve los ojos a la vida que le está siendo dada en el presente. La observación de lo corporal: “vi o dedo”, dato que con facilidad se podría pasar por alto (y adueñarse de su existencia sin ni siquiera tomar conciencia de ello), es vehículo de memoria y señal de que la existencia es hospedada ya desde el seno materno y luego en todo instante a lo largo de la vida: “[...] dentro de mina mãe, /a expensas dela formou-se”.

Cada uno de los poemas de esta parte, en la que se dan cita todos los vínculos, es un acto de reconocimiento de esta pertenencia y un pedido de piedad que surge en las situaciones más variadas y aparentemente nimias: “Peço porque estou viva / e sou louca por açúcar” , como ruega desde el humor en los dos últimos dos versos del poema “Distrações no velório”.¹²

El darse cuenta de que la existencia es dada, y recibirla, es un primer paso fundamental en la familiaridad con quien dona tanto la vida como la muerte. El existir tiene el espesor, entonces, paso a paso, día a día, de un participar de esta relación y saberse amados por ella. La cercanía y el diálogo constante con este Huésped y Hospedero, en *Miserere*, se presenta como clave de hospitalidad en el momento de la muerte.

El último texto de “Sarau” se titula, justamente, “A que não existe”. Es el umbral necesario para entrar en la segunda parte, “Miserere”, en la que se intensifica la conciencia de necesidad del yo lírico y la relación que se presenta como respuesta. Con

¹¹ “Entre pergunta y respuesta vi el dedo, / el mío, este que dentro de mi madre / a expensas de ella se formó / y sin tener adonde ir queda conmigo, / servicial y carente.”

¹² “Pido porque estoy viva / y enloquezco por el azúcar”. (Prado, 2016: 452)

un título provocador, “A que não existe”, la poeta va a contracorriente de lo que fosiliza y disecciona el tiempo:

Meus pais morreram,
posso conferir na lápide,
nome, data e a inscrição: SAUDADES!
Não me consolo dizendo
'em minha lembrança permanecem vivos',
é pouco, é fraco, frustrante como o cometa
que ninguém viu passar.
De qualquer língua, a elementar gramática
declina e conjuga o tempo,
nos serve a vida em fatias,
a eternidade em postas.
Daí achamos que se findam as coisas,
os espessos cabelos, os quase verdes olhos.
O que chamamos morte
é máscara do que não há.
Pois apenas repousa
o que não pulsa mais.¹³
(Prado, 2016: 453)

Desde el primer libro, *Bagagem*, Adélia hace referencia a la muerte de sus padres. En los poemas en que aparece la muerte de alguno de ellos el tiempo es cuestionado en su aparente sucesividad atada a convenciones cronológicas: la poeta recurre a la simultaneidad, a la fusión temporal, al tiempo otro de las vivencias interiores. En este texto insiste en los semantismos que venimos señalando: lo fluido, lo orgánico, lo vital continuo en oposición a lo rígido, lo fragmentado y lo que caduca: “ (...) a elementar gramática / declina e conjuga o tempo, / nos serve a vida em fatias, / a eternidade em postas”. El paralelismo identifica vida y eternidad: “nos sirve la vida en porciones / la eternidad en rodajas”. Este cortar la vida y servírnosla es la imagen perfecta de una convención que secciona y usa lo vital para la deglución. No hay distancia, solo posesividad (metaforizada en estos versos en el acto de comer) que no alcanza a mirar el instante en su posibilidad de relación con lo eterno.

Este desenmascarar el artificio con el que cortamos el tiempo y lo convertimos en rodajas de fácil degustación, quita velos sobre el momento de la muerte: es solo una máscara. Las características de este elemento carnavalesco asociadas a la muerte en “A que não existe” remiten a la falsedad: la máscara en cuanto objeto que intenta negar la

¹³ “Mis padres murieron / puedo verificar en la lápida / nombre, fecha y la inscripción: ¡SAUDADES! / No me consuelo diciendo / en mi recuerdo permanecen vivos / es poco, es frágil, frustrante como el cometa / que nadie vio pasar. / De cualquier lengua, la elemental gramática / declina y conjuga el tiempo, / nos sirve la vida en porciones, / la eternidad en rodajas. / De ahí nos parece que se acaban las cosas, / los espesos cabellos, los casi verdes ojos. / Lo que llamamos muerte / es máscara de lo que no hay. / Pues apenas reposa / lo que no pulsa más.”

inexistencia de lo que oculta. Es decir, no hay muerte: “Pois apenas repousa / o que não pulsa mais”.

Este último poema es el umbral para entrar en la siguiente parte: si la muerte es inexistente, ¿qué nos espera cuando ya no vemos los ojos casi verdes, los espesos cabellos? En *Miserere* varios poemas pueden leerse como interlocutores de esta dramática interrogación.

Hospedar la poesía: “ni este grito es mío”

Esta relación con quien sustenta y alimenta cada vínculo acontece en todos los aspectos y, por supuesto, en la creación poética. El estar atenta a ella, o no, determina actitudes opuestas con respecto a la poesía, de las que Adélia habla en varias entrevistas: el intento de dominio y posesión, o el recibirla como don:

Mas, por exemplo, a inspiração é o que eu chamo dom. É uma coisa inexplicável [...] Mas aquilo que está no poema, que é a própria vibração dele, a própria alma dele, o que eu chamo de poesia, isso não é meu. Porque, se fosse, eu estaria fazendo um livro atrás do outro, se dependesse desse desejo. Então eu acho que é uma coisa de natureza inconsciente, quer dizer, a raiz é de natureza inconsciente. Quando falo inconsciente, estou falando Deus. (Prado, 1993, p. 81)

En este recibirla como don, o rechazarla, crece la relación con quien inspira la palabra poética; Adélia no teme hablar de inspiración y alrededor de este concepto fue desarrollando una reflexión metalingüística y metapoética, que retoma en numerosas entrevistas mediáticas. Damos un ejemplo a través de uno de los poemas de la segunda parte de *Miserere*, titulado “Pontuação”, en el que Adélia compone un arte poética de la necesaria humildad y atención para que la poesía acontezca. A la atención no se le opone tanto la distracción como la voluntad de dominio, actitud que impide todo tipo de recepción de lo otro:

Pus um ponto final no poema
e comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo.
Pensamentos estranhos me tomaram:
numa bandeja de prata
uma comida de areia,
um livro com meu nome
sem uma palavra minha.
O medo pode explodir-nos,
é com zelo de quem leva sua cruz
que o carregamos.
Por isso, Deus, Vossa justiça é Jesus,
o Cordeiro que abandonastes.
Assim, quem ao menos se atreve
a levantar os olhos para Vós?
O capim cresce à revelia de mim,
não há esforço no cosmos,
tudo segue a si mesmo,

como eu agora fazendo o que sei fazer
desde que vim ao mundo.
Sou inocente,
pois nem este grito é meu.¹⁴
(Prado, 2016: 464)

En este, como en tantos otros poemas de Adélia Prado, es necesario tener en cuenta el carácter oral de sus composiciones. Semejan una conversación en la que se entremezclan varios asuntos, diversos temas se suceden sin aparente relación, todos importantes en la misma medida. Lo consideramos un rasgo hospitalario de su poesía, ya que deja que se escuchen varias voces y no intenta jerarquizarlas. Quizá tengamos la sensación, al leerlos, de perder el hilo, querríamos saber qué va primero y qué después. Es evidente que también a nosotros lectores se nos exige una actitud de escucha distinta: no somos dueños de establecer una prioridad en las voces pero sí de disponernos con una atención extrema para recuperar los nexos que, como en toda conversación, suceden en capas un poco más subterráneas que las inmediatamente visibles. A este tipo de construcción Pinheiro Alves la llama “construção em vitral” (2014: 130), en ella las diversas partes forman un todo, como en un vitraux policromado y ensamblado.

En los primeros siete versos el yo poético, a través de imágenes de deglución (“comecei a lambê-lo a ponto de devorá-lo”) crea un campo semántico de la inmediatez, de la escasa distancia. Los verbos animalizan la acción, no es comerlo sino “devorarlo”. Quiere adueñarse del poema. Esta actitud, en la que no se alcanza a ver lo otro ya que lo impide una excesiva cercanía, transmuta la naturaleza de lo máspreciado: la comida que se sirve en una bandeja de plata se convierte en arena, elemento rasposo e intragable; el libro, que lleva su nombre, no tiene ni una palabra suya: “um livro com meu nome / sem uma palavra minha”.

Luego, sin aparente relación, siguen siete versos en los que predomina el campo semántico de lo religioso. En los primeros tres menciona el miedo, que puede ser leído como la raíz de la posición de dominio: “O medo pode explodir-nos”. Miedo de no tener las riendas, de que haya otra voz que hable a través de la suya. Los versos siguientes ofician de gozne entre la primera parte –que gira en torno a la posesividad– y la última parte del poema –cuyo centro es el abandono y el antidominio. Allí, en el centro, el diálogo con Dios, el Hospedero: “Assim, quem ao menos se atreve / a levantar os olhos para Vós?”. Este “Vós” aparece como la figura hacia la cual levantar la vista. Comienza el diálogo, a través de la interrogación.

¹⁴ “Puse un punto final en el poema / y comencé a lamerlo casi hasta devorarlo. / Pensamientos extraños me asaltaron: / en una bandeja de plata / una comida de arena, / un libro con mi nombre / sin una palabra mía. / El miedo puede explotarnos, / es con celo de quien lleva su cruz / que lo cargamos. / Por eso, Dios, Tu justicia es Jesús, / el Cordero que abandonaste. / Así, ¿quién al menos se atreve / a levantar los ojos a Tí? / El pasto crece sin mi consentimiento, / no existe esfuerzo en el cosmos, / todo sigue a sí mismo, / como yo ahora haciendo lo que sé hacer desde que vine al mundo. / Soy inocente, / pues ni este grito es mío.”

A partir de allí cambia por completo el tono del yo lírico y las imágenes remiten a otros campos semánticos, que en seguida veremos. Primero, queremos señalar que este cambio obedece a que la variedad de temas que Adelia intercala no están allí como una mera yuxtaposición, sino que operan en el sujeto lírico. Así, los últimos siete versos (en una perfecta simetría con respecto a los primeros siete) componen un campo semántico opuesto al primero que hemos mencionado. Si el semantismo de las metáforas e imágenes del comienzo del poema remitía a la inmediatez y soberbia, ahora se hará alusión a la distancia y la humildad, con una imagen bíblica, el verde que crece sin que nosotros nos ocupemos de él: “O capim cresce à revelia de mim, / não há esforço no cosmos”. Es notable el paralelismo con la creación poética: “tudo segue a si mesmo, / como eu agora fazendo o que sei fazer”.

Esa figura, ese “Vos” en el medio del poema permitió un cambio radical de actitud: del devorar e inutilizar la palabra, a mirarla y esperarla, a constatar que “ni este grito es mío”. La naturaleza de la creación poética, temática abordada con frecuencia por Adélia, es uno de los aspectos en los que se va intensificando, como en tantos otros, esta relación con un “Vos” que en Miserere tendrá el nombre de Hospedero y será quien abra las puertas, llenas de vida, de una muerte inexistente.

El Hospedero: “Tem braços acolhedores”

“O hospedeiro”, poema que ya hemos mencionado, se encuentra hacia la mitad del libro. Esta figura nos da la clave de lectura hospitalaria de todo el texto. Es un poema maravilloso, en el que, como sucede con frecuencia en las composiciones de Adélia, entre el primer verso y el último hay un recorrido que abarca la existencia entera:

Ainda que nasça em mim, não me pertenece.
 Tal qual um olho ou braço esta piedade,
 o purgatório de ver a pena alheia
 como se não sofresse eu mesma.
 So pode ser Deus a morte,
 tão aterrorizante em seu mistério,
 em seu mutismo. A opaca.
 Mórbida congênita, me apodam,
 este é o preço por teu nascimento
 no centro do miolo de Minas.
 Eu sei. E sou mais,
 melancólica, quase triste.
 Padecei muito vergonhas paralizantes,
 nem por isso civilizei minha fome,
 dentes pra destroçar bananas,
 carnes roídas até os ossos.
 Me esforço por olhar nos olhos
 quem desde que nasci me olha fixo
 esperando de mim um assentimento
 ainda que humana e fracamente,
 ainda que inepto e bruto,

um sim.
 Tem braços acolhedores
 E vem cheia de vida.
 É Deus a poderosa morte.¹⁵
 (Prado, 2016: 456)

Al igual que en “Pontuação”, los temas se suceden de forma desordenada y, también al igual que aquel poema, en este hay partes bien diferenciadas y simétricas. Dos veces irrumpe para hablar de la muerte, una al principio y otra al final, y cada vez que lo hace ocupa tres versos. ¿Qué ocurre entre los primeros y los últimos? Allí, en ese intersticio, en escasos quince versos, se desarrolla toda la existencia de esta voz lírica: la transformación fruto de un vínculo reconocido como sostén desde el origen de su vida.

Adélia compone con muchísimo cuidado sus textos. Lo coloquial de su registro, lo cotidiano de sus personajes y situaciones, la espontaneidad de su dialogismo: cada uno de estos rasgos de estilo se luce más gracias al andamiaje de una estructura tan trabajada. Veamos qué sucede en “O hospedeiro”: comienza con una formulación concesiva en la que, nuevamente, remite al don: “Ainda que nasça em mim, não me pertenece.” Las partes de su cuerpo –menciona un ojo o un brazo, órganos que retomará al final del poema– tal como sus virtudes (y entre ellas la piedad) no le pertenecen, tanto que inmediatamente da un ejemplo de falta de compasión (“o purgatório de ver a pena alheia / como se não sofresse eu mesma”). Adélia nos advierte cuánto engaño y presunción llevamos auestas. Si nos pertenecieran serían algo adquirido y permanente. No, no nos pertenece la piedad, al igual que tampoco el cuerpo es nuestro (como hemos visto en el análisis de la primera parte del libro). Un sentimiento tan noble como la piedad –o la hospitalidad– puede parecernos nuestro, como si fuera producto solamente de un esforzarnos por ser mejores. Este es el marco necesario para hablar de hospitalidad en Adélia Prado: su constante remitir al don.

Continúa con un primer intento de dar identidad a la muerte, por ahora como enunciación de una posibilidad: “So pode ser Deus a morte, / tão aterrorizante em seu mistério, / em seu mutismo. A opaca.” En estos primeros versos la afirmación “solo puede ser Dios la muerte” tiene carácter de hipótesis, que únicamente el recorrido de su vida –presente en los siguientes versos– podrá comprobar. Esta primera fórmula tan desafiante no cambia en nada, aún, los rasgos negativos que por lo general se le adjudican a la muerte: aterradora y con su característico mutismo y opacidad.

Los siguientes versos están dedicados al autorretrato de este yo: enfermiza, melancólica, triste. No se destaca por su evolución, permanece en ella un hambre no

¹⁵ “Aunque nace en mí, no me pertenece. / Tal cual un ojo o brazo esta piedad, / el purgatorio de ver la pena ajena / como si no sufriera yo misma. / Sólo puede ser Dios la muerte, / tan aterrorizante en su misterio, / en su mutismo. La opaca. / Mórvida congénita, me apodan, / este es el precio por tu nacimiento / en el centro del meollo de Minas. / Yo sé. Y soy más, / melancólica, casi triste. / Padecí mucho vergüenzas paralizantes, / ni por eso civilicé mi hambre, / dientes para destrozar bananas, / carnes roídas hasta los huesos. / Me esfuerzo por mirar a los ojos / a quien desde que nací me mira fijo / esperando de mí un asentimiento / -aunque humana y frágilmente, / aunque inepto y bruto-, / un sí. / Tiene brazos acogedores / y viene llena de vida. / Es Dios la poderosa muerte.”

civilizada. Lo enuncia a través de verbos que indican acciones primitivas con respecto al alimento: destrozar bananas, roer carnes hasta los huesos. Imágenes concretas de la debilidad y la ineptitud, de esa naturaleza “curva, mista e quebrada”, de la debilidad por la cual nuestra existencia es un continuo pedido de compasión.

En la siguiente estrofa una expresión en particular será clave, por su fuerza semántica y sintáctica, para entender este acoger y ser acogidos por la muerte en *Miserere*. Se encuentra en los siguientes versos: “Me esforço por olhar nos olhos / quem desde que nasci me olha fixo / esperando de mim um assentimento / ainda que humana e fracamente, / ainda que inepto e bruto, / um sim.” La expresión “olhar nos olhos”, coloquial y cariñosa en portugués, no corresponde solo a nuestro “mirar a los ojos”. La reduplicación casi idéntica del significante, “olhar nos olhos”, funciona a manera de espejo, la mirada no es unilateral.

En el poema quien se esfuerza en mirar a los ojos ha sido mirada previamente. La diferencia entre las dos miradas se establece en que ella se esfuerza por mirar, mientras que la otra mirada no queda calificada por una voluntad esforzada sino por la permanencia y la seguridad: no es esquiva y, además, fue sostenida desde el origen: “quem desde que nasci me olha fixo”. Esos ojos no la observan desde el reproche, la exigencia o la conmiseración, no. Es una mirada amorosa cuyo gesto corresponde al momento central de una boda: el instante en el que se espera un asentimiento, un sí. En ese sí –como en el consentimiento de unas nupcias– queda incluida toda su humanidad, ineptitud y debilidad.

Decimos que es un verso clave porque esa mirada previa a la del sujeto poético es la que hospeda y de la única que se puede aprender para ser también hospederos, tanto de la vida como de la muerte. Adélia la intercepta a lo largo de las cuatro secciones de *Miserere* y gracias a esta mirada puede poetizar así la muerte: el gozo que da recibir la vida de parte de esos ojos amorosos le permite confiar, en el último día, en unos brazos que vienen llenos de vida.

Conclusiones

Hemos dado los primeros pasos en un análisis de la poesía de Adélia Prado en clave hospitalaria. Esperamos continuar con el estudio desde este enfoque, que se revela adecuado para internarnos en su obra, ya que desde sus primeros libros la presencia y preeminencia de los vínculos, la atención, la escucha y una buscada posición de antidominio, van creando una escritura profundamente acogedora. La poeta mineira ha cultivado la hospitalidad a lo largo de su obra y de su vida, tanto que define a la palabra poética como el espacio donde cualquier cosa encuentra su casa. Cada vínculo colabora en el crecimiento de un yo poético abierto, que espera, se deja modificar y, fundamentalmente, se reconoce necesitado de los otros y del Otro, ese Hospedero con el que establece un diálogo continuo. Hemos visto como en cada aspecto de la existencia, también en el de la creación poética, esta interlocución se afianza, volviéndose la figura del “Vos” cada vez más familiar. Diálogo de una naturaleza humana que se considera

mendiga de su ser, en *Miserere* Adélia propone todo el recorrido de la existencia bajo un solo grito: el pedido de compasión.

En este artículo hemos comenzado por el final, ya que en su último libro publicado, *Miserere*, Adélia resemantiza desde la hospitalidad el ámbito más frío e inhóspito, la muerte. *Miserere* tiene una riqueza formal y temática propias de un libro de madurez. Es un libro atrevido en el que rompe desde distintos ángulos con lo establecido. También con respecto a la muerte realiza un desvío semántico: Adélia planta bandera en lo vital con decisión. La muerte no existe, es solo máscara, detrás no hay nada, o mejor dicho, hay pura vida, vida abundante que en la figura del Hospedero sale a buscarnos.

El saberse mirada desde el origen y de forma incondicional por unos ojos –los del Hospedero– que solo esperan de ella un “asentimiento”, crea el marco necesario para pensar de manera positiva el último encuentro con Quien siempre la ha hospedado. Por ello, Adélia puede desenmascarar a la muerte, porque día a día y en todo lo que lo que la rodea –hasta en un huevo de Pascua, “túrgido de promessa”, como hemos visto– pudo dar cuenta de que la vida, rebosante como un sol, vence toda oclusión.

Este último poemario de Adélia es, todo él, aceptación –dolorosa, medrosa, rebelde incluso– de la propia existencia como participación en algo otro: “vivo do que não é meu” y de la muerte como un espacio-hospedaje lleno de vida: “tem braços acolhedores / e vem cheia de vida.”

Referencias bibliográficas

- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne, 2014, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- FERREIRA, Antonio Manuel, 2017, “A dor de viver: Miserere, de Adélia Prado”. *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Porto, CITCEM, pp. 89-100. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17359.pdf>
- LUCCHETTI BINGEMER, María Clara, 2013, “La libertad del espíritu en dos místicas contemporáneas: Etty Hillesum y Adelia Prado”. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/libertad-espíritu-dos-misticas.pdf>
- PRADO, Adélia, 1994, *El corazón disparado*, Buenos Aires, Leviatán. Traducción de Claudia Schvartz y Fernando Noy.
- _____, 2000, *Bagaje*, México, Praxis. Traducción de José Francisco Navarro.
- _____, 2016, *Poesía reunida*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record.
- _____, 2019, *Poesía reunida*, Buenos Aires, Griselda García Editora. Traducción de José Ioskyn.
- THEOBALD, Christoph, 2016, *El estilo de la vida cristiana*, Salamanca, Sígueme.
- _____, 2019, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*. Pról. Cecilia Avenatti de Palumbo-Eduardo Casarotti. Buenos Aires, Agape Libros.

UBIRAJARA ARAUJO, Moreira, 2010, “Adélia Prado e a polémica sobre o proceso de criação poética e o papel da inspiração”. *Publicatio UEPG*, 1, junio. Universidade Estadual de Ponta Grossa. DOI:
<http://dx.doi.org/10.5212/PublicatioHum.v.18i1.00001>

Extranjería y maternidad en la novela *Algún lugar* de Paloma Vidal

MARÍA JOSÉ PUNTE

Universidad Católica Argentina

majo.punte@gmail.com

Buenos Aires - Argentina

Recibido: 5 de diciembre de 2019 – Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: Ante la pregunta de qué significa hoy ser un sujeto en tránsito, uno de los aspectos esenciales a la noción de hospitalidad, resulta estimulante indagar sobre este tópico en los ejemplos que nos ofrecen las literaturas actuales. Una autora que ofrece una reflexión sostenida e intensa sobre el tema es la escritora argentina-brasileña Paloma Vidal. Nacida en Buenos Aires en 1975, esta autora vive desde los dos años en Brasil a causa del exilio de los padres. Sus textos, escritos en lengua portuguesa, son traducidos al español, como por ejemplo su novela *Algún lugar*, publicada originalmente en 2009, apareció en castellano en Argentina recién en el año 2017. En un relato que coquetea con lo auto-ficcional, esta narradora se confronta con nociones como extranjería, la condición del viajero y lenguaje, a partir de otro acontecimiento: la maternidad.

Palabras clave: literatura – transnacionalidad – novela – infancia – Paloma Vidal

Alien Identity and Motherhood in Paloma Vidal's novel *Algún lugar*

Abstract: The notion of hospitality confronts us with questions like the meaning of being a subject living between cultures. Literature in South America shows many examples of this confrontation. An interesting case is Argentinian-Brazilian writer Paloma Vidal. Born in Buenos Aires in 1975, she lives in Brazil since she is two years old because of her parents' exile. She writes in Portuguese and her texts are traduced into Spanish, although she grew up as a bilingual. Language and exile are two dominant topics in her writings (novels, short stories, essays). Her novel *Algún lugar* was originally published in Brazil in 2009, and newly in Spanish in 2017. This self-fictional story shows a young woman dealing with a residency in the city of LA (USA), physically and emotionally far away from home. She must interrupt this project because of her motherhood, an experience that confronts her with another form of alienation.

Keywords: Literature – Transnationality – Novel – Childhood – Paloma Vidal

¿Cómo se elige un destino? ¿Cómo se desanda el camino hacia el origen? Son dos preguntas teñidas de cierto voluntarismo que recorren la obra de esta escritora contemporánea a la que se suele definir desde una bi-nacionalidad o bi-culturalidad algo relativa.¹ Porque, ¿qué es más lícito decir de Paloma Vidal? ¿Que es una autora argentino-brasileña o brasileño-argentina? ¿Son estos dos términos tan fácilmente intercambiables? Vidal, nacida en Buenos Aires en 1975, vive en Brasil desde los dos años a causa del exilio de sus padres, pero nunca se nacionalizó como brasileña. Es bilingüe, pero escribe sus textos en portugués, a los que luego ella misma traduce o hace traducir. Este es el caso de *Algún lugar*, su primera novela, publicada en portugués en Brasil el 2009 y en castellano en Argentina el 2017. Paloma Vidal, además de escritora, es editora de la publicación bilingüe *Sala Grumo* y es traductora. Hizo carrera académica y se desempeña como profesora en la Universidad Federal de San Pablo.² Algunos elementos de su trayectoria biográfica traman este texto, al que se puede leer como un caso de auto-ficción o como un ejemplo más del multiculturalismo contemporáneo (Logie, 2018). Al fin y al cabo, la protagonista nunca aparece mencionada por su nombre, así como tampoco son nombrados ni su pareja ni su hijo.³

Podría ser pensada a partir de lo que Nicolas Bourriaud concibe como el sujeto radicante: “el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo” (2019, 59). Con este término, que busca dar una vuelta de tuerca tanto a la idea de lo radical, en sentido de aquello que funciona como raíz, pero también de la noción deleuziana de rizoma, Bourriaud piensa a un tipo de sujeto singular que existe bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que él mismo delinea. Punto de partida es la idea de que tanto el inmigrante como el exiliado, el turista o el errante urbano constituyen las figuras dominantes de la cultura contemporánea (58). Toma del mundo botánico la

¹ La autora se lo plantea en términos semejantes en un texto publicado en la revista *Zama* como respuesta a la pregunta de por qué Brasil. Esta pregunta muy concreta que le lanza Gabriel Giorgi le da pie para pensar en los vínculos entre las culturas brasileña y argentina, desde una perspectiva histórico-literaria. Pero además le sirve para reflexionar en cómo se acomoda lo que ella denomina la “brújula nacionalista” (133), las orientaciones imaginarias en torno al eje trazado entre el norte y el sur del continente. En lo personal, implica para ella pensar su trayectoria vital entre Brasil y la Argentina, desde la pregunta por el origen. Véase Vidal, 2016.

² Paloma Vidal nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1975, pero vive en Brasil desde los dos años. Se graduó en Letras por la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Hizo la maestría y el doctorado por la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro; y postdoctorados en la Université Paris 7-Diderot (2016), en la Universidade Estadual de Campinas y la Universidad de Brasilia. Desde el año 2009 se desempeña como profesora de Teoría Literaria en la Universidad Federal de San Pablo, donde vive actualmente trabajando como escritora, profesora y traductora. Publicó cuentos, novelas, piezas de teatro, ensayos académicos y poesía. Ha sido traducida al castellano, al inglés y al francés.

³ Este uso de las iniciales que parece estar en el texto al servicio de proteger a los involucrados, hace pensar en lo que propone Derrida sobre la falta del nombre a causa de la imposibilidad del ser nombrado a la que se somete al que llega, al “extranjero”. El que llega solicita hospitalidad en una lengua que no es la suya, sino la de quien lo recibe. Allí reside también el hecho de que sea –y continúe siendo- extranjero. Porque, como se pregunta Derrida, si ya hablase nuestra lengua, ya no se lo podría seguir considerando extranjero (23). Ese otro sin nombre, que no es nombrado, es también el objeto de una forma de hospitalidad absoluta, una que recibe sin preguntar por el nombre (31), que se opone y complementa con la hospitalidad de derecho. Derrida se interroga a continuación si es que la hospitalidad se da a alguien a quien se le pregunta el nombre, convirtiéndolo así en sujeto de derecho, o bien se *ofrece*, se *da* al otro antes de que se identifique.

denominación de “radicante”, para referirse a los especímenes del mundo vegetal cuyas raíces crecen según su avance, a diferencia de los “radicales” que se arraigan en un punto en el suelo (59). Para Bourriaud, estos sujetos evocan plantas que crecen en todas las direcciones y se agarran en múltiples puntos, como la hiedra. Dicha metáfora se aplica de manera cabal a los artistas de hoy porque están concentrados en mostrar el recorrido que hacen entre la tradición de la que vienen y los diversos contextos que atraviesan, realizando mediante ese gesto actos de traducción.

El texto *Algún lugar*, al que por momentos resulta difícil pensar como novela (aunque se anuncia como tal) dado el intenso carácter de disgregación que expresa la experiencia de su narradora, hace el relato de un viaje que no es un viaje, que es definido como una “mudanza”, a pesar de su duración restringida en el tiempo. La protagonista, una académica brasileña, realiza una estadía de un año en la ciudad estadounidense de Los Ángeles junto con su pareja M, para escribir –ambos– sendas tesis de doctorado. Ninguno de los dos logra adaptarse a esta ciudad, aunque los lectores tienen acceso a la experiencia de ella. Lo que se narra, entonces, configura la historia de una inadecuación que puede resultar paradójica en un contexto global en donde las traslaciones y las estadías en el extranjero se han convertido en uno de los objetivos deseados y concretados por parte de muchos sujetos. Pero el texto narra algo más que esta experiencia fallida y la consiguiente desazón que despierta en la subjetividad narradora. La narración, que se articula en tres partes siguiendo una supuesta deriva lineal que no resulta tal (el trayecto que va de Los Ángeles a Rio de Janeiro y vuelta a Los Ángeles), pega un giro a partir de un acontecimiento inesperado. El relato es, a decir verdad, la historia de una maternidad, de cómo se llega a ser madre.⁴

Del extranjero como “ser-en-cuestión”

El texto llama la atención por su atomización narrativa. Hay una lectura en abismo a propósito del libro *Calle de mano única* de Walter Benjamin, que la protagonista compra al llegar a Los Ángeles. Se entiende que este texto crítico (de crítica subjetiva, como hace notar la narradora) le sirve como elemento metatextual para referirse a cómo desea que sea leído el propio (Correia, dos Santos y Zolin, 2014, 436). Hay cambios en la persona gramatical narrativa: de la primera a la tercera, y a una segunda utilizada sobre todo en los textos que transcriben sus sueños. La narración va hilvanando anécdotas, observaciones, comentarios, y forma –de esa manera– un entramado textual casi aforístico que da una idea de lo desconcertante que resulta la experiencia de vivir

⁴ Los textos publicados hasta la fecha sobre esta novela se concentran en la primera parte por su temática de los viajes, las migraciones, los vínculos no siempre fáciles con las grandes urbes. Las lecturas críticas hacen sus aportes a partir de nociones como “extraterritorialidad” y por la reflexión sobre la identidad (Correia Muzi, dos Santos y Zolin, 2014). En cuanto a los otros textos de Vidal que han sido estudiados, como sus relatos en *Más al sur* (2011) o la novela *Mar azul* (2015), también se han hecho abordajes en torno a nociones como la “extimidad” (Seifert, 2014), la cuestión de la fantasía del viaje de regreso en relación con las lenguas extranjeras que habitan la infancia (Siganevich, 2018), nuevamente la “extraterritorialidad” y su construcción de la identidad (Logie, 2018).

afuera. Es por eso que ha sido perspicazmente leído como un diario de viaje (Correia, dos Santos y Zolin, 2014, 437), una forma de *travelogue*, aunque su adscripción genérica no lo delate.

Uno de los elementos más notables son las numerosas preguntas que producen cortes e intermitencias en el relato. Y este sistema de preguntas, que en su mayor parte no esperan obtener respuesta, evoca uno de los planteos centrales de la argumentación del texto *De la hospitalidad*, de Jacques Derrida. Allí el filósofo dice: “La pregunta de la hospitalidad es, pues, también la pregunta de la pregunta; pero por lo mismo, la pregunta del sujeto y del nombre como hipótesis de la generación” (2008, 33). Lo primero que plantea Derrida acerca de la figura del extranjero es la idea de que aquello que caracteriza a quien llega consiste en poner en vilo nuestra certeza en tanto que anfitrión. La pregunta a la que se refiere es bifronte puesto que viene *del* extranjero, pero también resulta ser *sobre* el extranjero. El hecho de que el extranjero sea el “ser-en-cuestión” lo convierte en el objeto de la pregunta y de la reflexión, pero también de ahí se infiere que su naturaleza sería la de ser pregunta. Es aquel que, al advenir, me pone en duda y que, por lo tanto, hace patente mi vulnerabilidad.⁵

Las preguntas que lanza la narradora de manera insistente, comparten con el lector su estado de desasosiego y reflejan la inadecuación al mundo exterior que intenta transmitir esa voz en el acto de dar sentido a su experiencia. Pero, ¿a quién le habla? Por momentos parece ser que incluye a su pareja M en el diálogo, como cuando sondea con un “¿vos querías realmente estar aquí?” (17). En realidad, podría estar hablándose a ella misma, aunque lo enuncie en plural: “¿Te parece que vamos a poder quedarnos?” (31). No se trata solamente de las dudas y ansiedades que le provoca una estadía en el extranjero, una ciudad con otras reglas y con lo que ella define como una “geometría cinematográfica” (17), por lo tanto, algo irreal. “¿Qué te habías imaginado?” (33), se pregunta. Los Ángeles, una ciudad que ha acuñado con intensidad los imaginarios mundializados en tanto que cuna y meca del cine contemporáneo, aparece en el texto más bien como una urbe hostil, refractaria a los visitantes y en donde se hace imposible la *flânerie*. Pero ellos no van como turistas; la idea es instalarse e integrarse, aunque sea a partir de una estadía temporaria para continuar sus estudios. Por eso las preguntas continúan: “¿Dirías que soy inmigrante?” (44), “¿Qué vamos a guardar de todo esto?” (51), “¿Dirías que nuestro viaje será otra versión del sueño americano?” (22).

Si en la primera parte del texto el tema se refiere a la circunstancia de ser extranjera/o, la segunda parece dar un giro que implica un retorno espacial (al “hogar”, la ciudad de Rio de Janeiro), y el advenimiento de otra forma de extrañamiento bajo la figura de la maternidad. Así es que adquiere nuevo sentido aquello que se entiende por extranjero. Lo que persiste es la noción de interpelación o demanda por parte del que llega, cuya presencia tiene antes que nada la forma de una interrogación que coloca al interrogado en una posición de indigencia (y no al revés). Las ansiedades narradas en esta segunda parte que transcurre en Rio de Janeiro, con la presencia solícita de la madre y en un mundo del todo familiar, ahora se vinculan con eso que está pasando y

⁵ Para la noción de vulnerabilidad, recurrimos a las teorizaciones de Judith Butler, sobre todo al modo en que desarrolla este tema en su libro *Dar cuenta de sí mismo* (2009).

que plantea a la narradora nuevos interrogantes: “¿Recordás cómo eras antes de él?” (132). Si bien esta pregunta se vincula con el fin de su relación de pareja, también remite a la nueva etapa que se abre con su embarazo.

La lengua materna como hogar-propio

Según Derrida, existe una instancia en donde el desplazado encuentra su lugar de adscripción, a saber, la lengua materna. Luego de pensar en los límites y las paradojas que plantea el pacto de hospitalidad en tanto que derecho que recibe al otro no solo como individuo, sino como parte de una genealogía (el derecho del extranjero a seguir siendo extranjero junto con los suyos),⁶ Derrida se hace la pregunta por la lengua y desarrolla esta cuestión en la segunda parte de su ensayo. En este razonamiento, nuevamente, se genera una forma de pliegue, que aúna desplazamiento con *stasis*: “La llamada lengua materna, ¿no sería una especie de segunda piel que se lleva sobre uno, un propio-hogar móvil? ¿Pero también un propio-hogar inamovible puesto que se desplaza con nosotros?” (2008, 93). Esta sería la definición de hogar que, a su modo, atraviesa varios textos de Paloma Vidal, pero para ponerla en entredicho. La cuestión de la versatilidad aparece materializada en un bilingüismo que no se traduce en la posibilidad técnica de moverse por más de una lengua, sino en un problema a resolver, como ya ha sido comprobado por la crítica. También en *Algún lugar* funciona lo que Paula Siganevich ve en su análisis de *Mar azul* como los recursos del montaje y del collage, que acercan la escritura a la imagen visual y que apuestan por la disgregación. El desmenuzamiento buscado de la lengua propia, concluye Siganevich, se pone al servicio de desandar los caminos provocados por las trashumancias hacia alguna forma del “nosotros”.⁷

Lo que se pone en escena en *Algún lugar* es el tironeo entre aferrarse a la lengua materna, el portugués, y ser permanentemente descolocado de ella. Al inglés, la narradora lo siente como más ajeno, a pesar de hablarlo bien. Ella misma se sorprende de darle prioridad al castellano, que es la lengua de su familia (estrictamente hablando, la “lengua materna”, no la propia), como segunda lengua en un país anglosajón. Opción que es laboral (dar cursos de castellano como parte de sus obligaciones con el programa de doctorado), pero también afectiva al vincularse mejor con hispanoparlantes. Las distancias que se generan con la diversidad de lenguas aparecen bien subrayadas en la amistad complicada que establece con Luci, la chica coreana, con quien no comparte esa “lengua materna”, lo que provoca constantes malentendidos y la consiguiente

⁶ Una de las primeras definiciones a las que llega Derrida es la del extranjero como aquel con el cual se establece un vínculo regido por el derecho, por el devenir-derecho de la justicia. No es el otro radical, relegado a un afuera absoluto, salvaje, bárbaro y pre-cultural o pre-jurídico (2008, 75).

⁷ En el caso de la novela *Algún lugar*, y a diferencia del texto *Mar azul* analizado por Siganevich, no es la historia del exilio familiar y de las pérdidas causadas por la política la que se coloca en el centro de la narrativa, sino cierta condición errante de esta subjetividad. No se descarta la incidencia del trauma que atraviesa la historia familiar y personal, pero la problemática se orienta hacia otras preocupaciones, como la maternidad, en donde las nociones de pertenencia y de identidad a través de la lengua siguen presentes.

zozobra.⁸ El problema de la lengua, entonces, tiene que ver con los afectos, ya no solo con la constitución de una identidad cultural y de pertenencia a una genealogía, sea esta individual o nacional.⁹ Para la protagonista de *Algún lugar* se trata de cómo armar comunidad, pero también en cómo dar forma a su sí misma.

Si en la primera parte la dislocación era producida por la experiencia de la extranjería, en la segunda parte la narración va a traducir la condición desorientada de la protagonista mediante el relato de la maternidad. El embarazo transcurre sin sobresaltos y luego del nacimiento la narradora nos hace testigos de las vicisitudes típicas de la madre primeriza. Esta parte de la novela funciona como una especie de diario de las vivencias, sensaciones y temores de la joven pareja. Una vez nacido el niño y por consejo de su madre, ahora abuela, la narradora empieza a consignar en unos cuadernos los ritmos de amamantamiento y los pequeños o grandes sucesos vinculados con los cambios de su bebé. La protagonista luego va a desechar este cuaderno, al igual que antes había descartado los cuadernos de su doctorado, un gesto que refuerza la idea del formato del registro o de la crónica. Lo que la maternidad pasará a significar para ella, toma forma de otro viaje, esta vez a la ciudad de donde vienen sus padres, Buenos Aires. Viajan ante el deseo expreso de su hijo –ya de varios años– de ir a “algún lugar” (145).

Este viaje, con el que parece cerrarse un ciclo que había quedado abierto, adquiere un matiz particular, cargado con una pincelada de fantasía que remite a la infancia. La tercera parte del libro se titula “Los Ángeles”. Pero no es la ciudad meca del cine, sino una sala de proyección cinematográfica que existía en Buenos Aires y en donde se pasaban películas infantiles, sobre todo de Disney. Allí la protagonista lleva a su niño a ver una película de dibujos animados. Se encuentra frente a dos iluminaciones. Por un lado, confirma que para su madre la Argentina es una “geografía de la cual no logra desprenderse”. Por el otro, que su pequeño hijo se siente cómodo tanto con la situación de bilingüismo como con la de extranjería. Piensa esto mientras que lo ve dar vueltas, feliz, montado al caballo de una calesita. Sea una segunda piel, como plantea Derrida, o una casa que se lleva como un peso encima, la lengua (vale decir, la cultura o el origen), sigue su curso como una corriente que a la vez que atraviesa, une a las generaciones, de una forma u otra.

Para terminar, esa desorientación o inadecuación que experimenta la narradora, y que la autora también formula como ese no tener brújula o la necesidad de girar los mapas (Vidal, 2016, 130), adquiere una metáfora muy precisa en la maternidad. No solo por la situación del embarazo, en donde la extranjería se hace cuerpo en la figura del bebé.

⁸ Esto sucede también con el personaje de Jay, uno de sus estudiantes de los cursos de castellano con quien tiene un breve encuentro amoroso, a pesar de sentirlo tan ajeno. A la narradora parece llamarle la atención la razón por la que Jay estudia castellano, que es el deseo de viajar, un deseo que a ella en su actual circunstancia se le hace incomprensible, a pesar de estar ella misma viajando.

⁹ Tanto Paula Siganevich como Ilse Logie atribuyen a la historia de exilios familiares esa dislocación que da como resultado una subjetividad tramada por la experiencia de la otredad. Logie se pregunta cómo se lleva a cabo la transmisión de los recuerdos y de la herencia cultural cuando no se comparte la misma lengua. Siganevich, por su parte, ve en la búsqueda de esos “retazos de lenguas familiares” el deseo de volver a un “nosotros” cuya separación se produjo a causa del exilio. Para ambas autoras, esas experiencias no se encuentran exentas de dolor y de un trauma que sigue activo.

También aparece como ese niño que la interpela y le exige correrse de lugar, buscar un lugar otro. La inquietud materna que siempre la impulsa al movimiento (su insistencia para que recorra la ciudad de Los Ángeles y visite los museos en la primera parte; su invitación a Buenos Aires en la tercera parte), se refleja en ese niño que le ofrece respuestas tácitas en la escena final. El texto recurre a la figura del *infans* como exponente de la extranjería desde su carencia de lenguaje, pero que condensa la potencia de la pregunta, una interpelación que –al igual que la pregunta filosófica– se propone como emancipadora (Kohan, 2007). La narradora constata tras su regreso a Río de Janeiro que las ciudades permanecen mudas, sean las propias o las ajenas: “no me exigía nada. No quería nada nuevo” (2017, 115). Son estas figuras infantiles las que provocan el movimiento, al estimular las permanentes mediciones de los cuerpos propios con respecto a los otros, en el gesto de cartografiarse para reorientarse en el espacio y así demarcar los límites del propio universo.

Referencias bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolás, 2018 [2009], *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BUTLER, Judith, 2009, *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad*, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu.
- CORREIA MUZI, Joyce Luciane, Wilma DOS SANTOS COQUEIRO Y Lúcia OSANA ZOLIN, 2014, “Narrativas da diáspora feminina contemporânea: uma leitura de *Algum Lugar*, de Paloma Vidal”, en *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan. /jun., pp. 435-451.
- DERRIDA, Jacques Y Anne DUFOURMANTELLE, 2008 [1997], *La hospitalidad*, Trad. y prólogo de Mirta Segoviano, Buenos Aires, Ediciones de La Flor.
- KOHAN, Walter, 2007, *Infancia, política y pensamiento: Ensayos de filosofía y educación*, Buenos Aires, Del Estante.
- LOGIE, Ilse, 2018, “Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal”, en *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, José Manuel González Álvarez (ed.), Madrid, Iberoamericana, pp. 59-74.
- SEIFERT, Marcos, 2014, “La extranjería como extimidad. *Más al sur* de Paloma Vidal”, en *Rassegna iberistica*, Vol. 37, Núm. 102, diciembre, pp. 283-288.
- SIGANEVICH, Paula, 2018, “La lengua, lazo poético y afectivo con el territorio de origen: las viajeras Lina Meruane, Cynthia Rimsky y Paloma Vidal”, en *La precariedad como experiencia de escritura*, Buenos Aires, Editora Grumo, pp. 113-120.
- VIDAL, Paloma, 2016, “Y el origen siempre se pierde”, en *Zama*, N°8, Poéticas, pp. 129-130.
- VIDAL, Paloma, 2017 [2009], *Algún Lugar*, Trad. Mario Cámara, Buenos Aires, Dakota Editora.

El drama de la hospitalidad peligrosa: *O Visitante* de Hilda Hilst y la disrupción transgresora de la acogida bíblica

YAMIL SAMALOT-RIVERA
Universidad del Sagrado Corazón
yamil.samalot@sagrado.edu
San Juan – Puerto Rico

Recibido: 19 de diciembre de 2019 – Aceptado: 7 de febrero de 2020

Resumen: La escritora brasileña Hilda Hilst (1930-2004) tuvo un período de intensa escritura dramática que coincidió con el inicio y recrudecimiento de la Dictadura Militar en Brasil. Poeta y narradora también, la estética de Hilst gravitó de una manera singular entre el misticismo y lo disruptivamente obscuro. En la obra *O Visitante* de 1968, los personajes hospedan a un extraño que, lejos de recrear la visitación angélica de Gabriel problematiza aquella veterotestamentaria bajo la encina de Mambré, haciendo eco de los ángulos teóricos de lo que es el extranjero según Jacques Derrida. Así, centrándose en el personaje que da título a esta obra de teatro contemporáneo brasileño, este trabajo pretende estudiar el uso que hace Hilda Hilst del ideario del huésped como presencia extraña, de disrupción de la comodidad doméstica que, a la vez, se presenta como transgresión de la *kalokagathía* aristotélica. Encuadrándose en la teoría cultural de la hospitalidad aplicada a la literatura, este ensayo intentará un análisis de la figura del hospedado, anclado en la perspectiva bíblica, así como guiado por la propuesta teológica transgresora de Marcella Althaus-Reid.

Palabras clave: hospitalidad absoluta – teología indecente – Mambré – Hilda Hilst – visitante – transgresión

The drama of hazardous hospitality: *O Visitante* by Hilda Hilst and the transgressive disruption of biblical reception

Abstract: The Brazilian writer Hilda Hilst (1930-2004) had a period of intense dramatic writing that coincided with the beginning and resurgence of the Military Dictatorship in Brazil. Poet and narrator, Hilst's aesthetics gravitated in a unique way between mysticism and the disruptively obscene. In *O Visitante* of 1968, the characters host a stranger who, far from recreating Gabriel's angelic visitation, problematizes the veterotestamentary angels' visitation under the oak of Mambré, echoing the theoretical angles of what the foreigner is according to Jacques Derrida. Thus, focusing on the character that gives title to this contemporary Brazilian play, this work aims to study

Hilda Hilst's use of the guest's ideology as a strange presence, of disruption of domestic comfort that, at the same time, is presented as transgression of the Aristotelical *kalokagathia*. Based on the cultural theory of hospitality applied to literature, this essay will attempt an analysis of the figure of the host, anchored in the biblical perspective as well as guided by the transgressive theological proposal of Marcella Althaus-Reid.

Keywords: Absolute Hospitality – Indecent Theology – Mambre – Hilda Hilst – Visitor – Transgression

En la visita epifánica de unos forasteros al patriarca Abrahán la literatura veterotestamentaria da cuenta de lo que ha sido considerado el acto fundante de la historia de la salvación como un gesto de hospitalidad.¹ La escritora brasileña Hilda Hilst (São Paulo 1930-2004), quien escribió tan solo ocho obras teatrales todas ellas entre 1967 y 1969, en su pieza de 1968 *O Visitante*, trabaja su particular y paradójico diálogo entre lo místico-religioso y lo pornográfico-profano para lograr una la comprensión polifónica de la historia abrahámica. Este trabajo quiere perseguir esta comprensión al estudiar en *O Visitante* la dislocación intertextual y transgresora del icono de la hospitalidad bíblica.

En *O Visitante*, la escritora paulista se sirve de una altamente poética alegorización bíblica que retrabaja, a la misma vez, desde lo sagrado y lo profano. La centralidad teológica de esta pieza, que viene sugerida por múltiples factores dramáticos en su propio contenido, la ha encontrado también desde esta perspectiva paradójica Patrícia dos Santos Santana al concluir que “a manifestação do sagrado é o princípio fundador do pensamento hilstiano, visto que para Hilda sexo, fé, desejo, amor, erotismo e religião se entrecruzam de forma natural e espontânea” (Santana, 2014: 6). En su estudio sobre la antología poética de Hilst, *Do Desejo* (1992), Santana incluye la siguiente confesión de la dramaturga brasileña en una entrevista que le hiciera la publicación *Cadernos de Literatura*: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (Santana, 2014: 4).²

La conjugación de sagrado y profano en la obra de Hilst ha llevado a la teóloga argentina Marcella Althaus-Reid a abordar la obra hilstiana en su empresa particular de queerizar la hermenéutica para “indecentar” la teología. En su segundo libro *The Queer God*, Althaus-Reid explica cómo lleva a cabo el ejercicio intertextual de leer la Sagrada

¹ En el acto hospitalario de Abrahán a tres visitantes en Gn 18, 1-16 se verifica finalmente la promesa que le fuese hecha por Dios de tener una descendencia tan numerosa como las estrellas en el cielo (Gn 15, 5), siendo benditos en él “todos los linajes de la tierra” (Gn 12, 3). Estos visitantes, tres desconocidos que tienen la función teofánica de anunciar el nacimiento de Isaac, son urgidos por Abrahán a disfrutar de un momento de sosiego en el camino. Tras el banquete de pan de sémola, carne de becerro, leche y cuajada, se da la promesa que Sara, esposa de Abrahán, asume con lógica suspicacia ante la realidad senil de ambos.

² La entrevista usada por Santana fue publicada por el Instituto Moreira Salles en el número 8 de *Cadernos* en 1999, número dedicado a Hilda Hilst, p. 30.

Escritura en conjunto con la obra ficcional de Hilst, entre otros, “[s]earching for a way to read the Bible which will displace its heterosexual core in a deconstructionist fashion” (Reid, 2003: 3). Esta propuesta hermenéutica, según la teóloga, traslada al lector de la Biblia a lugares inusuales que le permite tener diferentes perspectivas de comprensión. Por eso Althaus-Reid considera que Hilda Hilst ha producido algunos de los discursos literarios más importantes en el área de la desestabilización de la sexualidad, la política y la teología en América Latina (Reid, 2003: 97). En *O Visitante* propongo que esa desestabilización teológica la consigue la Hilst al desplazar la hermenéutica de la hospitalidad bíblica haciendo del huésped sagrado un personaje grotesco y la situación familiar de acogida, un ambiente místico e indecente.

Aunque han querido ver en *O Visitante* el esquema de la Anunciación angélica a la Virgen María (Foster, 2018: 21), la dinámica dramática que presenta Hilst refleja visos de la hospitalidad abrahámica del Génesis.³ Ella evoca significativamente el hecho bíblico que ha sido considerado en la teoría contemporánea como el acto primigenio y fundante de la hospitalidad misma. En su trabajo crítico sobre la hospitalidad en la literatura occidental, James A. W. Heffernan ha llevado el origen de este fenómeno literario precisamente hasta el capítulo 18 del Génesis (Heffernan, 2014: 2). Y Jacques Derrida, una de las mayores voces teóricas sobre la cultura de la hospitalidad, a quien Heffernan se refiere en su trabajo (Heffernan, 2014: 2-3), ha colocado la acogida abrahámica del desconocido como acto fundante no solo de la hospitalidad, sino de la fe de las religiones monoteístas. Derrida, sirviéndose de la vida y obra del islamólogo católico Louis Massignon, enraíza la cultura de la hospitalidad en el acto abrahámico por excelencia, siendo que todas las fes monoteístas se fundan en Abrahán como un tipo de “santo de la hospitalidad” (Heffernan, 2014: 365). Así, desde el recuento de la visita teofánica a Abrahán, Heffernan ha señalado cómo la hospitalidad en la literatura, “thrives on peril and paradox, on threats both overt and subtle, on the juxtaposition of extremes” (Heffernan, 2014: 11). Esa yuxtaposición paradójica de extremos en el abordamiento de la hospitalidad por la literatura es la que define al visitante de la obra de Hilst y que sirve como disrupción peligrosa de la dinámica familiar entretejida por la esterilidad de las mujeres, como la de Sara, y el acto de “hospitalidad absoluta” del Hombre, como un nuevo Abrahán.

Resulta interesante que, a pesar de que se trate de un personaje central para la pieza teatral, incluso al punto de intitularla, la crítica hilstiana a la obra *O Visitante* no se haya enfocado hasta ahora en el fenómeno del huésped desconocido y extraño como clave interpretativa del drama.⁴ Los tiros se han ido preferentemente hacia las relaciones

³ Si bien Foster ha señalado referentes claramente marianos como las figuras de los personajes femeninos llamados Ana y María (21), el guiño al mismo Cristo que puede verse en el personaje del visitante Jorobado (30, n15), así como las referencias a la mesa Eucarística (30, n16), todas esas señales pueden entenderse como juegos intertextuales entre Antiguo y Nuevo Testamento que aportan al uso teatral del episodio veterotestamentario de la hospitalidad abrahámica. Véase la relación prefigurativa que, basado en Orígenes, hace Heffernan entre la comida que ofrece Abrahán y Cristo como cordero que se ofrece (52).

⁴ En “The Brazilian Teorema”, Foster descubre en *O Visitante* la queerización de las relaciones familiares leyendo una relación homosexual tanto entre el Hombre y el visitante, como entre los personajes de madre e hija. Por su parte, Tatiana Franca Rodrigues en “Sobre Anas e Marias” considera la

tortuosas y enigmáticas entre el trío de personajes que constituyen la familia que acoge: Ana y María, madre e hija, y el personaje llamado sencillamente “Hombre”, esposo de María y, por tanto, yerno de Ana. De hecho, la pieza de un solo acto podría dividirse fundamentalmente en tres partes cuyo centro domina la presencia del huésped.

El Visitante comienza estableciendo un ambiente tenso entre los personajes de Ana y María. Nombres alegóricos de la relación maternofilial entre la Virgen María y su madre Santa Ana, se abren inmediatamente al disloque hermenéutico del juego entre sagrado y profano. Ambas mujeres, en lo que la crítica ya ha visto como un personaje desdoblado (Rodrigues, 2012: 142),⁵ podríamos decir que están transidas de la terrible infertilidad de Sara. María reclama una y otra vez tener un “vientre cóncavo” (115), “inútil”, “intocado” (133). Ana, por su parte, no solo había perdido ya una niña antes de que María naciese (110), sino que la relación con su hija aparece destruida al punto de dudar de su amor (109). El desprecio de María por el cariño de su madre se comprende durante toda la pieza como un rencor celoso hacia ella por su “inmunda manera de agradar” y la “[s]ed de tener entre las piernas lo que [le] convendría” (114) llegando incluso a imputar a Ana estar poseída por el “satanás del encanto” (135).⁶ El colmo de este antagonismo radica en la sospecha que encuba María sobre una atracción sexual entre su madre y el “Hombre”, su esposo. Fruto de una relación adúltera con su yerno, durante toda la obra y como quicio de la trama, Ana incesantemente escucha ruidos en sus entrañas (110, 114, 131, 138) dando a entender, a todas luces, que está esperando un hijo. Sin embargo, esta nueva criatura nunca nace en la obra y, en cambio, se presenta apenas la sospecha de la preñez. Dentro de ese ambiente de infertilidad, gestaciones problemáticas y celos entre madre e hija, como aquellos que se desarrollan entre Sara y la esclava Agar, llega a escena el Hombre para anunciar que ha invitado a casa a un extraño: “**Hombre:** ¿Sabes?, ¡nuestra visita de hoy es un hombre delicado! Lo encontré en el camino por casualidad. ¿Y quieres saber? Yo ni el nombre le sé” (120).

Esta invitación, como la de Abrahán, quiere que el extraño se haga a la mesa y disfrute una cena que recuerda la de los forestaros que llegan a la encina de Mambré. Ya en la descripción de la escenografía, Hilst advierte que debe haber una mesa grande con una piedra de mármol que contiene muchos panes redondos y largos (107) y que, luego en la obra, sabemos por Ana que fueron confeccionados por María (115). Al enterarse de la visita, Ana ordenará de inmediato la casa disponiéndose de buena gana para servir “el más tierno de los corderos” (120). Y ante la preocupación de acoger al visitante de manera apropiada, el Hombre tranquiliza a las demás advirtiéndole que: “Aunque nada hubiese... tenemos vino” (120). Panes, cordero y vino disponibles, Ana incluso quiere colocar flores alrededor del banquete que será servido (117-118).

A este punto, se trataría aquí de lo que Jacques Derrida ha clasificado como “hospitalidad absoluta” (Derrida, 2000: 25). En ese plano de acogida, según Derrida, se

pieza de Hilst como una deposición sobre las relaciones de poder de los varones hacia las mujeres incluso como alegorización de la opresión durante la Dictadura Militar (1964-1985).

⁵ Incluso por el hecho de llevar ambos personajes exactamente el mismo vestuario.

⁶ Todas las citas del texto de *O Visitante* son de mi traducción a partir de la versión de *Teatro Completo*. Vol. I. “As Aves da Noite”; “O Visitante”. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

abre el propio hogar al desconocido, al otro anónimo, ofreciéndole un lugar a la mesa sin exigir reciprocidad o tan siquiera preguntar su nombre (Cf. Derrida, 2000: 25-29). De inmediato el Hombre confiesa que su huésped “tiene apenas un defecto [...] pero que no se nota... una joroba” (120). Aunque supuestamente imperceptible para el anfitrión, este “defecto” de quien da título a la obra de Hilst es identificado en el texto dramático como “Corcunda”, en español, “jorobado.” La condición física desigual hace del huésped un sujeto aún más otro, más extraño, según concluye Mica Hilson en su estudio sobre la hospitalidad y los cuerpos no normativos en la literatura moderna. Considerando que “[t]he table has long been idealized as a site where we might witness hospitality at its best”, Hilson nota cómo para un cuerpo no normativo compartir la mesa, antes que nivelar, refuerza las relaciones jerárquicas entre anfitrión e invitado (Hilson, 2016: 95).

Con todo, el Hombre intenta igualarse al Jorobado, más allá de que ellos dos también ostentan el mismo vestuario (105), al narrar cómo llegaron a encontrarse:

Hombre: “¿Sabes?, yo caminaba por el camino de la colina. Y de repente el hombre surge. ¡Qué gracia! Ya no había más luz. Y nosotros dos nos asustamos y al mismo tiempo dimos un salto para atrás. ¡Ah! [...] ¡Y nos miramos y después reímos, claro! Al final, éramos dos hombres plantados allí y quietos como dos hombres lobo”. (121)

Surge aquí una alusión clara a la definición *Homo homini lupus* de Thomas Hobbes en su obra *De Cive* estableciendo la desigualdad feroz entre los seres humanos. Así, el visitante que la obra describe como un hombre alto, con una leve joroba y que no es ni feo ni bonito (105), va apareciendo literariamente como un personaje irregular y, por ello, grotesco que yuxtapone también la verdad y la mentira. Cuando por fin parece que va a revelarse la identidad del Jorobado, esta resulta en la falta de un nombre propio pues todo el mundo le llama por “Media-Verdad”, apodo que hace una referencia sexualizada a su cuerpo no normativo: “**Jorobado** (apuntando la cintura y las piernas): Porque de aquí para abajo soy perfecto (apuntando la cintura y el tronco) y de aquí para encima cargo mi defecto” (130).

La dramaturga brasileña ha conjugado en el visitante una transgresión de los trascendentales clásicos metafísicos de *bonum*, *pulchrum* et *verum*. La imagen total que apreciamos del huésped es de un hombre lobo (*bonum*), ni bello ni feo, pero con un defecto físico (*pulchrum*), mientras su identidad es la de una verdad a medias (*verum*). Este cuadro grotesco del visitante que crea Hilst logra, como lo ha reconocido también Foster en la narrativa de la dramaturga brasileña (Foster, 1997: 47). Hilst desafía la *kalokagathía* aristotélica conjugando en el Jorobado la indeterminación de la verdad y de la belleza. Al conocer este apodo del Jorobado, afirma el Hombre: “¡Tiene gracia! Sí, la verdad nadie sabe cuándo se muestra. Entera o media puede ser bella o fea y no ser verdad” (129-130). Es aquí donde puede apreciarse la transgresión de la epifanía que implica la hospitalidad abrahámica. La revelación divina que hacen los tres hombres a Abrahán resulta en *O Visitante* en un disloque de lo que se puede ver, creando una disrupción entre bello y verdadero.

Desde el mismo inicio de la pieza teatral los parlamentos se enfocan en lo que se puede ver y lo que no, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo. Da inicio la obra con

Ana como si estuviese acabando de tejer algo, para evocar con tierna nostalgia el recuerdo de un gorrito que hizo a su hija María y que, por equivocación, le quedó demasiado grande a la niña tapándole los ojos. La respuesta seca de María es su primera línea en *O Visitante*: “Es exactamente lo que necesito aún hoy, gríngolas” (109). Ana de inmediato recoge la imagen del llanto de María cuando no conseguía verla mientras María, por toda respuesta, protesta tener que ver a su madre noche y día (109). Cuando Ana reclama a su hija tener un mirar enfermo como el de una mujer que vio una vez, a la refutación de María, la madre insiste sobre los efectos de la mirada: “Una mirada no se ve, hija mía. Una mirada se posa sobre nosotros. O penetra” (113). Esta problematización de la mirada y el ver se desarrolla en la obra hasta lo que podría considerarse su asunto anecdótico central, el asunto de la belleza de Ana y el Hombre, su yerno, que los lleva a una relación adúltera que el huésped, como un anunciante divino, vendrá a descubrir.

Cuando el Jorobado sabe el nombre de la suegra del Hombre, hace una primera referencia que delata la relación amancebada intrafamiliar con la reacción suspicaz del implicado:

Jorobado (sonriendo): ¿Se llama Ana? ¿Tu Ana?

Hombre (sonriendo pero aprehensivo. Voz baja): ¿Mía? Estás loco. Soy casado con la hija. Hombre, menos mal no bebiste y ya estás delirando. (123)

Este comentario receloso del huésped abre a una conversación sobre el problema de la belleza que el Jorobado resiente no tener (126-127) y que sobresale en la suegra y el yerno. Y, mientras Ana se refiere al visitante constantemente dándole el título de “Señor” incluso empleando un plural mayestático que en el portugués apenas se usa en las Sagradas Escrituras para referirse a Dios, ella cuenta en forma de relato místico lo que pudo haber sido el encuentro sexual adúltero con su yerno:

Ana: La noche sí era clara... Y yo pensaba en aquellos a quienes perdí, oscuridad amarga, cuando a mi lado se hizo una sombra que a principio recordaba un todo cortés por el porte erecto y altivo... Y por eso, por ser tan bello yo miré. Pero, ah, señor, ¡la sombra se hizo más densa! Y mirando bien, “pienso que vi”.... aquel cuyo nombre ni os puedo decir... Vos lo sabéis. Me decía: ¿tan bella, tanto saber tan solo en la noche vacía? “Perdóname”, así decía. Ah, qué llanto, ¡qué dolor, qué luchas con él trabé! Y la mañana ya se mostraba cuando la Cosa se deshizo. Desde ese día pensé que la belleza puede ser clara o sombría. Ni sé, temo por todo lo que es bello. (128)

La reacción del Jorobado ante este relato es de alta sospecha pues, con sus miradas al Hombre y a la suegra va implicando para los espectadores que Ana se refería a su yerno (129). El huésped va a concluir con un cuestionamiento irónico entre lo sagrado y lo profano que enferma a Ana: “**Jorobado** (interrumpiendo. Para Ana): Y entonces no hay certeza de ser “aquel” el maligno de quien tienes tanto miedo. Puede ser lo divino. (mira para el Hombre sonriendo) (para Ana) Tu amigo” (130).

Llega el punto culminante en que se hace evidente para los espectadores que hay un impúdico secreto que el huésped divino pone de manifiesto ante la familia. Es cuando

regresa María, quien había desaparecido de escena en rechazo a la visita inesperada (122). La presencia de una María exasperada por la situación tensa con su madre y su esposo llega hasta el punto de que el Hombre la trate de Satanás (134) y la abofetee (136). El huésped Jorobado intentará una mediación con María proponiéndole una conversación “como si de repente la propia muerte y la vida estuvieran presentes” (133). Es interesante que luego de hacer la revelación terrible del adulterio, los únicos parlamentos prolongados del visitante sean dirigidos a María. El primero de ellos resulta en un tratado que teológicamente podría oponerse al misterio de la Encarnación. En vez de que la Vida Divina se haga en la carne de María lo que se hace es un ceno incierto, en un devenir inestable de la vida que da en lo caduco.

Jorobado: ¿Sabes? Con el tiempo, un cierto limo se hace en nuestra carne. Tú no lo ves. Ni lo sientes así, como una cosa física. Ni es por dentro, que ese... limo se hace ni sabes si es con el tiempo que él crece, decrece o modifica. Pero de acuerdo contigo él a sí mismo se transforma y te hace criatura alegre o triste. Te hace creer en lo que perdura o en todo lo que te parece real mas que no existe. ¿Tú lo entiendes? (134).

María responde incrédula a esta afirmación filosófica del Jorobado. Para ella, ese “cierto limo” que “se hace en nuestra carne” es un limo de amargura que es palpable en la misma piel de ella (134). Pero esa amargura es, en el segundo parlamento extenso del Jorobado que consta de un tipo de parábola, el motor que puede haber logrado en el vientre de Ana lo que ahora considerará ante María como un “milagro”. El huésped “Media-Verdad” intentará que María crea en la preñez sobrenatural de Ana reiterándole que su postura es la verdad: “Una existencia sufrida puede hasta hacer milagros” (139), ese sufrimiento que escucha Dios al que llama “Aquel Ser antes del Uno, ese que es sol y noche, pájaro y coyote” (138).

Finalmente, habiendo por fin salido el huésped de escena, María, que llega a expresar claramente su sospecha de la traición de su madre y su esposo (138), sufre un cambio súbito de actitud. La pieza de teatro no tiene indicaciones ni por acotación ni por parlamento que María comprenda que la fertilización de la anciana Ana haya sido por el visitante Jorobado abriéndose incluso a la posibilidad de la propia maternidad con su esposo. Contrario a todas las suspicacias y silencios prolongados que la misma dramaturga especifica que no deben temer los actores, ante la mirada sorprendida de suegra y yerno al cierre del telón, María reescribe la historia que se desenvuelve desde el inicio. Así, las temáticas de la precariedad de la visión, de la inestabilidad y enredo de la belleza, así como de la debilidad de la verdad, se resumen en una conclusión inesperada luego de un acto de hospitalidad peligrosa para la estabilidad familiar.

Jacques Derrida cualificó el fenómeno hospitalario en términos de poesía, afirmando: “An act of hospitality can only be poetic”.⁷ Por su parte, Carlos Eduardo dos Santos Zago ha reconocido en la obra de Hilda Hilst un teatro singular en la producción dramática de la época debido a su alta formalización (Zago, 2015: 9). Y específicamente a los personajes de *O Visitante*, Zago los ve como “imagens poéticas e representações

⁷ Esta famosa cita de Derrida es usada como epígrafe en el ensayo de Anne Dufourmantelle que se publica junto al del mismo Derrida “Foreigner Question: Coming from Abroad / from the Foreigner” en *Of Hospitality*.

oníricas e arquetípicas” (Zago, 2015: i vck15).⁸ Al dislocar poéticamente la historia bíblica de la originaria hospitalidad de Abrahán e “idecentar” el milagro que cumple la promesa de Yahvéh en la preñez de la anciana Sara, el drama de Hilst reescribe el Génesis como historia fundante de la existencia y experiencia humana. Esta alegorización sagrado-profana abre de manera polifónica el impasse peligroso de la experiencia hospitalaria logrando desestabilizar tanto la figura del huésped como la realidad acogedora y familiar del anfitrión en una mutua disrupción. Si bien la sospecha de la anciana Sara ante el anuncio de los misteriosos visitantes la lleva a risa, se trata bíblicamente de un carcajear ambivalente que inicia con la duda (Gn 18, 13-15) pero que concluye en alabanza al nacimiento del hijo que llevará esa misma risa en su nombre, Yishaq'el (Gn 21, 3-5). Con esta poética transgresora se insinúa la identidad paradójica de la gran prefiguración de Cristo que es Isaac, el fruto de la hospitalidad abrahámica. El fruto de la hospitalidad absoluta hilstiana en *O Visitante* no es otro que la misma polifonía ambi y polivalente de la poesía, así como es problemática la relación existencial que conlleva la hospitalidad. Aunque, como ha afirmado Patrícia dos Santos Santana, la poética de Hilda Hilst no busca tanto dar respuestas cuanto proponer cuestionamientos, insinuando siempre lo indecible (1-2).

Referencias bibliográficas

- ALTHAUS-REID, Marcella. *The Queer God*. London; New York: Routledge, 2003.
- Derrida, Jacques. “Hospitality.” *Acts of Religion*. Ed. Gil Anidjar. London: Routledge, 2002.
- DERRIDA, Jacques AND Anne DUFOURMANTELLE. *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford UP, 2000.
- FOSTER, David William. “A Brazilian Teorema: Queering the Family on Hilda Hilst’s *O Visitante* (The Visitor).” *Essays on Hilda Hilst. Between Brazil and World Literature*. Eds. Adam Morris and Bruno Carvalho. Palgrave Macmillan: Cham, 2018. 19-32.
- _____. *Sexual Textualities. Essays on Queer/Ing Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997.
- HEFFERNAN, James. *Hospitality and Treachery in Western Literature*. New Heaven: Yale UP, 2014.
- HILSON, Mica. “A Dwarf at the Table. Hospitality and the Non-Normate Body in Modern Literature.” *Security and Hospitality in Literature and Culture. Modern and Contemporary Perspectives*. Ed. Jeffrey Clapp and Emily Ridge. New York/London: Routledge, 2016. 94-107.
- HILST, Hilda. *Teatro Completo*. Vol. I. “As Aves da Noite”; “O Visitante”. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

⁸ La misma Hilst, de hecho, describió su obra de teatro una “pequeña pieza poética” (106).

- RODRIGUES, Tatiana Franca. “Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual). Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst.” *Literatura e Autoritarismo. Dossiê Forças de Opressão e Estratégias de Resistência na Cultura Contemporânea*. 9 (Setembro 2012): 141-155. 5 febrero 2019. <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie09/>>.
- SANTANA, Patrícia Dos Santos. “Hilda Hilst e a poética profana na obra do desejo: uma estratégia de luta.” *Caderno Espaço Feminino*. 27:1 (Jan/Jun. 2014): 16 pp. 1 marzo 2019. <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/issue/view/1174>>.
- ZAGO, Carlos Dos Santos. *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst. Leituras críticas de três peças de Hilda Hilst*. Saarbrücken: Novas Edições Académicas, 2015.

Espacios de hospitalidad

Hospitalidades en Jacobo Fijman¹

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

CONICET – Universidad Católica Argentina

ameliamakeup@gmail.com

Buenos Aires - Argentina

Recibido: 26 de noviembre de 2019 – Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: La vida hospitalizada de Jacobo Fijman es de por sí un tema y un factor generador de un cierto tipo de discursividad, que podemos identificar en un conjunto de poemas inéditos legados a su amigo O. H. Dondo al cabo de que lo rescatara de otra institución hospitalaria, “Colonia Neuropsiquiátrica Domingo Cabred”, comúnmente llamada Open Door. El sujeto poético de estas composiciones está íntimamente determinado por las alternantes necesidades de apertura y de cerrazón ante el otro y Lo Otro. Veremos de qué manera se lleva al lenguaje poético el fenómeno de la hospitalidad en diversas ocurrencias.

Palabras clave: Fijman – neuropsiquiátricos – los otros – lo otro – textos inéditos

Hospitalities in Jacobo Fijman

Abstract: The hospitalized life of Jacobo Fijman is a topic itself, and also a generative factor of a certain type of discursiveness, which can be identified in a set of unpublished poems bequeathed to his friend O. H. Dondo, after he was rescued from another hospital institution, “Domingo Cabred Neuropsychiatric Colony”, known as “Open Door”. The poetic subject in these compositions is intimately determined by the alternating needs of opening and closing to the others and the Other. We will briefly see how the phenomenon of hospitality is brought to poetic language in various occurrences.

Keywords: Fijman – Neuropsychiatris – the Others – the Other – Unpublished Texts.

Al pensar en Jacobo Fijman (Uriff, Rumania, hoy Moldavia, 1898 - Buenos Aires, 1970) y en sus circunstancias personales, además de suscitarse la compasión, resulta más que adecuado asociarlo con las nociones de hospitalidad y de huésped. Hay en su biografía y en su producción anécdotas e instancias que impulsan irresistiblemente a contemplar la figura del otro en la combinación de su obra, verbal y plástica, y de su vida sufriente, de marginal, de excluido –por otros y por sí mismo– y de errante vagabundo.

¹ Para las VII Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, “La hospitalidad: encuentro y desafío”, 7, 8 y 9 de mayo de 2019, Pontificia Universidad Católica Argentina.

En relación con la otredad, naturalmente la hospitalidad plantea un abordaje, puesto que implica una relación de, al menos, dos partes. Partiendo del DRAE definimos ‘hospitalidad’ como la condición virtuosa “que se ejercita con peregrinos, menesterosos y desvalidos, recogiendo y prestándoles la debida asistencia en sus necesidades”. Por otra parte, el término inmediatamente asociado, ‘huésped’, designa, alternadamente, tanto al que llega como al que acoge, al que aloja como al alojado.

La hospitalidad es una cualidad humana que pone especialmente de relieve el carácter relacional de la persona, ingrediente constitutivo y definitorio, incluso con anterioridad a todo posicionamiento moral y a toda axiología. Si bien indica la “Buena acogida y recibimiento que se hace [por ejemplo] a los extranjeros o visitantes” (DRAE), no es solamente ese recibimiento (Levinas, 1971). En todo caso, es un aspecto más divulgado y una instancia más constatable. También en este sentido se cumplió respecto de Jacobo Fijman, de mejor o de peor manera. Hacia la década del 30 nuestro poeta encontró un núcleo de cierta pertenencia en el grupo de *Convivio*, rama artística de los Cursos de Cultura Católica, que están en el origen de la UCA. Así lo pone de manifiesto muy especialmente la revista *Número*, su órgano propio. Aquellos asistentes a los Cursos... que se reunían en *Convivio* y poseían dotes para la creación y el arte, pudieron encausar producción y lecturas en dicha revista.

Fijman ocupó en *Número* un lugar incluso más importante que el habido antes en *Martín Fierro*, al menos según atestiguan sus páginas. En ellas se publicaron varios poemas suyos; se anunció reiteradamente un libro de cuentos que nunca llegó a ver la luz en vida del autor y que iba editar *Número* misma, *San Julián el pobre*; y dio a prensa varios ensayos que, aunque trazados en el estilo algo hermético de Fijman, constituyen declaraciones de principios estéticos y espirituales, ya no solo para representar a su autor, sino al grupo entero. Es decir que el “recién venido” adquirió un papel de estandarte.

En esos Cursos conoció, por ejemplo, al poeta Dimas Antuña,² un poeta y místico uruguayo según algunos,³ de quien descubrimos que fue su padrino de bautismo, recibido el 07 de abril de 1930. Su nombre verdadero era José Luis Antuña (1894-1968), tal como consta en el Acta de Bautismo en San Benito.

Asimismo, entabló relación amistosa y hospitalaria, en su significado múltiple, con el poeta Osvaldo Horacio Dondo (1902-1962). La amistad con Dondo fue clave. En primer lugar, sabemos por registro de Alberto Arias (Fijman, 2005; anexo: 2) que Jacobo

² Su obra consta de cuatro primeros libros de poemas, uno de conferencias y uno que reúne algo de estos dos géneros, en términos generales: 1/ 1921: *Israel contra el ángel*, Ediciones de Tribuna Universitaria, 268 págs.; 2/ 1926: *El cántico*, Buenos Aires, 52 págs.; 3/ 1929: *El que crece*, Paris, 64 págs. Ilustraciones de Héctor Basaldúa, editor; 4/ 1938: *Mon brésil*, Buenos Aires, 30 págs. Poesía escrita en francés. Sobre la tapa una viñeta (un ancla) de Juan Antonio, que dirigió la edición. Impreso en F. A. Colombo, Buenos Aires; 5/ 1941: *La vida de San José*, Ediciones San Rafael, Buenos Aires. Impreso por Francisco A. Colombo; 6/ 1947: *El testimonio*, Ediciones San Rafael, Buenos Aires, 316 págs. A ellos se suman varios textos de corte litúrgico, como su “Misa solemne”. URL: <https://www.xn--dimasantua-19a.com/> (consultada por última vez el 08/05/19).

³ Hemos hallado esta página dedicada a él, URL: <https://www.xn--dimasantua-19a.com/index.php>, consultada por última vez el 25 de abril de 2019.

Fijman pudo publicar su tercer poemario, *Estrella de la mañana*, en noviembre de 1931 en la editorial Número, gracias a la ayuda de Dondo. Por otro lado, merced al testimonio de una de sus hijas –María Teresa– tuvimos noticia de que Osvaldo le llevaba a Jacobo crayones y lápices de colores, que él pedía ante el requerimiento acerca de qué cosas necesitaba. En efecto, según relata Gabriel Dondo –otro hijo–, su padre hacía “visitas periódicas a Jacobo Fijman, tan solo y enfermo” (Dondo, 1995: 13).

Dondo otorgaba reconocimiento a Fijman, esto es: legitimaba su valía como hombre y como poeta. El reconocimiento es una de las formas de hospitalidad más básicas e indispensables, y quizá la más asociada con la inclusión. Dondo asumía a Fijman como par, especialmente, en tanto autor que ejercía la poesía como modo de conocimiento. En un ensayo de 1958 sobre Jacobo leemos ya no solo la distinción que hace de él como poeta de relevancia, sino también una proclama. Dondo comienza anunciando su explícita voluntad de ser escuchado con una palabra comprometida:

Quiero decirlo, decirlo bien alto, para muchos que todavía lo ignoran: Jacobo Fijman es un gran poeta veraz que ha dado nuestro país. Su presencia en el mundo literario fue una presencia fuerte, extraña, singularísima. A veces se mostraba abrumado largamente por violencias de torturado; y otras veces enaltecido en los más altos júbilos del hombre de paz (1995: 268).

En esta proclama leemos, además de la diligente observación del otro, merecedor de atención, el cuidado que se deduce de la prudencia de lo silenciado a través del superlativo “singularísima”; así como también leemos la singularidad que lo hace otro, en los dos adjetivos que determinan su presencia: “fuerte” y “extraña”. Cabe señalar que, contrariamente, la gran mayoría de quienes consideraron a Jacobo Fijman no se privó de rotularlo rudamente como ‘el poeta loco’, sin otros matices.

Pero ni los juicios vertidos por Dondo ni sus visitas son todo en el vínculo tendido entre ambos. La cercanía reviste verdaderamente carácter de hospitalidad en sus varias facetas. La acepción de ‘hospitalidad’ como ‘estancia de los enfermos en el hospital’ (DRAE) también está presente, de alguna manera. Retomamos datos mínimos de la vida de Fijman en hospitales. Según registro de Alberto Arias (Fijman, 2005), vivió su primera internación del 17 de enero al 26 de julio de 1921, por un lapso de seis meses, con 23 años de edad. La segunda internación fue desde mediados de octubre de 1942 hasta el fin de sus días, en 1970. En medio de esos veintiocho años, hacia 1950 fue trasladado a la Colonia “Open Door”, de donde hacia octubre de 1952 lo retiraron precisamente su amigo Osvaldo Horacio Dondo y el psiquiatra Jorge Saurí, para volver a llevarlo al “Borda”.

El sistema de la “Colonia Nacional de Alienados de Open Door”, hoy “Hospital Interzonal Psiquiátrico Colonia Dr. Domingo Cabred”, respondía a varias cuestiones de ideología y de parámetros de la época en que fue creado, es decir en el pasaje hacia el S XX. En relación con la inmigración y la locura, Ana María Candelaressi indica que en el S XIX se tendía a identificar la “locura” del inmigrante con la vida agitada de la ciudad; y la cordura, con la tranquilidad del campo (2003: 278). En parte, a esta idea respondió la instauración del tratamiento de los “locos” mediante el sistema de Colonia

de Asilados, que en nuestro país instaló el Dr. Domingo Cabred, después de visitar instituciones del mismo estilo en Alemania y en Escocia.

Se adquirió un predio enorme, de aproximadamente 600 hectáreas, en una zona cercana a Luján, donde se construyeron las instalaciones en estilo suizo-francés y se asentó una estación de ferrocarril, para trasladar pacientes. La modalidad innovadora era la de que los asilados permanecieran libres, “a puertas abiertas” –por eso el nombre de *Open Door*–, viviendo en una suerte de pequeño poblado donde ellos mismos fabricaban todo para su supervivencia y su manutención –con el paso del tiempo se fue viendo que no todos los internos podían trabajar como estaba previsto, por lo cual se promovió fuertemente la visita de las familias, por lo que la estación ferroviaria fue aun más importante–.

La metodología terapéutica del Cabred,⁴ de sanación gracias al trabajo rural como sinónimo de salud, primero significó un enorme avance respecto del anterior mero confinamiento de los “locos” al régimen carcelario, sin tratamiento específico alguno. El gran avance fue reconocer la locura como una enfermedad de sujetos con derechos. Sin embargo, hacia 1950 y en el caso de Fijman el sistema asilar y de estar “libre” solamente era una manera de negar un problema, sobre todo porque se cayó en el descuido y en la desatención, que no es lo mismo. El traslado, estimamos, tuvo que ver no tanto con Fijman mismo como individuo, sino con el exceso de internos en el “Borda”, de los que la planta profesional no podía ya ocuparse.

Para esa época el Cabred demostraba responder a nociones de salud y de enfermedad completamente fuera de los conocimientos científicos y humanísticos del medio siglo. Es claro que así lo vieron Dondo y Saurí; por eso se justificó ampliamente el trabajo de rescatar a Fijman para traerlo de regreso al “Hospicio de las Mercedes”, que desde 1949 se llamó “Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres” y después, desde 1967, “Hospital Psicoasistencial Interdisciplinario Dr. José Tiburcio Borda”.⁵ Incluso los cambios de nombres de la institución, entre 1950 y 1960, expresan que se dio una modificación muy importante en el paradigma asistencial de la locura.

De regreso en Buenos Aires Fijman podía recibir algún tipo de cuidado médico, psiquiátrico y humanitario, además de poder entrar en contacto con sus conocidos, ya fuera porque él salía del Hospicio, o bien porque recibía algunas visitas, muy pocas por cierto.

En verdad, tanto en las colonias, como en los neuropsiquiátricos –tema polémico y para ser tratado con más detalle y aparte– no existe la hospitalidad, puesto que se reduce al hospitalizado a una condición que cuestiona su ‘ser fuera de la norma’; incluso, frecuentemente, este hospitalizado es despojado de la posibilidad de ‘pararse frente a’, de ‘enfrentar con’, acciones que realiza inevitablemente con su sola existencia. Sí hallamos hospitalidad, en cambio, entre Fijman y Dondo, entre Fijman y Antuñas, entre

⁴ La ley fue aprobada en 1896 y en 1901 empezó a funcionar con once pacientes llevados del Hospicio de las Mercedes.

⁵ El Dr. Borda era correntino, como el Dr. Cabred.

Fijman y Vicente Zito Lema⁶ –quien reconoce al primero como a su maestro y quien logró ser su curador legal y, así, obtener el permiso para llevarlo a su casa los fines de semana⁷ (Iglesias, s/f., s/p.)–, porque –volvemos a señalar– la hospitalidad es un acontecimiento entre dos partes, sobre todo, dos personas; se trata de un fenómeno de doble vía. Lamentablemente, la hospitalidad se obtura cuando una de las partes no permite a la otra que se despliegue fuera de un encasillamiento empobrecedor. Levinas observa que el cerrarse no es más que una actitud reactiva ante la apertura original y primera (1971).

La disposición hospitalaria preexiste al rechazo, puesto que para rechazar hace falta que primero haya habido un contacto. Derrida (1978) señala ese nexo inaugural como necesario para instalar la relación con uno mismo. Desde otro lugar, pensamos que se asemeja a la primera relación, la de la madre con el niño; sin ese vínculo inicial y fundante –más allá de los rasgos personales– no hay chance de conexión con la propia identidad.

* * *

En el inicio de estas reflexiones mencionamos la noción asociada de ‘huésped’, que aquí retomamos. El huésped es una figura que despierta inquietudes. En la misma revista *Número* antes mencionada hay un poema precisamente de Dimas Antuña, el padrino de Fijman, así intitulado, “El huésped”, en el nro. 6, de junio de 1930:

1

1 Cuando se guarda todos los mandamientos
y se practica todas las virtudes
nada se teme tanto como el amor.

¡Señor!,
5 ya estábamos hechos a nuestra fidelidad de sirvientes,
harto nos ha costado limpiar la casa,
¿vamos a sufrir ahora un incendio?

¡Ah, ese viento impetuoso!
No es para un huésped de fuego
10 nuestro petit hotel.

2

-Y, sobre todo, hijo, no seas niño;
si alguno se llega a ti
averigua primero de dónde viene.

Cuando se ha logrado una cierta posición
15 hasta es un deber no abrir la puerta a cualquiera.
No seas niño, te digo, no seas imprudente.

⁶ Zito Lema había llegado a Fijman por el artista plástico Juan Battle Planas (López, 2018: 107).

⁷ “Luego de una extensa lucha, Zito Lema es nombrado curador de Fijman, cargo que le permite llevarlo a vivir los fines de semana a su propia casa. En 1969, un grupo de personas, encabezadas por el joven tutor del poeta, edita el primer número de la revista *Talismán* (íntegramente dedicada a Fijman) y a mediados de año aparecen en la revista *Extra*, propiedad del periodista Bernardo Neustadt, una serie de notas firmadas por el propio Fijman.” (Iglesias, s/f., sin pág.).

De esa persona... Mira,
lo único que sabemos de esa Persona
es que se presenta cuando quiere
20 y nadie sabe de dónde viene, ni adonde [sic] va.
(Adur, 2018: 60)

El poema introduce con suma claridad, acudiendo a un procedimiento discursivo de incipiente dramatización, la experiencia de inquietud frente al otro, que es siempre diferente. Aquí aparece la acepción de huésped como ‘persona alojada en casa ajena o en un establecimiento de hostelería’. Surge, además, la pregunta ante el extraño acerca de quién es, quién llama a la puerta (cfr. v. 15 del poema de Antuñas: “hasta es un deber no abrir la puerta a cualquiera”). El otro y Lo Otro pueden desestabilizar, especialmente para la burguesa y muy humana ilusión de control de la propia vida, incluso de la ajena. Como proponen estas Jornadas en sus circulares, en efecto, hay “quienes se dejan afectar y desinstalar por lo diferente, lo diverso”, quienes pueden ofrecerse como “casa abierta en el puente de nuestra existencia”. No obstante, no todos tienen habilitada esta forma de habitar, especialmente ante aquello que obliga a tratar con lo desconocido y, por ello, molesto. Fijman lo tematiza en *Molino Rojo* (1926), su primer poemario, donde hallamos primero al otro sin rostro, en el muy antologado poema inicia, “Canto del cisne”

[...]
Roncan los extravíos;
tosen las muecas
y descargan sus golpes
afónicas lamentaciones.

Semblantes inflamados;
dilatación vidriosa de los ojos
en el camino más alto y más desierto.
[...]
(Fijman, 1983: 33)

Luego nos topamos con el otro atemorizante en el poema homónimo, “El Otro”:

[...]
Ahora el Otro está despierto;
se pasea a lo largo de mi gris corredor,
y suspira en mis agujeros,
y toca en mis paredes viejas
un sucio desaliento frío.
[...]
(Fijman, 1983: 56)

Finalmente, al Otro⁸ que le brinda salida:

El hombre de los ojos
Atormentados
[...]
Me ha entregado el don de los horizontes;
Me ha iniciado en las expansiones;
Me ha libertado de los cuatro puntos cardinales,
Y del bien y del mal;
De mi ciencia de biblioteca,
De mis pequeños sueños de orangután civilizado.
(Fijman, 1983: 82)

La escapatoria o salvación que le es dada coincide, implícitamente, con la que en breve sintagma presenta diez años más tarde su amigo Leopoldo Marechal: “de todo laberinto se sale por arriba” (-1936-: 181).

La misma palabra ‘huésped’ designa también al ‘amo de la posada o la persona que hospeda a otra en su casa’. Así, en el contexto⁹ de la revista *Número* Fijman es huésped en su doble función. Mediante su escritura, este “raro” –como mínimo– es recibido y recibe, regala lo propio y abraza al otro. Se dona en sus poemas, en sus ensayos y en sus cuentos publicados en *Número*, donde es acogido, de hecho. Y, a la par, en dos excelentes artículos presentes ya en los primeros números de la revista es reconocido y apreciado en su singularidad; así lo muestran la reseña de su segundo poemario, *Hecho de Estampas*, por Ignacio Braulio Anzoátegui en el nro. 1, de enero 1930; y el ensayo de Mario Pinto “El poeta Jacobo Fijman”, en el nro. 4, de abril de 1930.

Por otro lado, “donación y recepción” son íntimas actitudes que definen el gesto de Fijman, como paciente interno, como autor y como persona, cuando sale a regalar, no sabemos cuán selectivamente, sus composiciones y sus dibujos. Una vez de regreso en Buenos Aires –después de haber estado en Open Door– pudo continuar haciéndolo casi hasta el final de sus días. Muchos de esos textos pertenecen hoy a la llamada “Colección Dondo”, esto es al vasto conjunto de composiciones y de obra plástica que atesorara, literalmente, su amigo Osvaldo.

Conclusiones 1. Abrazar la paradoja

En el caso Fijman-Dondo hay una relación de amistad literaria y un poco más aun, puesto que el poeta O. H. Dondo se preocupa y, en consecuencia, lleva a cabo varias

⁸ El tema del otro reviste mucha importancia en Fijman, pero excede el asunto central que tratamos en este trabajo, acotado a una determinada extensión.

⁹ En el nro. 5 de mayo de 1930 está el poema no reunido en libro “Imitación de San Antonio de Areco”. En Areco estaba la imprenta de Colombo (<http://www.diasdeareco.com.ar/1043~el-imprentero-colombo-y-el-patrimonio-de-areco>), en la calle Ruiz de Arellano –entre San Martín y Gral. Paz– funcionaba la imprenta de Francisco A. Colombo, fundamental para los escritores de las décadas del 20 y del 30. Este poema permite hacer más tangible la inserción de Fijman en ese contexto, que intuimos porque pone de relieve una conexión con el entorno y un estado jubiloso que así, combinados, ya no volverán a identificarse en la producción poética de nuestro poeta.

acciones concretas para ayudar a mejorar las coordenadas de vida de Fijman. Aquí hay un encuentro auténtico.

Jacobo Fijman fue inmigrante a principios del S XX en la Argentina, judío en un país predominantemente católico, extranjero en una época de nacionalismos, converso luego al catolicismo –por tanto, traidor para los propios–, músico, plástico y poeta, es decir artista en medio de un mundo donde la producción material es el parámetro por antonomasia de una vida realizada, padeciente/paciente de alteraciones mentales que, además, lo llevaron a deambular por distintos consultorios –entre los médicos ilustres lo vio José Ingenieros– y a ser institucionalizado en varias ocasiones en lugares distintos – antes del hospital del caso hubo un paso por una comisaría y otro por el penal de Devoto, hasta donde sabemos–. Es decir que, de los elementos que establecen la diferencia, reúne casi todos los más fuertes, los más aceptados masivamente como marca de otredad, incluso, de abyección. Diríamos que el caso de Fijman nos enfrenta con el otro como lo siempre irreductible, según Emmanuel Lévinas. La diferencia es insalvable. Y está bien que así sea. El desafío es la aproximación de lo distante, en un paradójico acontecer donde proximidad y distancia se rozan, se tocan, se imbrican.

Conclusiones 2. Líneas de investigación

Agradecemos la propuesta de reflexionar sobre la hospitalidad, que nos resulta sumamente rica para abordar a Jacobo Fijman, y quizás a otros autores. En este caso en especial, la propuesta nos llevó a delinear cuatro abordajes posibles para desarrollar a futuro. Muy brevemente los compartimos:

Por un lado, sobre la base del análisis textual enfocaremos la relación entre el sujeto y el otro y/o Lo Otro (LÍNEA 1).¹⁰

Por otra parte, nos ceñimos a una serie de textos inéditos, manuscritos y mecanografiados, que llegaron a nosotros gracias a la familia Dondo.¹¹ Para ellos escogemos la metodología de la crítica genética. Aparte del estudio de los textos, en este caso nos parece un aporte insustituible considerar cuanta documentación pueda aportar la familia Dondo, ya que fue Osvaldo Horacio Dondo quien se ocupó de crear el archivo, y algunos de sus hijos y nietos fueron los responsables de que se preservara hasta hoy (LÍNEA 2).

En tercer lugar, surge como una vía elocuente el indagar en el derrotero del tratamiento de las alteraciones mentales en nuestro país. En esa historia nacional de la psico y neuropsiquiatría Fijman se convirtió en un hito, tematizado, por ejemplo, por Enrique Pichon Rivière (1976), tal vez porque el suyo fue un caso resonante en los años en que el psicoanálisis y la psiquiatría cobraron especial fuerza en la Argentina (LÍNEA 3).

Finalmente, encontramos que una forma de acoger al otro en el ámbito literario se da cuando se convierte a una persona real en personaje de ficción, cosa que en nuestras

¹⁰ Para este punto cfr. nuestro desarrollo acerca de la ‘violencia de la frontera’.

¹¹ En especial gracias a Felipe y a María Teresa Dondo.

letras ocurrió reiteradamente con Jacobo. Las obras que conocemos que lo toman y lo construyen como personaje son, hasta donde sabemos, diez; son novelas, poemas, una obra de teatro y un cortometraje (LÍNEA 4).¹²

Estos son cuatro caminos muy diversos para abordar la vida y la obra de una misma persona. Creemos que la interdisciplinariedad –literatura, semiótica, teología, historia, historia de la psicología, etc.– rendirá frutos que aumentarán la conciencia de hospitalidad y, por qué no, la predisposición para que acontezca.

Conclusiones 3. Puerta, espejo, vacío...

¿Cómo y cuándo se acoge al otro? ¿Quién es ese otro? ¿Quién es el huésped? ¿Quién golpea? Estas preguntas nos vienen a la mente al pensar en la situación de entrar en contacto con el otro, sea un enfermo, un anciano, un interno de un hospicio psiquiátrico, un enemigo, otro sexo, otro género. La proximidad trae el auto cuestionamiento, puesto que el que está apartado del recorte social en que cada uno se inserta trae un espejo distinto, pero siempre espejo. Ineludiblemente, hay aspectos que se reflejan; o bien, se dejan ver espacios en blanco, o en negro, lugares vacantes, vacíos, colores inesperados. ¿Con quién me enfrento en mí cuando enfrento a ese otro?

¿Quién golpea?

Referencias bibliográficas

- ADUR, Lucas, Laura CABEZAS Y Felipe DONDO, 2018, *La Revista Numero (1930-1931)*, coordinación y digitalización general María Adela Di Bucchianico y Alejandro E. Parada, CABA, Academia Argentina de Letras, Libro digital PDF. 310 pp.
- CANDELARESI, Ana María, 2003, “Inmigración y locura: Otra mirada al proyecto del '80 en la Argentina”, *Claroscuro*, año 3 núm. 3, diciembre, pp. 269-287.
- CHICHILNISKY, Salomón, 2005, “Aventuras pampeanas en salud mental: la dirección de la cura –y sus vueltas– en la historia de la psicología clínica, psiquiatría y psicoanálisis en la Argentina”, “Arte primera: Viñetas”, Precedido de una Noticia preliminar, por Mario Crocco, en *Electroneurobiología*, vol. 13 (2), pp. 14-160, 2005. URL: http://electroneubio.secyt.gov.ar/Salomon_Chichilnisky_Historia_Psicologia_Psiq_PARTE_1.htm, consultado por última vez 25 de abril de 2019.

¹² 1/ ALLEGRONI, Andrés H. 2011. *Crónica de sombras. Sobre escritos inéditos de Jacobo Fijman*. Bs.As., Letranómada. 2/ BAJARLÍA, Juan-Jacobo. “Sentado en un banco”, en su *Fijman, poeta entre dos vidas*. Bs.As., Ediciones de la Flor, pág. 189. 3/ CASTILLO, Abelardo. 1985. *El que tiene sed*. Bs.As., Emecé. 4/ FINZI, Alejandro. (1990). *Molino Rojo o un camino alto y desierto (Teatro)*. Córdoba, Alción. 5/ FONTÁN, Gustavo. 1993. *Canto del cisne. Tres cortos*. Bs. As, inédito. 6/ LAMBORGHINI, Osvaldo. 2004. “Jacobo Fijman”, en “I (1969-1979)”, en su *Poemas 1969-1985*. Bs.As., Sudamericana. pág. 116. 7/ MARECHAL, Leopoldo. 1948. *Adán Buenosayres*. Bs.As., Sudamericana. 8/ -----, 1970. *Megafón o la guerra*. Bs.As., Sudamericana. 9/ OROZCO, Olga. 1979. “Rehenes de otro mundo”, en su *Mutaciones de la realidad*, en su *Poesía completa*, Bs. As, Adriana Hidalgo, 2012. pág. 233. 10/ POSSE, Abel. 1988. *La Reina del Plata*. Bs.As., Emecé.

- DERRIDA, Jacques y Anne DUFOURMANTELLE, 1997, *La hospitalidad*, Bs.As., Ediciones de la Flor, 2008.
- DONDO, Osvaldo Horacio, 1995, *Obra poética y andanzas del lector*, Bs.As., Editorial La Valija.
- FIJMAN, Jacobo, 1983, *Obra poética*. Ed. a cargo de Eduardo Vázquez. “Nota preliminar”, por Carlos Riccardo; “Jacobo Fijman en la ciudad de la gallina mañanera o la Presencia del Ausente”, por Víctor F. A. Redondo; “La vida apócrifa de Fijman”, por Jun-Jacobo Bajarlía, Bs.As., La Torre Abolida, 1983
- _____, 2005, *Obras (1923-69). 1: Poemas*, Investigación, recopilación y edición: Alberto A. Arias. Presentación: Albert Luis Ponzo, Florida, Araucaria Editora.
- FOUCAULT, Michel, 1999, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Ed. establecida bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana por Valerio Marchetti y Antonella Salomoni, Trad.: Horacio Pons, Bs. As, FCE, 2000.
- IGLESIAS, Leonardo, s/f., “Vida y obra de Jacobo Fijman”, en URL: <https://es.scribd.com/document/170131301/Fijman-Jacobo-Seleccion-Poetica> (consultado por última vez el 08/05/19).
- LEVINAS, Emmanuel, 1971, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- LÓPEZ, Rosa, 2018, *El estilo de la transmisión en psicoanálisis. Pichon-Rivière: de Roberto Arlt a Lautréamont. Oscar Masotta: de Pichón Rivière a Lacan*, Bs.As., Topía.
- MARECHAL, Leopoldo, 1936, *Laberinto de amor*, en su *Obra poética*, Ed. coordinada por María de los Ángeles Marechal, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Leviatán, 2014, pp. 167-182.
- MARQUEGUI, Dedier Norberto, 2012, “Los archivos de la locura en la Colonia Nacional de Alienados de Open Door. Preguntas formuladas desde la óptica de un historiador”, en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”, Córdoba (Argentina), año 3, número 3, pp. 286-301.
- NAVARLAZ, Vanesa Eva, 2011, “La creación de establecimientos Públicos de asistencia Psiquiátrica en la Argentina”, en Actas “III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR”, Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires, pp. 100-103, Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-052/142>.
- VEZZETI, Hugo, 1985, *La locura en la Argentina*, Bs.As., Paidós.
- ZITO LEMA, Vicente, 1976, *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière sobre el arte y la locura*, Bs.As., Ediciones Cinco, 8ª ed.: 1992.

“Está viva la casa y habla”: hospitalidad y poesía de mujeres

MARÍA LUCÍA PUPPO

Universidad Católica Argentina- CONICET

mlpuppo@uca.edu.ar

Buenos Aires, Argentina.

Recibido: 4 de marzo de 2020 – Aceptado: 16 de marzo de 2020

Resumen: La casa fue desde siempre, en innumerables culturas, el ámbito destinado a las mujeres. Si hasta el siglo diecinueve la casa familiar era percibida en la literatura como gineceo o reducto privado, cuna de la feminidad laboriosa, obediente y recatada, tras varias olas del feminismo la casa parece haber dejado de ser una cárcel para recuperar su estatus primigenio de ómphalos sagrado y centro del mundo, lugar propio e íntimo que a la vez protege y comunica con el exterior, habitado por múltiples presencias, voces y afectos. ¿Qué memoria guarda una casa? ¿Cómo habla Dios en ella? ¿Qué vínculos construyen los que habitan entre sus paredes? ¿Qué dejan y qué reciben quienes golpean a su puerta? ¿Cómo crece, cómo se expande, cómo se vacía o se transforma una casa? Siguiendo las pistas de estas preguntas, que revelan diversos rostros metafóricos de una hospitalidad sencilla y cotidiana, propondremos una lectura contrastada de los textos de tres poetisas latinoamericanas: Dulce María Loynaz (La Habana, 1902-1997), Adélia Prado (Divinópolis, 1935) y Tamara Kamenzain (Buenos Aires, 1947).

Palabras clave: casa – poesía latinoamericana – hospitalidad – poesía de mujeres

“The House is Alive and Speaking”: Hospitality and Women’s Poetry

Abstract: The house has always been, in countless cultures, the area for women. If until the nineteenth century the family home was perceived in literature as a gynoeceum or private domain where laborious, obedient and demure femininity was bred, after several waves of feminism the house seems to have ceased to be a prison in order to regain its original status as sacred omphalos and center of the world, an intimate place that at the same time protects and communicates with the outside, inhabited by multiple presences, voices and affects. What memory does a house keep? How does God speak in it? What links are established by those who inhabit it? There are those who knock at the door: what do they leave and what do they receive? How does a house grow, expand, become empty or get transformed? Following the clues of these questions, which reveal various metaphorical faces of a simple and everyday hospitality, we will propose a contrasted reading of the texts of three Latin American poets: Dulce María Loynaz (Havana, 1902-1997), Adélia Prado (Divinópolis, 1935) and Tamara Kamenzain (Buenos Aires, 1947).

Keywords: House – Latin American Poetry – Hospitality – Women’s Poetry

Preludio

*Una buena ama de casa, ¿quién la encontrará?
Es mucho más valiosa que las perlas.
El corazón de su marido confía en ella
y no le faltará compensación.
Ella le hace el bien, y nunca el mal,
todos los días de su vida.
[...]
Se levanta cuando aún es de noche,
distribuye la comida a su familia
y las tareas a sus servidoras.
[...]
Aplica sus manos a la rueca
y sus dedos manejan el huso.
Abre su mano al desvalido
y tiende sus brazos al indigente.
(Proverbios 31, 10-12; 15; 19-20. LPD, 2015: 1038)*

El famoso poema alfabético de Proverbios 31 ofrece el ideal de la mujer hebrea: esposa atenta, madre sacrificada, mujer trabajadora, ahorrativa, respetuosa de la ley de Dios. Su digno señorío la lleva también a ser generosa con el “desvalido” y el “indigente”. El cristianismo hizo suyo este arquetipo, que siglos después es desarrollado por Fray Luis de León en su comentario al poema de Proverbios, dado a conocer como *La perfecta casada* (1584):

ha de madrugar la casada, para que madrugue su familia. Porque ha de entender que su casa es un cuerpo y que ella es el alma de él, y que, como los miembros no se mueven si no son movidos del alma, así sus criadas, si no las menea ella, y las levanta y mueve a sus obras, no se sabrán menear. (León, 1999: 39)

Con el acento puesto, otra vez, en la laboriosidad de la esposa, Fray Luis recurre a la metáfora de la casa como un “cuerpo”, del cual la mujer resulta “el alma”. Diligencia, recato, calidez del sentimiento y espiritualidad reaparecen como atributos de la casada, casi tres siglos más tarde, en el poema narrativo de Coventry Patmore “*The Angel in the House*” (1854-1863):

Lo, when the Lord made North and South
And sun and moon ordained, He,
Forthbringing each by word of mouth
In order of its dignity,
Did man from the crude clay express
By sequence, and, all else decreed,
He form'd the woman; nor might less
Than Sabbath such a work succeed.
And still with favour singled out,
Marr'd less than man by mortal fall,
Her disposition is devout,
Her countenance angelical;
The best things that the best believe
Are in her face so kindly writ
The faithless, seeing her, conceive
Not only heaven, but hope of it;
No idle thought her instinct shrouds,

But fancy chequers settled sense,
Like alteration of the clouds
On noonday's azure permanence;
Pure dignity, composure, ease
Declare affections nobly fix'd,
And impulse sprung from due degrees
Of sense and spirit sweetly mix'd.
(Canto IV, "The Morning")

En el pasaje seleccionado, la voz poética resalta el aspecto “devoto” y “angelical” de la mujer en contraposición al hombre, subrayando además la intensidad de los afectos femeninos, que afortunadamente no perturban el equilibrio “del juicio y el espíritu dulcemente mezclados”. Como trasfondo de este poema se advierte la *teoría de las dos esferas* propia de la Inglaterra victoriana, que reservaba a los varones los roles en el ámbito público –sea de la profesión, el gobierno o la cultura– y, a las mujeres, un conjunto de tareas y funciones exclusivamente domésticas, centradas en la atención del marido, el cuidado del hogar y la educación de los hijos. Como se sabe, en el siglo XIX la primera ola del feminismo luchó por la igualdad de derechos y oportunidades para hombres y mujeres; uno de sus mayores reclamos era, por supuesto, el acceso a la vida pública de estas últimas. En el caso de las escritoras, la lucha se concentró específicamente en el acceso a la palabra escrita. Así es que Virginia Woolf escribe, en un ensayo de 1931: “*Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer*”.¹

Después de esta muerte, ¿habrá habido alguna resurrección? Sí, porque tras haberse convertido en símbolo del confinamiento y la represión femenina, en el transcurso del siglo XX la casa fue recuperando su estatus simbólico primigenio de *ómphalos* o centro del mundo. En el caso de la escritura de mujeres, se advierte una resignificación del ámbito doméstico como lugar de cruces, tensiones y alianzas conyugales, familiares, sociales y políticas, donde se urden múltiples tramas que desafían la antinomia público/privado.² Más específicamente, en la poesía, la morada familiar provee una escena de enunciación íntima y compartida, como las paredes de esa casa que a la vez protegen y comunican con el exterior, custodiando una resonancia habitada por múltiples presencias, voces y afectos. Así es que el discurso poético arriba a nuevas preguntas que permiten pensar la experiencia cotidiana: ¿qué memoria guarda una casa? ¿Tiene alma? ¿Dios habla en ella? ¿Qué vínculos construyen los y las que la habitan? ¿Qué dejan y qué reciben quienes golpean a su puerta? ¿Cómo crece, cómo se vacía o se transforma una casa? Siguiendo las pistas de estos interrogantes, que revelan diversos rostros de una hospitalidad sencilla y actual, propondremos una lectura contrastada de algunos textos de tres poetisas latinoamericanas: Dulce María Loynaz, Adélia Prado y Tamara Kamenzsain.

¹ La cita pertenece al ensayo “*Professions for Women*”, incluido en *The Death of the Moth and Other Essays* (1942).

² Tal es la hipótesis que guía el estudio de Natalia Cisterna Jara (2016), que examina un corpus de ocho novelas de escritoras latinoamericanas de primera mitad del siglo XX.

Dulce María Loynaz: lo invisible permanece

En su larga vida, Dulce María Loynaz (La Habana, 1902-1997) se graduó de abogada, fue narradora, presidente de la Academia Cubana de la Lengua y ama de varias casas pero, por sobre todas las cosas, se sintió y se supo “poetisa”. En 1958, cuando su obra gozaba de fama mundial, publicó en Madrid, de forma autónoma, el extenso poema “Últimos días de una casa”. Se trata del monólogo de una mansión habanera que sabe que pronto será destruida; la casa habla en primera persona y lamenta verse rodeada de silencio y abandono. Entonces declara:

Nadie puede decir
que he sido yo una casa silenciosa;
por el contrario, a muchos muchas veces
rasgué la seda pálida del sueño
—el nocturno capullo en que se envuelven—,
con mi piano crecido en la alta noche,
las risas y los cantos de los jóvenes
y aquella efervescencia de la vida
que ha borbotado siempre en mis ventanas
como en los ojos de
las mujeres enamoradas. (Loynaz, 1993: 147)

El texto articula un contraste entre el presente solitario y el pasado feliz y esplendoroso de la casa, donde las ventanas se asimilan a los ojos femeninos. La historia de la vivienda es la historia de la familia, con sus felicidades y sus dolores: un compromiso, un nacimiento, la muerte de una niña. Desde su enclave ella advierte sobre los cambios de la ciudad y de las costumbres; ya no puede ver el mar y proliferan las construcciones de otro tipo: “el mundo se nos hace de cemento” (150). Acaso ya no se festejan del mismo modo las Nochebuenas, mientras quedan pocas abuelas que rezan el rosario. El parlamento avanza entre la nostalgia y la tristeza, pero con el clímax del poema llega la autoafirmación de la casa:

A perder y a ganar hecho está el mundo,
y yo también cuando la vida quiera;
pero lo que yo he sido, gane o pierda,
es la piedra lanzada por el aire,
que la misma mano que la
lanzó no alcanza a detenerla,
y sola ha de cortar el aire hasta que caiga.

Lo que yo he sido está en el aire,
como vuelo de piedra, si no alcancé a paloma.
En el aire, que siendo nada,
es vida de los hombres; [...]

La Casa, soy la Casa.
Más que piedra y vallado,

más que sombra y que tierra,
más que techo y que muro,
porque soy todo eso, y soy con alma. (157)

Como en muchos otros textos de Loynaz, se rescata el valor de lo invisible, aquello que no se percibe por los sentidos pero que sin embargo “está en el aire”. Puede llamarse memoria, inconsciente, sentido, misterio, gracia o poesía: es el “alma” de la casa que resulta intransferible y que responde a un destino que la trasciende. Interpretada como metáfora de la nación, de una estirpe o de un cuerpo de mujer que envejece (Russotto, 2000: s/p), la casa loynaciana no termina condenada a cien años de soledad. Hacia el final del poema, la protagonista se dispone a morir con aceptación, sin rencores, porque sabe que los picos y las palas no podrán destruir esa plenitud que ella conoce, la que solo alcanza una vida intensamente vivida.

Adélia Prado: Dios mira y habla en la casa

Los gozos y las pérdidas, la pasión y la herida surcan también la poesía vibrante de Adélia Prado (Divinópolis, 1935). Esposa, madre y maestra de niños y adolescentes, Prado supo hacer de sus versos ejercicios de convivencia, fragmentos de una reflexión continua en el marco de un diálogo amoroso y franco con Dios. Mística de la vida cotidiana, la poeta brasileña se autodefine con sencillez y humor: “*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia*” (Prado, 2017: 17).

La imaginación espacial de esta poeta evoca repetidamente una casa que está viva – como la de Loynaz– y funciona como espejo de su cuerpo en el mundo. En el recorrido de sus partes, prioriza el elogio de la ventana: “*Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão, / claraboia na minha alma, / olho no meu coração*” (77). En los sucesivos libros de esta autora se superponen los domicilios y los recuerdos, porque en el fondo existe una sola casa “indestructible” a la que se vuelve en la memoria; porque todo hogar puede volverse “exilio y túnel” cuando todavía se espera la llegada del amado (110).

Nos detendremos en el poema “*Domus*”, incluido en la sección “Romería” del volumen *Oráculos de mayo* (1999):

Com seus olhos estáticos na cumeeira
a casa olha o homem.
A intervalos
lhe estremecem os ouvidos,
de paredes sensíveis,
discernentes:
agora é amor,
agora é injúria,
punhos contra a parede,
pânico.

Comove Deus
a casa que o homem faz para morar,
Deus
que também tem os olhos
na cumeira do mundo.
Pede piedade a casa por seu dono
e suas fantasias de felicidade.
Sofre a que parece impassível.
É viva a casa e fala. (327-28)

Los primeros diez versos trazan la imagen de una casa que mira y oye los estados que se alternan en su interior: el amor y la injuria, la ira, el miedo. Los cinco versos siguientes desplazan el centro, pues la fragilidad de los habitantes humanos es también observada por Dios, que se “conmueve” al verlos en su refugio construido. Dios, que está por encima del mundo y lo mira amorosamente. Dios, que desde su infinita distancia ontológica descende, escucha, se mete adentro.

Los cuatro últimos versos retoman el punto de vista de la casa. Ella descubre cuál es el problema de su dueño: sus “fantasías de felicidad” lo llevan por caminos espejados, egoístas, que lo alejan de su real y verdadero destino. La casa “sufre” como un Dios que muere en la cruz. De su sacrificio brotan vida y palabras.

A pesar de su estilo directo y su aparente despojamiento retórico, el poema enlaza las hebras de un complejo tapiz. En él la casa es testigo pero también intermediaria, figura salvífica, fuerza cristológica, puente vivo que une contingencia y eternidad. Así como el cuerpo es espíritu encarnado, la casa es templo donde coexisten la tierra y el cielo. La obra de Adélia Prado celebra al cuerpo que desea y goza con la belleza del Verbo (Luchetti Bingemer, 2013: 19). Dios asoma en cada rincón de esta poesía, que lo busca entre animales, flores y personas, que lo invoca como Interlocutor y lo sigue en el rol de enamorada.

Tamara Kamenzsain: la casa abraza y se expande

La poesía de Tamara Kamenzsain (Buenos Aires, 1947) se ancla en espacios conocidos que alojan una intimidad extrañada, puesta bajo la lupa, donde lo propio se funde con lo ajeno en el cruce de lenguas, etnias y culturas. Ya los títulos de sus libros adelantan esta espacialidad proliferante, que a la vez integra las modulaciones del yiddish paterno y la historia heredada. Si *La casa grande* (1986) apelaba al origen a través del habla –“Árbol de verbos genealógicos” (Kamenzsain, 2012: 183)–, *Vida de living* (1991) es un poemario que escenifica el devenir cotidiano de un matrimonio con hijos. Allí encontramos el siguiente poema sin título:

Envuelta sucia ropa te dejo
me dejo ir subida a tres saludos
familia mía ustedes me retornen
amiguen ese andén hasta la casa

qué rieles toquen vidas paralelas
qué vidas cruz en señas de los trenes.
Somos cuatro. Dos (por cuatro)
en la rosa de los vientos
a la luz cardinal de nuestras noches
brillamos más, fugaces
multiplicados todos por la espera.
Quien se va prendiendo del que queda
una moral, un guiño de linterna a
campo abierto arrastra su valija.
La carga sola. Pido mi descarga:
desde atrás, escudo de la muerte,
brazos cruzados de mi abuela
en candelabro. (219)

Posiblemente se conjugan, en este texto de arquitectura neobarroca, la felicidad y el cansancio de la poeta-ama de casa. La rutina doméstico-familiar aparece representada como un tren que avanza por rieles fijos. Hay velocidad, hay prisa, hay desplazamientos incómodos, pero hay también una “luz cardinal” que brilla más y se multiplica cuando la familia que componen esos “cuatro” se reúne cada noche. La madre carga una valija pesada. Pide ayuda e invoca la presencia protectora de su abuela. Esta le ofrece consuelo, más luz, como un candelabro de siete brazos.

Junto con los antepasados venidos de Oriente, otros muertos habitan esta casa de poesía: los amigos escritores que ya no están, el hermanito que murió a los tres años. Entre paredes se alojará la plegaria del *minián* para llorar la partida del padre en *El ghetto* (2003); y años después, la melodía trazará otro duelo en *El eco de mi madre* (2010). Sin embargo, ni la amargura ni el desencanto dan el tono último en la obra de Tamara Kamenzain. En ella, la casa ejerce su dinamismo dual acercando a los seres queridos en movimientos concéntricos y, al mismo tiempo, abriéndose para otorgar cobijo a los amigos, las colegas, los viajeros que llegan a su puerta. El poema deviene morada precaria, construida sobre la patria de la lengua: “la literatura es otro techito armado en el desierto” (330).

Como explica el crítico Enrique Foffani, el apellido Kamenzain une los términos idisch *Szain* o *Schein*, ‘luz o brillo’, y *Kamin*, ‘hogar, lugar donde arden los leños’. Entonces la poeta argentina hace suya la misión que encierra su nombre de familia: es “la atizadora de la lengua, la que despabila los leños a punto de extinguirse, la que sobrevive porque aviva el fuego de la poesía” (Foffani, 2012: 47).

Coda

El ideal bíblico de esposa y la imagen de la mujer como alma de la casa se reformulan en los poemas analizados, que proponen diferentes rostros de una femineidad contemporánea, diversa y cambiante. En ellos la casa resulta símbolo pero también desafío, puesto que ya no está dada a priori esa sensación de “nido” que Bachelard situaba en el origen de su topoanálisis (1998: 24).

La casa señorial de Dulce María Loynaz asume su propio final para dar testimonio de los lazos invisibles –familiares, culturales, sobrenaturales– que logran traspasar la frontera del tiempo. La casa atenta de Adélia Prado empatiza con nuestros fracasos para devolvernos la ternura de la mirada divina, cargada de misericordia. Finalmente, la casa-poesía de Tamara Kamenszain se estira y crece hasta volverse familia, comunidad, habla protectora que recibe a los otros. Podemos concluir que, en estos textos poéticos compuestos en los ajetreados días de los siglos XX y XXI, la hospitalidad es entendida como un vínculo de afectividad, apertura y donación de sí que, en tanto gesto propiamente humano, invita a una mirada trascendente en el corazón mismo de la poesía escrita por mujeres.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México: FCE, 1998.
- CISTERNA JARA, Natalia, *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016.
- FOFFANI, Enrique, “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”. Prólogo a Kamenszain, Tamara, *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012, pp. 5-47.
- El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia*. Buenos Aires: San Pablo, 2015.
- KAMENSZAIN, Tamara, *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*. Buenos Aires: Bureau Editor, 1999.
- LOYNAZ, Dulce María, *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- LUCCHETTI BINGEMER, María Clara, “La libertad del espíritu en dos místicas contemporáneas: Etty Hillesum y Adelia Prado”. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, V, Universidad Católica Argentina, 2013. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/libertad-espíritu-dos-misticas.pdf>
- PATMORE, Coventry, “The Angel in the House”. *The Victorian Web. Literature, history and culture in the age of Victoria*. <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/4.html>
- PRADO, Adélia, *Poesía reunida*. Río de Janeiro: Editora Record, 2017.
- RUSSOTTO, Márgara, “Casa, cuerpo, pasión. Una lectura de “Últimos días de una casa” de Dulce María Loynaz”. *Ciberletras*, volumen 7, 2000. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/russotto.html>
- WOOLF, Virginia, *The Death of the Moth and Other Essays*. The University of Adelaide, 2015. <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/index.html>

Habitar el *Hospital* [Británico] en tierra extranjera

ESTRELLA KOIRA

Instituto Superior Nuestra Señora de la Paz
estrellakoira@gmail.com
Buenos Aires- Argentina

Recibido: 6 de marzo de 2020 – Aceptado: 18 de marzo de 2020

Resumen: *Hospital Británico* es la última obra del poeta místico argentino Héctor Viel Temperley (1933-1987) y es aquella que resume su biografía literaria. En su composición hospeda versos de su propia obra que construyen el marco de la experiencia de Dios que se expresa inicialmente. La enfermedad y la locura son tópicos de este extenso poema y a la vez signos que expresan una espiritualidad que se siente ajena a la sociedad en la que surge y una poética extrañada que debe crear su propia referencia. A partir de algunos conceptos enunciados por J. Derrida en su texto *La hospitalidad*, analizaremos los alcances de esta doble violencia.

Palabras clave: Héctor Viel Temperley – *Hospital Británico* – poesía mística – hospitalidad

Inhabiting the *Hospital* [Británico] in a foreign land

Abstract: *Hospital Británico* is Argentine mystic poet Héctor Viel Temperley's latest poem and the one that summarizes his literary biography. In its composition it hosts verses of his own work which build God's experience framework initially expressed. Sickness and madness are themes and signs of this extensive poem denoting a spirituality perceived as alien to the society in which it emerges and an estranged poetics that must create its own reference. We will analyze the scope of this double violence building on some concepts stated in Derrida's *Hospitality*.

Keywords: Héctor Viel Temperley – *Hospital Británico* – Mystical Poetry – Hospitality

Poesía que nace en un hospital

Héctor Viel Temperley compuso su libro *Hospital Británico* (1986) bajo la experiencia de la enfermedad y la cercanía de la muerte. Sin duda, es uno de los textos más originales de la poesía de fines del siglo XX en Argentina y lo es, principalmente,

por dos cuestiones: su belleza formal y la enunciación de la experiencia de Cristo en este mundo.

Es un texto que nace desde la fragilidad. El que se interna en un hospital necesita del otro para sobrevivir, se hospeda en ese lugar esperando sanación y cuidado, es vulnerable y su internación implica transitar la vida bajo unas reglas que no dependen de él y que necesariamente apelan a su confianza. Al mismo tiempo, un hospital es un lugar de intervención de los cuerpos que conlleva cierta artificialidad, extrañamiento y violencia: un espacio desemejante del mundo cotidiano donde se es literalmente “paciente” y suceden cosas que, aunque imprescindibles para la cura, no son queridas. Es también un mundo de encierro alejado de lo social; un universo donde el mismo sujeto se desconoce. Dice a propósito de su escritura el mismo poeta:

[*Hospital Británico* es] El libro de un trepanado. El que escribió ese poema no existe más. Yo, en aquel entonces (no sabía que iban a darme rayos) salí volando con la cabeza abierta: iba a escribir. Se me ocurrió la solución de las esquirlas, lo ordené, escribí lo que habla de la muerte de mamá...y el resto en el estado de un tipo que se había salido de la realidad porque tenía un huevo en la cabeza. Después, sí, después tienen que darme rayos. ¿Quién carajo armó todo eso? No tengo idea. Llega gente, vienen a visitarme, caen cartas, pero lo que yo tengo que ver con el efecto de ese libro es muy poco. No soy el autor de eso como de “Crawl”. “Hospital Británico” es algo que estaba en el aire. Yo no hice más que encontrarlo. “Hospital Británico” me permite creer que me salí del mundo y no sé para qué. El cielo estaba en la enfermera que pasaba...¹ (Bizzio, 1987)

Claro que el poeta se refiere simbólicamente a otro desconocimiento de sí, pero es necesario tener en cuenta que tal auto-extrañamiento tiene como espacio de origen un lugar para hospedarse que es de total entrega al otro: en pocos espacios estamos tan a disposición materialmente de un semejante como en un hospital, en pocos sitios nuestro cuerpo pierde su soberanía para ser, por momentos, objeto de operación para la ciencia.

A partir de estas coordenadas vamos a pensar estas dos líneas, la de la extrañeza y el apartamiento junto con la del cuidado y la hospitalidad, que se proponen de manera conjunta desde una misma zona. Para ello, vamos a pensar la hospitalidad como pregunta y desafío a partir de los aportes de Jacques Derrida y analizaremos las interrogaciones que circulan en el texto para arribar, finalmente, a ciertas conclusiones sobre la relación entre la afirmación testimonial del encuentro místico y la hospitalidad posible para la evidencia poética del encuentro con Dios en el mundo contemporáneo.

El texto

Hospital Británico tiene una estructura particular: un poema nuclear es matriz de otro similar, pero expandido con versos que provienen de otros textos poéticos de Héctor Viel Temperley –publicados y no–. El libro está constituido solo por ambos poemas.

El poema nuclear es este:

¹ Héctor Viel Temperley fue internado porque tenía un tumor cerebral. Esta situación lo llevó finalmente a la muerte en 1987.

Hospital Británico
Mes de Marzo de 1986

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas:

Mi madre vino al cielo a visitarme.

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo.

Mi madre es la risa, la libertad, el verano.

A veinte cuadras de aquí yace muriéndose.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comenzar todo de nuevo.

Esta poesía refiere una experiencia de unión con Dios. Dicha experiencia solo se puede decir con símbolos, paradojas e imágenes inhabituales, es decir, tensando todas las posibilidades expresivas del lenguaje. La experiencia trascendente de índole amorosa manifestada supera los cauces lógico-discursivos normales y afecta la emotividad de la persona que las vive y urge ser expresada, pero las herramientas del lenguaje ordinario son insuficientes:

Es entonces cuando comprueba, en toda su crudeza, la inadecuación de sus recursos lingüísticos frente a la inmensa riqueza del contenido que amenaza desbordarse. En su impotencia, el místico se ve obligado a tensar el abanico de libertades del sistema de la lengua y a recurrir como única solución aproximativa, a la palabra poética. La analogía entre el lenguaje místico y la lengua del poeta, por consiguiente, es un fenómeno inevitable, cuyo valor estético dependerá de la capacidad artística del sujeto, de sus dones estéticos y no de sus dones místicos. (Mancho, 2004, 234)

En tal sentido, en la poesía de Viel Temperley, una “larga esquina de verano” es el asedio a la eternidad inminente, la aproximación al cielo esperado. El Pabellón Rosetto es un lugar donde el paraíso se hace cercano y donde se siente protegido con la sutileza de las mariposas, con la paradojal levedad de un espíritu que fortalece.

La realidad de la enfermedad surge en la expresión “Tengo la cabeza vendada”, inminencia de lo referencial que entra en diálogo inmediato con “Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas”: dos versos de dos órdenes diferentes que plantean los dos contextos en los que se desarrolla el poema. El sujeto lírico está en el hospital, pero a la vez también está en Cristo, en un Jesús Resucitado que es pura luz. Un plano no anula el otro: conviven porque el otro mundo está en este. Luego la felicidad, el éxtasis, el haber salido de sí para el gran encuentro. Y una nueva paradoja: la muerte de la madre quien a su vez está preparada para la pascua del hijo –quien es llorado por ella a través del mismo Dios– y que está en dos lugares al mismo tiempo, aunque ya ha muerto.

El texto, por otra parte, al expandirse, alberga fragmentos que la propia obra del poeta —que él caracteriza como “esquirlas”—, como una obra/cuerpo estallado que paradójicamente articula nuevos sentidos en singular combinatoria. A este segundo texto derivado, Héctor Viel Temperley lo llama justamente “(*Versión con esquirlas y “Christus Pantokrator”*)” (*Hospital Británico*, 1986, 11). En su estado de éxtasis, “sacado del mundo” o “con la cabeza volada”, en ese estado de desconocimiento de sí, armó el nuevo poema hospedando el propio pasado en un proceso de auto-comprensión poética que también es creación del universo semántico necesario para una lectura profunda del texto nuclear. De hecho, cada parte de este poema expandido lleva como subtítulo un fragmento del poema inicial: como si estos fragmentos tuvieran alguna explicación o resonancia en las “esquirlas”. Es una poesía que, para su entrega más plena al lector, para que su experiencia sea más profunda e implicativa ofrece más poesía en diálogo, más experiencia, más belleza y fundamentación porque si el poema nuclear es la expresión de unión amorosa con Cristo la serie de poemas que articulan la versión con esquirlas es su deconstrucción, los caminos previos transitados, las experiencias premonitorias que adquieren sentido recién en este acontecimiento liminar.

Por tanto, el poeta tuvo que construir su universo simbólico y su horizonte de comprensión llevando al límite el poder signifiante de las palabras corriendo el riesgo incluso de que sean malinterpretadas o permanecieran en el hermetismo. Hay una primera violencia y es la del lenguaje: la mística ejerce esa violencia al tensar los mecanismos de articulación lingüística y de la comunicación. Palabra que suscita extrañamiento, casi inentendible, como si fuera extranjera.

La pregunta del extranjero

Dice Jacques Derrida en el inicio de su texto *La hospitalidad*:²

La pregunta del extranjero, ¿no es una pregunta de extranjero? ¿Venida del extranjero?

[...]

Ciertamente. Pero antes de ser una cuestión a tratar, antes de designar un concepto, un tema, un problema, un programa, la pregunta del extranjero es una pregunta *del* extranjero, una pregunta *venida* del extranjero, y una pregunta *al* extranjero, dirigida al extranjero. Como si el extranjero fuese ante todo aquel que plantea la primera pregunta o aquel a quien uno dirige la primera pregunta. Como si el extranjero fuera el ser-en-cuestión [...], pero también aquel que, al plantear la primera pregunta me pone en duda. (2017, 11)

² El texto de Derrida encierra ante todo una preocupación política sobre la posibilidad real de la hospitalidad en el mundo contemporáneo. Sin embargo, para pensarla, el filósofo acude a la etimología de la palabra y a la tradición cultural occidental. De este modo, en primer lugar, recoge la fecunda raíz indoeuropea de donde provienen tanto las palabras hospitalidad como hostilidad y que, en aquellos lejanos comienzos, solo significaba “extranjero”. En segundo lugar, observa a través la cuestión de extranjero y la hospitalidad debida (o no) analizando *Edipo en Colono* de Sófocles y algunos diálogos de Platón, principalmente *El Sofista*.

Derrida nos propone pensar la pregunta como venida de otro lado, antes de pensar en el extranjero en sí y la posibilidad de hospedarlo, recibirlo sin más, nos habla de los efectos de la presencia de “lo extranjero” (llamémoslo así) como un discurso que pone en cuestión las certezas en las que nos afirmamos, la existencia del “otro” como afectación o alteración cuya máxima representación es figurada y sintetizada como “pregunta”: una interrogación que viene de “otro lado” también y que antes de preguntar por su posibilidad de ser hospedado trae el cuestionamiento de un orden, de una razón, de lo “dado”:

El Extranjero trae y plantea la pregunta temible, se ve o prevé, se sabe anticipadamente cuestionado por la autoridad paterna y razonable del logos. La instancia paterna del logos se apresta a desarticularlo, a tratarlo de loco, y esto en el momento mismo en que su pregunta, la pregunta del extranjero, ¡solo parece objetar con la intención de recordar lo que debería ser evidente incluso para los ciegos! (2017, 17)

Hospital Británico alberga algunas preguntas que pueden iniciar un camino para empezar a pensar sobre la interpelación de la poesía mística o la interrogación que ella nos realiza desde su “extranjería”:

Hospital Británico

¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego? ¿Quién puso en mi camino hacia la misa a esos patos marrones –o pupitres con las alas abiertas– que se hunden en el polvo de la tarde sobre la pérgola que cubrían las glicinas? (1984)

[...]

Larga esquina de verano

¿Nunca se morirá la sensación de que el demonio puede servirse de los cielos, y de las nubes y las aves, para ob-servarme las entrañas?

[...]

Larga esquina de verano

¿Toda la arena de esta playa quiere llenar mi boca? ¿Ya todo hambre de Rostro ensangrentado quiere comer arena y olvidarse?

[...]

Pero como sitiado por una eternidad, ¿yo puedo hacer violencia para que aparezca Tu Cuerpo, que es mi arrepentimiento? ¿Puedo hacer violencia con el pugilista africano de hierro y vientre almohadillado que es mi pieza sin luz a la una de la tarde mientras el mar –afuera– parece una armería? Dos mil años de esperanza, de arena y de muchacha muerta, ¿pueden hacer violencia? [...]

Larga esquina de verano

¿Soy ese tripulante con corona de espinas que no ve a sus
alas afuera del buque, que no ve a Tu Rostro en el afiche
pegado al casco y desgarrado por el viento y que no
sabe todavía que Tu Rostro es más que todo el mar cuan-
do lanza sus dados contra un negro espigón de cocinas
de hierro que espera a algunos hombres en un sol don-
de nieva? (1985)

(1986, 13-21)

A pesar de su raro lenguaje entendemos la pregunta por la liturgia y las instituciones, su inquietud por los disfraces del mal, la expresión del deseo de Dios y el temor a no reconocerlo en Su dolor, que también es el propio. La extrañeza del lenguaje cercana a lo irracional –no olvidemos que es el libro de un “trepanado”– nos interpela sobre nuestra propia capacidad de interpretar pero, sobre todo, nos pone frente al testimonio contemporáneo de la experiencia de Dios, muchas veces signada socialmente como “locura” o “delirio”, de manera ostensible y bella. Un testimonio en contexto de lejanía y aislamiento porque es el mejor lugar: estar fuera del mundo es estar en un hospital permanente, un lugar de entrega y desasimiento de sí, un Pabellón Rosetto que no puede hallarse en una sociedad alejada del amor de Dios. De hecho, en otros poemarios, Viel Temperley ya expresó que no pertenecía a este mundo de hipocresías y ambiciones:

Me aburro como un león
fuera del África.

Yo no nací, sino que por el vientre
de mi madre
pasé del África a este zoológico
policial de la vida.

Mi padre nunca pudo entrar
más allá del vientre de mi madre.
De modo que mi padre
no pudo ser mi padre.

(1969, 11)

La pregunta del místico es, por tanto, la pregunta del extranjero venida *del* extranjero que pide hospedarse en nuestra espiritualidad poniendo en cuestión nuestra vida como creyentes, interrogándonos si estamos listos para dejarnos atravesar por el amor de Dios sin condiciones afirmando que Él está entre nosotros pidiendo respuesta.³ Hay un

³ María Gabriela Milone (2004) en un artículo publicado en la revista *Hablar de poesía* señaló también la condición de “extranjero” de nuestro poeta a partir de la lectura de algunas de sus cartas, aunque en otro sentido. Su propósito era encontrar en esos textos epistolares una clave para la comprensión de sus textos literarios: “Es encontrar una clave poética del extranjero en el que se escribe la poesía de Héctor Viel Temperley. En y desde el extranjero, las cartas hacen del rezo y de la poesía la misma zona adherente del poema orante” (136). Las cartas que toma como anclaje son las publicadas en

segundo reto en el hecho retórico por la fuerza de su interpelación. Es, por otro lado, una palabra que no tiene asidero, que tiene que inventar su referencialidad porque habla de lo inefable: es la palabra del legionario, extranjero que habla a otros extranjeros, siempre más allá, viniendo de territorios desconocidos hacia otros extraños para él, donde entiende que hay que presentar batalla porque los tiempos finales se acercan.⁴

Porque últimos años...

Sueños, pesadillas, siestas bajo nada
cavando con el pecho en el colchón del miedo:
la manzana de casas que conducen
a un escondido teatro y a una panadería
donde pide limosna el centro de la tierra!

(1976, 14)

Una hospitalidad posible

Hospital Británico lleva el sello de la extranjería y la hospitalidad en su mismo nombre y esta tensa condensación es signo de la compleja pero posible hospitalidad en los días que corren. Su configuración presenta, entre otros, dos desafíos de la mística: el lenguaje de la abundancia y la afirmación testimonial de su voz lírica. Este extraño hospital parece, en realidad, estar en tierra extranjera ya que el místico habita los márgenes de lo social, del lenguaje, de las instituciones, parece habitar “en otro lado” para hablarnos desde y sobre “ese lado”, que es la Vida plena. Su poesía que habla de la experiencia de Dios está en entredicho con la lógica de lo cotidiano, con los dogmas teológicos, con las academias. Sin embargo, su poesía extraña al orden del discurso, al pensamiento utilitario o a la sociedad de consumo es una puerta abierta al misterio que no nos deja indemnes. La persistencia de la belleza que habla de Dios es camino en el mundo contemporáneo para brindarle a Él nuestra hospitalidad, para abrirle el corazón y que efectivamente sea su morada y, de este modo, sea posible dejarnos alterar por su Presencia.

Referencias bibliográficas

BIZZIO, Sergio, “Viel Temperley: Estado de Comunión.” en *Vuelta Sudamericana* I, n° 12 (julio 1987): 58-59.

DERRIDA, Jacques, 2017, *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

KOIRA, Estrella Isabel, 2015, “El agua clama, y clama muy alto.” En *XVIII Congreso de literatura argentina*. Paraná. Disponible en

la novela *Como flechas en las manos de un valiente* de María Soledad Viel Temperley (2000), (hija del poeta), y una dirigida al sacerdote y poeta Osvaldo Pol.

⁴ Esta preocupación por los tiempos finales se expresa principalmente en sus libros *carta de marear* y *Legión extranjera*.

<https://xvlllcongresonacionalliteraturaargentina.files.wordpress.com/2015/11/nominadeautores1.pdf>

- _____, 2011, “Héctor Viel Temperley: Poesía y lenguaje místico: La afirmación testimonial como configuración estética.” En *Actas del XII Seminario Internacional de Literatura y Fe*. Santiago: PUC.
- MANCHO, María Jesús, 2004, “El léxico de los místicos. Del tecnicismo al símbolo.” En *La experiencia mística*, de Juan Martín Velasco, 219-246. Madrid: Trotta.
- MILONE, Gabriela, “Rezando el poema de los días: Héctor Viel Temperley o la adherencia de Dios.” *Hablar de poesía* (Grupo Editor Latinoamericano), n° 11 (junio 2004): 134-143.
- VIEL TEMPERLEY, Héctor, 1976, *Carta de marear*. Buenos Aires: Juárez Editor.
- _____, 1986, *Hospital Británico*. Buenos Aires: Par-Avi-Cygnó.
- _____, 1969, *Humanae Vitae Mía*. Buenos Aires: Juárez Editor.

La escritura como hospitalidad

La esperanza de la última voz: *El libro de la hospitalidad* de Edmond Jabès

MERCEDES MARÍA LENNON
Universidad Católica Argentina
mercedeslennon@gmail.com
Buenos Aires- Argentina

Recibido: 9 de marzo de 2020 – Aceptado: 18 de marzo de 2020

Resumen: Edmond Jabès, poeta nacido en Egipto (1912), de confesión judía y educación francesa, lengua y país que adopta luego de su exilio, se convierte en el arquetipo del extranjero para la literatura francesa del siglo XX. Francia le otorga, entre otros, el Gran Premio Nacional de Literatura en 1987. Sus poemarios profundizan fundamentalmente las cuestiones del lenguaje, de la identidad judía y de la especulación teológica y filosófica. Cifra de la poética jabetesiana, el libro, como construcción, se configura en su morada, su país, su universo. En *El libro de la hospitalidad* (1991), ante la inminencia del adiós a la vida, aborda la hospitalidad como umbral provisional, cruce de caminos, desde el vaciamiento y la espera hasta la llamada del otro, en su soberana diferencia y en su radical semejanza.

Palabras claves: vacío – llamada – hospitalidad – libro – esperanza – lugar

The Hope of the Last Voice: *The Book of Hospitality* by Edmond Jabès

Abstract: Edmond Jabès, a poet born in Egypt (1912), of Jewish faith and French education, a language and country that he adopts after his exile, becomes the foreigner's archetype for 20th century French literature. France awards him, among others, the National Grand Literature Prize in 1987. His poetry collections basically deepen the issues of language, Jewish identity and theological and philosophical speculation. Core of Jabès's poetry, the book, as a construction, takes the figure of his place, his country, his universe. In *The book of hospitality* (1991), with the imminence of goodbye to life, he addresses hospitality as a provisional threshold, crossroad, from emptying and wait up to the other's call, in his magnificent difference and in his radical likeness.

Keywords: Emptying – Call – Hospitality – Book – Hope – Place

Entre los escritores que el crítico y novelista Maurice Blanchot menciona en su libro *L'Amitié* (1971), se encuentra al poeta egipcio Edmond Jabès con el que, efectivamente, sostuvo, siempre a la distancia, un vínculo de amistad prolongado en el tiempo. Todo sugiere en ese texto de Blanchot, que él personalmente hubiera preferido reservar los

versos del amigo, es decir, guardar silencio frente a la poesía de Jabès, como si temiera petrificar las visiones de nuestro poeta o abolir ese desierto que las rodea. Afortunadamente, un intento fallido que desemboca en esta confesión:

Respecto a este libro [*El libro de las preguntas*] me prometí a mí mismo no hacer comentarios. Hay obras que como esta se confían a nuestra discreción. Al hablar de ellas las perjudicamos, o mejor dicho, las retiramos de su propio espacio que es el de la reserva y el de la amistad. Pero llega un momento en el que esa especie de austeridad que es el centro de todo libro importante (...) lo libera de nosotros y rompe las ligaduras. (Blanchot, 2007: 17)

Blanchot ingresa en el poemario de Jabès con los pies descalzos. Quisiera como lectora repetir este gesto, atravesar el umbral de *El Libro de la Hospitalidad* con la confianza en aquello que responderá en el texto, estación de espera, hermenéutica de una escucha que abona el advenimiento de la hospitalidad. Les propongo además acceder a este universo jabesiano por el final, por la última puerta, por el libro póstumo. Tiempo del adiós que augura la verdad en el lenguaje y, consecuentemente, tiempo inderogable para un principio.

El poemario *El libro de la hospitalidad*, publicado en Francia en 1991, se abre con una triple interrogación, frecuente operador del caudal discursivo en el corpus de nuestro poeta. En esta oportunidad, con una entonación ascendente/ descendente que se intensifica por yuxtaposición: ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué? Interrogaciones que prácticamente se quedan sin aliento en su enunciación, atravesadas en su conjunto por este inminente adiós a la vida. La proximidad de la muerte, como un espacio de irreductible singularidad y de desnudez, anima sus versos. “En el comienzo de todo comienzo y al final de todo final, hay una palabra ineludible con la que tropezamos: la palabra Adiós” (Jabès, 2014: 27). La muerte va a dictar cada una de las palabras en este poemario. La cercanía del final y el desgarrar de esta inminencia instauran la posibilidad de una nueva legibilidad de la palabra poética. Esta experiencia de un lenguaje que tiembla en las profundidades y vacila y se quiebra tiene la posibilidad de desencadenar una transparencia. “La aurora no es el adiós –había anotado–; pero todo adiós es la deslumbrante audacia de la aurora” (Id.: 103).

Joven al momento en que Jabès, ajeno a cualquier filiación, mantenía lazos de amistad intelectual con Gabriel Bonoure, Maurice Blanchot, Max Jacob, René Char, Jean Paulhan entre otros, el filósofo francés Jacques Derrida le va a dedicar especial atención a nuestro poeta para abordar el concepto de la deconstrucción. En su libro, *Dar la muerte* (2006), el filósofo sostiene que esta efectivamente nos da que pensar el adiós. Derrida entiende el adiós como bendición o saludo dado en el momento de separarse, a veces para siempre, pero también el adiós comprendido como “a-dios, el para Dios o el ante Dios ante todo y en toda relación con el otro, en todo otro adiós”. Y concluye: “Toda relación con el otro sería, antes y después de todo, un adiós” (Derrida, 2006: 59). Es decir, asociada a la muerte, la palabra adiós aparece como posibilidad del acontecer del sentido en la que se recortan los fragmentos de palabras en diálogo, premisa de la hospitalidad. “Todo diálogo –decía él– es a tres voces; voz del que habla, voz del que responde y voz de la muerte que los hace, a ambos, hablar” (Jabès, 2014: 81). La

muerte humaniza, pero también aniquila, rompe, subvierte la lógica y, con ella, la sintaxis.

¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? La palabra poética va a transitar por ese borde que delinean estas interrogaciones abiertas, incompletas, sin otro interlocutor que el propio sujeto de la enunciación, sin más contenido presupuesto que el de la existencia de un secreto encriptado. “El más allá está en el secreto. / Un lugar otro protegido por su lejanía” (Id.: 50). Hay un enigma que se le escapa a la palabra, pero a la que ella pertenece de hecho. Una incógnita ilegible más que invisible. Un secreto sin fondo. Un secreto del que se ignoran sus razones últimas. Pero hacia allí se dirige el sujeto poético, con una decisión tajante, subversiva en términos jablesianos, que llama a “Minar la base. / Sacudir la cima” (Id.: 40). Casi cerrando este poemario se lee:

Recapitulemos. / No tanto para vosotros como para mí mismo. / He apoyado, desde siempre, la pregunta y me he dejado llevar por el libro. / Me he enfrentado a la semejanza y he asumido la subversión. / Me he dedicado a delimitar lo real y lo irreal; la ausencia y la presencia; la vida y la muerte, la palabra y el silencio. / He extendido el diálogo y he definido qué es compartir. / He hecho balance. (Id.: 102)

Con su última voz, atraviesa esta experiencia embriagada de palabras como eternidad, infinito, muerte, nada. El lenguaje, inquieto por esta oscilación que ellas desatan, se pone en movimiento con el propósito de recuperar todas las palabras, negándolas todas a la vez, “para que designen, tragándoselo, el vacío que no pueden colmar ni representar” (Blanchot, 2007: 290). Justamente, en este contacto con la única realidad privada de ser, se escucha la llamada o la destinación engarzada en el filo de estas palabras clave en relación con el enigma, sin más ley que la epifanía del acontecimiento.

Para Edmond Jabès, nacido en el seno de una familia sefardí, en El Cairo, en 1912, país donde recibe una educación clásica francesa, circunstancia que le facilitará el posterior exilio en París (1957), el desierto es el lugar de este despertar. En los años de juventud, incursiona varias veces en el Sahara. “Con frecuencia solía quedarme cuarenta y ocho horas en el desierto, solo. No me llevaba libros sino una simple manta. En semejante silencio, la proximidad de la muerte se hace sentir de tal forma que parece difícil poder resistir más” (Jabès, 2000: 33). Hacia este no lugar, topografía en la cual el sino del escritor se une a la raíz del judío errante, en un topo retórico permanente, se retira nuestro poeta. Para “Callar. Apartarse.” (Jabès, 2014: 103). “Seguir las ramificaciones de lo opaco” (Id.: 53). En este paisaje íntimo se repliega en busca de una despersonalización que paradójica y hospitalariamente lo hace sujeto en sí y para sí, es decir, “presencia verdadera” (Id.: 97). La experiencia del vacío facilita no sólo este despojo personal sino también la oportunidad de volverse otro, extranjero de uno mismo: “aquel que conoce el peso del cielo y la sed de la tierra; aquel que ha aprendido a contar con su propia soledad [...] el desierto nos envuelve. Nos volvemos inmensidad de arena al igual que escribiendo, somos libro” (Jabès, 2000: 35). El judío y el escritor, ambos autóctonos del desierto y también del libro, se analogan en una metonimia que asume los continuos desvíos del desierto. Ellos se traducen en interrupciones,

fragmentos, retazos que pueblan *El libro de la hospitalidad*: las frases se suspenden y se retoman, el verso convive con la prosa, los personajes aparecen y desaparecen, los diálogos se truncan y se entrecruzan con citas, o bien, con un relato de viaje, crónicas periodísticas y hasta breves escenas autobiográficas.

En esas arenas sin huellas, en donde el referente se distancia sin márgenes, la ausencia resuena en cada pregunta y se vuelve grito inolvidable. ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Las tres interrogaciones que se arriesgan por el sentido suponen una ruptura de un orden previo. El enigma adquiere así la forma de una totalidad desgarrada y oculta. “<Oh, certidumbre de la fuente, en medio de las arenas. / >Dios es certidumbre –decía un sabio–. Él es el pozo. / >Dos certidumbres se disputan el desierto. Una es de agua; la otra, de polvo>.” (Jabès, 2014: 23).

Frente a este desamparo, la espera aparece en este escenario como la adecuada “disposición de las arenas” (2014: 28). En *El libro de la hospitalidad*, Jabès define como hospitalaria a la espera, con un complemento de grado superlativo, “por encima de todo” (Id.: 34). Indudablemente, nuestro poeta puede afirmar con su testimonio que la esencia de todo poema es ser espera de sí mismo. Matriz mística de silencio, de desnudez, esta espera, que se homologa a la experiencia del desierto, despierta la misma incertidumbre que se siente frente a una página en blanco.

En el desolado país de las arenas, en la espera abierta a lo que viene y al que viene, se escucha la llamada del otro, lo otro, los otros. Llamada de amor que busca ser habitada, siempre dentro del universo del libro. El poema llama al poeta: él lee, descifra, escucha la inmaculada blancura en la que se forman las palabras (Cf. 2014: 40). Su inquietud, su imaginación, su deseo se pone en marcha. “Variable espacio de la hospitalidad. / Duelo y, de repente, renacimiento” (Id.: 25). La llamada se convierte en nuevo pórtico, siempre pasajero, circunstancial, acontecimiento en que el interior y el exterior se convocan mutuamente.

Llueve sobre París. / Un transeúnte –¿es él?– se sube el cuello de la gabardina y sigue su camino. / Amar, a pesar de todo. / <No sé quién eres –decía un sabio– pero sé que te pareces a mí. / <No obstante, no es por tu parecido conmigo por lo que te aprecio sino porque, todavía, no tienes, para mí, nombre. / <Mañana es nuestro primer día>. (Id.: 39)

Para aquellos poetas que, como Jabès, encuentran en la poética una forma radical de habitar el mundo, el acto de nombrar guarda una maravilla inquietante. “<Lo que da valor –me gustaría subrayarlo– a una palabra no es la certeza que muestra al imponerse sino, todo lo contrario, la carencia, el abismo, la incertidumbre contra la que lucha>, escribía un sabio.” (2014: 65). Dar un nombre equivale a hospedar, “>Acoger al otro solo por su presencia, en nombre de su propia existencia, únicamente por lo que representa. / >Por lo que es>.” (Id.: 33) Esa distancia que nos separa pero que también nos impide estar separados es la condición para poder nombrar esa intimidad oculta luego puesta a la luz, en la fuente de la comprensión.

Ilimitada es la polisemia de la palabra hospitalidad en este poemario. Asistimos a un vivo desfile de connotaciones que responden a primera vista a una cierta banalidad discursiva. Sin embargo, por otra parte, esta aparente trivialidad emerge encapsulada en concisos y graves aforismos que expresan una conciencia aguda y oracular. Una

paradoja que reúne en la enunciación aforística cada fragmento material, de superficie, a una fuente encriptada. La hospitalidad se vuelve aquí ese puente, espacio liminal, llave que evita la clausura. Ella anula cualquier cerrojo que acorte la infranqueable distancia, que desmienta la ausencia, que ignore la extrañeza. Siempre desde este umbral, la hospitalidad se sostiene en la promesa de una circularidad incesante, superficie/profundidad, ruptura/ totalidad, muerte/ resurrección en la que todo/ nada está siempre por reescribirse o releerse. En ese cruce de caminos, el sujeto poético inscribe la palabra hospitalidad como una herida, con un utensilio puntiagudo en la piedra friable. Ella se erige desde el comienzo de este poemario *Le critère* (Jabès, 1991: 13) que permite contemplar y sostener, en el instante del acontecimiento, la tensa y frágil reciprocidad que cobija el sentido, en su permanente errancia.

El libro de la hospitalidad recurre a la figura del arcoíris para expresar la visibilidad de esta alianza silenciosa, austera, compleja entre dos singularidades absolutas, irreconciliablemente absolutas. Aparece como una figura intempestiva que se despliega en el poemario en instancias de un viaje o aventura hacia el sentido.

Hospitalidad, hermoso arcoíris, /con tus siete colores legendarios. /Sol y lluvia, risa y llanto. /Inmenso arrebató de amor y de luz. /La tierra está unida a la tierra. / La confesión más clara es transparente. (2014: 47)

La hospitalidad nace como respuesta a la llamada desde un lugar otro, desde un más allá, de una fuente oculta. El fenómeno de la luz deja ver con mayor transparencia, aunque veladamente, la opacidad de lo inconfesado o secreto. Y acontece con un movimiento apasionado, furtivo, capaz de abrir la integridad del cielo a la tierra fragmentada, de lograr una libre comunicación en una sorprendente unidad, en una totalidad dinámica de acabamiento y renovación cíclica, en el centelleo de sus siete colores. Ambición poética por excelencia.

El arcoíris de Jabès, contrariamente a lo que se podría esperar por asimilación de la tradición griega, no dibuja un puente entre el cielo y la tierra. En nuestro poeta, el arco, morada de la palabra, se delinea de tierra a tierra, de nombre a nombre. Su semilla, que brota de la herida, se vuelve árbol frondoso en la tierra, a ras del suelo, a ras del verbo, porque son las raíces las que hablan. Con su savia se escribe la vida. Solo esta simiente inmortal rotura la tierra y florece.

<Imagina, primero, un endeble tallo que fuese un grito; hojas salpicadas de oro que fuesen pasivos peldaños de sufrimiento, y brotes a punto de abrirse, que fuesen el indicio de inminente florecimiento de la planta, enfrentándose a la muerte deslumbrada. /<Imagina, después, espinas alrededor de toda la ascensión de una rosa que el amor, poco a poco, ha llevado a su balsámica completud. /<Que pueda esa rosa ser el fraterno mensaje de una mañana, lanzado a nuestros compañeros de infortunio>. (2014: 39)

De lejos, este puente de tierra a tierra también señala al cielo. No podría ser de otro modo porque sin su presencia, sin su particular conformación, sin el agua, sin el sol, sin el aire, no se podrían vislumbrar los siete colores que componen el *arc-en-ciel*. Su unidad y su desvío. La hospitalidad jabetesiana no excluye lo divino, lo distancia hasta incorporarlo vuelto ausencia que ingresa como luz en la gota de agua. El Dios presente

en el corpus del poeta egipcio “...es creíble donde Él no puede ser creído. / En su cristalina ausencia” (2014: 78). Esta experiencia de la ausencia de Dios con mayúscula, de la que habla nuestro poeta, no debería asimilarse al concepto de dios con minúscula, sino más bien a una ruptura que estalla en libres interrogantes. Esta ruptura habita en el corazón de los libros de Jabès como una herida fecunda. Alcanzar la verdad significa no desalojarla de las apasionadas preguntas que se irán desmoronando una a una porque esta lejanía, de cerca, sin la otra orilla, se diluye en la nada, en el polvo.

Sin duda, la negatividad de Dios que se ha ausentado de sí, dejando que el silencio interrumpa su voz y sus signos, es la posibilidad de la historicidad y de la palabra del hombre. Para Jabès, Dios solo responde a una interrogación del hombre. Pero también surge la palabra humana arrojada hasta lo impensado, como deseo y pregunta de Dios. “–Dios está muerto de hambre, decía un sabio. / –¿Puede Dios conocer el hambre? –le replicaron. /–Dios, os lo concedo, no es el hombre –dijo, entonces, el sabio. Pero Su hambre es igual a la nuestra.” (2014: 34) Dios es la elección del judío y el judío es la elección de Dios. La cuestión de la identidad como la especificidad judía aparece vinculada a la libertad propia y a la del Otro u otros. De ahí la apertura al diálogo entre sabios, rabinos, periodistas, personajes anónimos y el propio sujeto de la enunciación, quienes circulan en este poemario como el destino del devenir judío.

Por cierto, las resonancias del Talmud y de la Cábala están presentes en este poemario, particularmente en su lógica, en su espíritu profundo. Sin embargo, esta inmersión en la tradición hebrea que le llega a nuestro poeta de la mano de su padre y en la que él luego profundiza, no convive con la ortodoxia. De todas maneras, sería impreciso circunscribir el motivo de su alejamiento de la religión judía a una cuestión dogmática. Su marcado universalismo, como también su naturaleza contradictoria, seguramente también se suma a esta causa. Desde esa pertenencia resquebrajada, desde esa no pertenencia, con una distancia marcada por esta dualidad, Jabès escribe, por ejemplo, el artículo periodístico incluido en este poemario sobre la profanación del cementerio judío de Carpentras y, en esta misma línea, en el apartado titulado “La llamada” (2014: 37) interpela al lector, a cobijar al ausente, en memoria de “Auschwitz, tachadura de la nada, tachadura definitiva” (Id.: 38). Le demanda proteger la palabra hospitalidad del mal que la rodea y que él identifica, particularmente, con la indiferencia.

Para el poeta Edmond Jabès, emblema del extranjero que vive y escribe desde los márgenes en la literatura francesa del siglo XX, el otro también ocupa una posición excéntrica. Desde esta perspectiva, se establece la alianza entre los hombres, semejantes en su condición de huéspedes, nómades, exiliados, vulnerados todos en su carencia de lugar. “<Porque somos vulnerables, somos inseparables. / >Podemos, entonces, elegir: negarnos o unirnos>, decía él.” (2014: 53) Esta comunión herida, como figura del nosotros, clama por una morada que se vuelva cuerpo, “Mano tendida” (Id.: 51), lengua, casa, sed compartida de ternura, del alma y del libro. (Cf.: 24)

“A quien habla, tenemos el derecho a preguntarle en nombre de qué habla” (41), escribe el poeta en *El Libro de la Hospitalidad*. Podríamos responder que Jabès habla habitando la contradicción más descarnada, con la incesante pregunta que se desgarran

el vacío, pero que también se erige en punto de apoyo. Habla situado en ese filo donde se quiebra la palabra, se distancia de sí y se recompone desde su ausencia convertida nuevamente en palabra. Jabès habla en nombre de un lugar, un *aquí* en el que reside su esperanza y su fracaso. Un lugar, que es el decir de esta nada, como una imposibilidad sin la cual no hay aventura ni escritura. “Intentos abortados por delimitar lo impensable, por recobrar la unidad” (Jabès, 2000: 119). Un lugar que es también distancia en relación con uno mismo y con el otro pero, al mismo tiempo, proximidad de un sueño común.

En el libro, médula de la poética jablesiana, está en juego esta dualidad y el fin de la dualidad:

Iba surgiendo otra obsesión por el libro sin que yo estuviese preparado para ello: un libro fuera del tiempo –al igual que se me aparecía de repente Egipto– y que integrara la ruptura a todos los niveles; un libro en el que las propias palabras estuviesen enfrentadas al infinito que las mina. (Id.: 76)

La pasión por el libro identifica a Edmond Jabès, al judío y al poeta, conjuntamente. El judío desde siempre ha comprendido que su verdad se encuentra en el Libro, y, por este motivo, se ha dedicado a comentarlo, a interrogarlo, en una travesía del pasado hacia el futuro. El poeta deconstruye el libro del que forma parte en esas pocas palabras iniciales. “Judío”, “Dios”, “libro”, “lugar” abonan la simiente de su universo poético. Palabras obstinadas que nunca se agotan, que se resisten a ser borradas, palabras que están en el origen del interrogante que ellas mismas desencadenan. “...usted sabe que uno de los nombres de Dios en hebreo es *Hamakom* que significa *Lugar*. Dios es el lugar, al igual que el libro. Este paralelismo siempre me ha excitado. Dios, a través de su Nombre, es el libro. Es por lo que he señalado... que solo se escribe en el borrado del Nombre divino –del lugar” (Id.: 34).

Plasmar el mundo en el libro resulta una tarea dinámica e imposible que necesariamente conduce al fracaso. Sin embargo, Jabès insiste en la esperanza aún en el momento en que “la vida comienza a olvidarme; la muerte, a reconocirme” (2014: 23). Paradójicamente la muerte, como posibilidad o imposibilidad de ser, es la mayor esperanza del poeta. Ella se posiciona en un *aquí* de la escritura que se asoma al abismo de la nada como creadora de mundo. No se trata de una confianza que salva porque promueve el estatismo de las certezas sino, por el contrario, esta confianza se sostiene en un renacer de la pregunta, como apertura que se inscribe en el libro y, a través de la cual, el hombre se puede filtrar indefinidamente. Aunque efímera, precaria, la esperanza es un riesgo de sentido que reanuda un devenir inagotable, “garantía de supervivencia” (Id.: 92), a cada paso, con cada palabra recuperada o dejada atrás, de libro a libro. La existencia para este poeta esperanzado es insistencia y tenacidad.

El libro, cifra de su poética, se convierte en signo de esta perseverancia. A la publicación en 1963 de *El libro de las preguntas* le suceden *El libro de los márgenes* (1975-1997), *El libro de las semejanzas* (1976-1980), *El libro de los límites* (1982-1987) y finalmente *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato* (1989) y *el Libro de la hospitalidad*. Clave en su escritura, el libro, identifica el arte y la

vida misma porque él es la única realidad desde la cual la realidad puede ser, al inscribirse. Gramática y ontología, sostiene Derrida (2012: 104), superficie y profundidad, materia y vacío.

En este poemario póstumo, en el cual una vez más se ha plantado la pregunta por el misterioso origen del libro dentro de los libros, el sujeto poético sostiene, al comienzo, que el criterio es la hospitalidad. Y antes del adiós final, cierra con esta convicción: “Inconmensurable es la hospitalidad del libro” (Jabès, 2014: 102). La hospitalidad se talla en el libro como mediación sin medida entre dos variables, como un arcoíris entre una palabra y otra, como aventura de una nueva legibilidad entre lectura y escritura, entre judíos y palestinos, unos y otros, entre el Todo de Dios y lo poco del hombre.

“¿Escribir [se pregunta el poeta] no sería tratar de abolir para siempre la distancia entre nuestra vida y lo que escribimos de ella, entre nosotros y el vocablo? ¿Entre nosotros y nosotros, entre la palabra y la palabra?” (2000: 132). Solo en el libro se sale del libro hacia lo otro que no puede sino escribirse y releerse. Este despliegue y repliegue en lo ilimitado, articulado por la voz del poeta, no es especulación sino poesía al borde de una promesa.

Referencias bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice, 2007, *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, Tiempo al tiempo. Pp.303.
- DERRIDA, Jacques, 2006, *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós. Surcos 31. Pp.173.
- _____, 2012, “Edmond Jabès y la cuestión del libro” en: *La escritura y la diferencia*. Presentación Manuel Asensi Pérez, Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos Editorial, Siglo Clave 3. Pp.413.
- _____, 2017, Anne Dufourmantelle. *La hospitalidad*. Trad. y pról. Mirta Segoviano. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000. Pp. 155.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria. S/f. “Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos” Capítulo 6, Versión prepublicación, mimeo]. URL: http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/MARIA_VICTORIA_ESCANDELL VIDAL/PUBLICACIONES/61-GDLE.PDF
- GRUPO M, 1982, *Retórica general*. Bs.As.: Paidós, 1987.
- HAVERKATE, Henk, 2007, “Aspectos pragmlingüísticos de la interrogación en español con atención especial a las secuencias de preguntas”, en *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I / Cultural Studies Journal Of Universitat Jaume I, Cultura, lenguaje y representación / Culture, Language and Representation*, vol. III, 2006, pp. 27-40 URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/1317/1162>
- JABES, Edmond, 1991, *Le Livre de l' Hospitalité*. París: Éditions Gallimard. Pp.101.
- _____, 2000, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Presentación Carlos Padrón Estarriol, trad. Ana Carrazón Atienza y Carmen Dominique Sanchez. Madrid: Minima Trotta.Pp.167.

- _____, 2006, *El libro de las preguntas*. Pról. Francisco Jarauta. Madrid: Siruela. Pp.895
- _____, 2014, *El libro de la hospitalidad*. Trad. y presentación Sarah Martín. Madrid: Minima Trotta. Pp.103.
- LEVINAS, Emmanuel, 2012, “IV. La Morada” en *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 2012. Pp. 169-193.
- THEOBALD, Cristhop, 2008, *Le Chistianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*. Paris: Cerf.

La ética de la “hospitalidad lingüística” y la práctica de la traducción según Paul Ricœur

ADELAIDE LUCIA GREGORIO FINS

*Sorbonne Université, UMR 8011, Sciences Normes Démocratie /
Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
adelaide.gfins2@gmail.com
Paris- Francia /Coimbra- Portugal*

Recibido: 25 de febrero 2020 – Aceptado: 6 de marzo de 2020

Resumen: La traducción es el pilar de la cultura y el horizonte de formación ética de la humanidad. Ricoeur hace dialogar las prácticas de traducción con la dimensión de la hospitalidad lingüística, en un pequeño trabajo titulado *Sobre la traducción*, publicado en 2004. Traducir es difundir un mensaje de un idioma a otro. El traductor es, por tanto, una especie de intermediario entre el autor y el lector. En este camino, el traductor realiza un trabajo de memoria y de mediación: debe servir, simultáneamente, al extranjero (al trabajo original, al idioma de ese trabajo y a su autor) y al lector receptor. Dado que la traducción es un principio general de apertura a una pluralidad de discursos, Ricoeur brinda una base práctica a la hospitalidad lingüística y una visión ética de la traducción que garantiza la extrañeza del yo para acoger mejor al otro.

Palabras clave: Paul Ricœur – traducción – hospitalidad lingüística – filosofía – ética

The ethics of “linguistic hospitality” and the practice of translation according to Paul Ricœur

Abstract: Translation is the core of culture and the horizon of the ethical education of humanity. Ricoeur makes translation practices dialogue with the dimension of linguistic hospitality, in a small work entitled *On translation*, published in 2003. To translate is to spread a message from one language to another. The translator is, therefore, a kind of intermediary between the author and the reader. In this way, the translator performs both a memory work and a mediation: he must simultaneously serve the foreigner (the original work, the language of that work and its author) and the receiving reader. Since translation is a general principle of openness to a plurality of speeches, Ricoeur provides a practical basis for linguistic hospitality and an ethical vision of translation that guarantees the strangeness of the self to better accommodate the other.

Keywords: Paul Ricœur – Translation – Linguistic Hospitality – Philosophy – Ethical

En este artículo, trataremos de demostrar en qué sentido el concepto de “hospitalidad lingüística” desarrollado por Paul Ricœur es una forma valiosa de repensar la ética de nuestras sociedades contemporáneas. De hecho, Ricœur cuestiona los problemas de traducción y la frágil condición del traductor/lector para mejorar la ampliación de los horizontes morales mediante la práctica de la virtud de la “hospitalidad lingüística”.

¿Cómo reconstruir la unidad plural del discurso humano? ¿Cómo traducir lo que expresa el Otro? ¿Cómo prolongar el misterio y la memoria del Otro a través de la traducción?

La práctica creativa de la traducción, así como sus riesgos, implica a este respecto una reflexión sobre la diversidad de idiomas y culturas; este proyecto para la traducción del patrimonio lingüístico y cultural ha planteado así un gran número de problemas y ha dado lugar a una abundante literatura, en particular por Antoine Berman, Walter Benjamin y George Steiner, como parte de una reflexión centrada principalmente en el lenguaje.

Así es como un filósofo y hermeneuta como Paul Ricœur convoca el debate del “después de Babel” para ayudarnos a salir de los dilemas de la traducción: retranscribir de forma idéntica (fidelidad) o conferir un nuevo significado (traición); para comprender cómo el trabajo sobre la doble incomunicación de la lengua debe entenderse como un trabajo de duelo, en la medida en que el traductor debe renunciar a la traducción perfecta, para entenderse a *sí mismo como otro* (Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 1990). Ricœur cuestiona el paradigma de la traducción a través de la ética: traducir es dar la bienvenida a otros idiomas y otras culturas en nuestro idioma y en nuestra propia cultura, por otro lado también está experimentando exilio, donde el yo se convierte en un extraño. Una hermenéutica en acción y una práctica de la hospitalidad lingüística que Ricœur reconoce en la función paradójica del traductor, en particular de cuatro obras: *Sur la traduction* (2004), *Temps et récit* (1983-85), *Le Juste 2* (2001), “Herméneutique et monde du texte” en *Écrits et conférences 2: Herméneutique* (2010), es lo que estudiaremos aquí según tres paradigmas: traducción, texto y símbolo (mito de Babel). La originalidad del pensamiento de Ricoeur consiste en hacernos capaces de un trabajo de creación por parte del lenguaje que permita “construir comparables” por medio de los cuales la humanidad acoge al propio y al extranjero para preservar la idea del humanismo.

Nuestro objetivo será mostrar que, como cuestión filosófica, la traducción significa un fenómeno de interpretación, comprensión y aceptación de nuestras diferencias, pero también un trabajo de memoria y una forma de responsabilidad frente a los conflictos de identidades.

A este respecto, analizaremos el fenómeno de la traducción desde una perspectiva filosófico-literaria, en particular bajo el impulso de Paul Ricœur, que busca pensar en la traducción en relación con una ética de la hospitalidad.

En primer lugar, volvamos a la etimología: la palabra traducción viene del latín *traducere*: “pasar”, es decir, transponer un discurso, un texto, de un idioma a otro que deja todo lo posible, el significado no ha cambiado. También implica no solo que uno

puede expresar y reproducir adecuadamente las formas en que se manifiesta un lenguaje y una cultura, sino que uno puede revelar su propia voz y sus sentimientos singulares.

Notamos que el pensamiento contemporáneo está situado en la extensión de la antigüedad grecolatina con la traducción del texto original griego al latín, luego en el humanismo del Renacimiento con la traducción de los textos griegos, hebreos y bíblicos, especialmente en Erasmus y Lutero.

Preguntas que seguirán una tendencia inversa en el siglo XVII, ya que los traductores se apartan del texto de origen y abren una nueva era con *Les Belles Infidèles* (Mounin, 1994), lo que amplía aún más el problema de las prácticas del traductor.

Continuó el debate en la reflexión romántica alemana entre la traducción de la parodia y la traducción integral, hasta el siglo XX, especialmente Walter Benjamin, quien en *La tâche du traducteur* (1971, “La tâche du traducteur”, in *Œuvres*) se opone a la traducción completa de Goethe para presentar la tarea de distancia que separa el lenguaje del traductor de este lenguaje puro, buscando más allá de los lenguajes naturales un lenguaje perfecto, el de “esencia pura”.

En el siglo XX, la filosofía analítica y la fenomenología también abordan la cuestión de la traducción, que considera el lenguaje como algo esencial, pero en dos direcciones diferentes.

Por lo tanto, de acuerdo con el trabajo de traducir, el texto cobra sentido y estamos presenciando con Paul Ricœur un verdadero cambio de paradigma. De hecho, Ricœur intenta a su vez analizar los problemas de la traducción, sus prácticas y teorías, teniendo en cuenta los debates lingüísticos contemporáneos, así como los problemas planteados por la filosofía del lenguaje, como vemos en los tres volúmenes de *Temps et récits* (Ricœur, 1983-85), y sensibilizarnos así en torno a la problemática de la comprensión de las historias.

Los tres textos que componen su libro *Sur la traduction* muestran que el ejercicio de la traducción da forma a nuestro presente cultural en relación con la tradición y la memoria. Los primeros dos textos “Défi et bonheur de la traduction” y “Le paradigme de la traduction” se remontan a 1997 y 1998 respectivamente, si olvidamos un tercer texto inédito “Un ‘passage’: traduire l’intraduisible”.¹ Del primer texto mantenemos que debemos renunciar al ideal de traducción perfecta; el segundo texto aclara la paradoja de la hospitalidad lingüística; y el último texto al mismo tiempo evoca la grandeza y el riesgo de cualquier traducción.

Traductor de diversos conocimientos y varios idiomas, tanto literal como figurativamente, Ricœur llama a su manera el dilema post-Babel y la fidelidad / traición, así como los debates contemporáneos sobre la traducción: Antoine Berman y *L'Épreuve de l'étranger* (Berman, 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*), Walter Benjamin, para quienes la “tarea del traductor”, la de la búsqueda del lenguaje “puro” y perfecto, sigue siendo el horizonte mesiánico del

¹ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2018. En 1996, Paul Ricœur recibe el Premio Franco-Alemán de Traducción de la Fundación Deutsches Verlagsanstalt, en esta ocasión entrega esta comunicación: “El desafío y la felicidad de la traducción”, primer texto de este libro publicado por primera vez en 2004 por Bayard Éditions. Es esta edición la que usaremos más adelante en este análisis.

traductor, y finalmente George Steiner (Steiner, 1998, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction*) para quien “entender es traducir”.²

En este libro, Ricœur revela la necesidad de enfrentar la doble incomunicabilidad, salir de los dilemas (transcribir de manera idéntica o conferir un nuevo significado), específicos para el ejercicio de la traducción, y entendemos que con el pasaje de un idioma a otro, la traducción busca “decir lo mismo de manera diferente”. Este trabajo del lenguaje en sí mismo debe entenderse como un trabajo de luto, en la medida en que el traductor debe renunciar a la traducción perfecta, para comprender qué resiste dentro de cada comunidad lingüística:

Es en este autoestudio del mismo lenguaje que las razones profundas de la discrepancia entre un supuesto lenguaje universal perfecto y los llamados lenguajes naturales, en el sentido de no artificial, se revelan como insuperables. (Ricœur, 2004, *Sur la traduction*, p. 43-44)

Así, la tarea de Ricœur del traductor no consiste en el paso y desplazamiento de palabras, oraciones, textos y culturas, sino más bien: “sumergiéndose en vastas lecturas del espíritu de una cultura, [que] el traductor desciende del texto, a la oración y la palabra” (Ricœur, 2004, *Sur la traduction*, p. 56).

Si cuestiona aquí el paradigma de la traducción y la frágil condición del traductor / lector, es para hacernos comprender la ampliación del horizonte presente en todos los idiomas, lo que él llama “hospitalidad lingüística”. El único que puede servir como modelo para otras formas de hospitalidad: “El placer de habitar el lenguaje del otro se compensa con el placer de recibir en el hogar, en la propia casa, la palabra del extraño” (Ricœur, 2004, *Sur la traduction*, p. 20).

El filósofo proporciona la respuesta a todas estas grandes preguntas que cruzan la traducción de los antiguos a los pensadores contemporáneos:

Me parece, de hecho, que la traducción no solo implica trabajo intelectual, teórico en la práctica, sino un problema ético. Llevar al lector al autor, llevar al autor, al lector, al riesgo de servir y traicionar a dos maestros es practicar lo que me gusta llamar hospitalidad lingüística. (Ricœur, 2004, *Sur la traduction*, p. 42-43)

En otras palabras, según Ricœur, la traducción constituye una traición creativa de la obra original. La originalidad de esta concepción de traducción de Ricœur es indicar el camino a seguir para abrirse a la otredad, un viaje en el que la hospitalidad nos familiariza con lo que nos es ajeno, para que la identidad humana se vuelva más rica, para decir y escribir su inconmensurable diversidad. En este sentido del texto, el ejercicio de traducción es el único capaz de liberar a los seres humanos del discurso impuesto y preconstruido, para que puedan desarrollar su capacidad de pensar, imaginar y siempre reconstruir un mundo.

Para concluir, diremos que el objetivo de nuestra reflexión fue entender la traducción como un arte del diálogo entre diferentes idiomas y culturas. Y es el horizonte de la filosofía de la traducción de Ricœur que traza un fenómeno de comprensión,

² El famoso mito de Babel descrito en Génesis 11: 1-9 se refiere a la desaparición de un lenguaje supuestamente único hablado por todos los hombres.

interpretación y recepción del otro, con sus diferencias. Pensar que también implica un trabajo de memoria y responsabilidad ante tantos conflictos de identidad en nuestra sociedad. De este modo heredamos de Paul Ricœur la perspectiva de un universo abierto para poder pensar el humanismo, tanto el pasado como el futuro.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, 1971, “La tâche du traducteur”, in *Œuvres*, Denoël, Paris.
- BERMAN, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- MOUNIN, Georges, 1994, *Les Belles Infidèles*, Lille, PUL.
- RICŒUR, Paul, 2004, *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- _____, 1983-85, *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil.
- _____, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- _____, 2001, *Le Juste 2*, Paris, Éditions Esprit.
- _____, 2010, “Herméneutique et monde du texte”, in: *Écrits et conférences 2: Herméneutique*, Paris, Seuil.
- STEINER, George, 1998, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.

El epistolario de Hildegarda de Bingen como espacio de hospitalidad

MARÍA ESTHER ORTIZ
Universidad Católica Argentina
mariaestherortiz@yahoo.com.ar
Buenos Aires - Argentina

Recibido: 19 de diciembre de 2019 – Aceptado: 7 de febrero de 2020

Resumen: Dentro del prolífico epistolario de Hildegarda de Bingen (1098-1179), las cartas intercambiadas entre la abadesa y Elisabeth de Schönau (1126? - 1165?) ofrecen un rico testimonio biográfico de ambas figuras femeninas del medioevo que abarca diferentes facetas, como la expresión de su mundo íntimo, las distintas experiencias del fenómeno visionario y el contexto sociocultural en el que se hallaban inmersas.

Mediante un breve recorrido diacrónico sobre diferentes concepciones de la hospitalidad, observamos en estas cartas de qué manera el acto de acogida se hace presente en el discurso epistolar y más allá de él.

Palabras clave: Hildegarda de Bingen – Elisabeth de Schönau – epistolario – hospitalidad

Hildegard of Bingen's Epistolary as a hospitality place

Abstract: Within the prolific epistolary of Hildegarda de Bingen (1098-1179), the letters exchanged between the Abbess and Elisabeth of Schönau (1126? - 1165?) offer a rich biographical testimony of both female figures of the Middle Ages covering different facets: such as the expression of their intimate world, the different experiences of the visionary phenomenon and their socio-cultural context.

Through a brief diachronic research about different conceptions of hospitality, the way in which the act of welcoming is present both in and beyond the epistolary discourse is observed in these letters.

Keywords: Hildegard of Bingen – Elisabeth of Schönau – Epistolary – Hospitality

Introducción

La vida de Hildegarda de Bingen (1098 - 1179) transcurrió mayormente en el ámbito monástico benedictino. Confiada a una *magistra* a la edad de ocho años en el monasterio mixto de San Disibodo, en la región de Renania, y habiendo realizado sus votos algunos años después, Hildegarda adoptó un modo de vida regido por el *ora et labora*, donde la práctica de la hospitalidad era frecuente. Gracias a sus conocimientos

en medicina, Hildegarda recibía a muchos enfermos que acudían al monasterio para ser atendidos. Sin embargo, esta no fue la única manera en que ejerció aquella práctica. En su numerosa correspondencia, “recibía” tanto a reconocidos nombres de las esferas políticas y religiosas de su época como a anónimos remitentes, que recurrían a ella para consejo, consuelo o, incluso, para plantear cuestiones teológicas. Y entre estas cartas, hallamos un intercambio epistolar mantenido con Elisabeth de Schönau, una religiosa también de la orden benedictina, que fue priora en un monasterio cercano y que compartía con Hildegarda el don de la visión. En este ir y venir dialógico, donde la joven visionaria le escribía buscando apoyo y contención, observamos en las respuestas que también estaba presente la hospitalidad hildegardiana.

Pensar este género como un espacio hospitalario, haciendo foco en las cartas de dos mujeres medievales, surge de la atención al interés vigente sobre el concepto de hospitalidad que a nivel global exige considerar y reconsiderar –desde el pasado, en el presente y hacia el futuro– sobre sus alcances de sentido. Por lo tanto, en primer lugar se presentará brevemente a las dos figuras y se realizará una síntesis del contexto y el contenido de las misivas. A continuación, se dará lugar a una reflexión sobre el aspecto hospitalario que alberga el género epistolar en general y cómo se ve concretado en las cartas de Hildegarda de Bingen.

La experiencia visionaria de Hildegarda de Bingen y de Elisabeth de Schönau

Hildegarda tenía la capacidad de la experiencia visionaria desde temprana edad. Gracias a los testimonios registrados en sus tratados, su correspondencia y su biografía, conocemos cómo era el modo de su visión:¹

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. He guardado silencio, en la calma permanecí hasta el día en que el Señor, por Su gracia, quiso que las anunciara. Mas las visiones que contemplé, nunca las percibí ni durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura, con los ojos y oídos del hombre interior, en espacios abiertos, según quiso la voluntad de Dios. Cómo sea posible esto, no puede el hombre carnal captarlo. (Sc., 16)

También describió otros momentos en que percibía directamente la luz de la fuente divina y todo dolor desaparecía. Por temor, no comunicó a nadie estas vivencias, salvo a unos pocos allegados. Sin embargo, a los cuarenta y dos años, en una experiencia que la visionaria distinguió como diferente y especial, recibió la misión de dar a conocer todo lo que veía y oía (Sc., 17).

¹ Las obras de Hildegarda de Bingen se citarán con las siguientes abreviaturas: *Scivias*: Sc.; *Epistolarium*: Ep.; *Regulae St. Benedicti Explanatio*: Reg. A continuación, se indicará el número de página que corresponde a las ediciones consignadas en la bibliografía. La edición de Roth se citará como las restantes fuentes bibliográficas.

Con dudas, que fueron acompañadas por la enfermedad, pidió consejo a Bernardo de Claraval y parte de su primer libro fue llevado al Sínodo de Tréveris (1147-1148). Allí, el papa Eugenio III aprobó los escritos e Hildegarda se abocó a la tarea de organizar el material. Las visiones fueron transcritas, ilustradas y comentadas en tres grandes obras: *Conoce los caminos del Señor* (1141-1151), más conocida por su nombre en latín *Scivias*, *El libro de los merecimientos de la vida* o *Liber vitae meritorum* (1158-1163) y *El libro de las obras divinas* o *Liber divinorum operum* (1163-1174). También compuso obras médicas y piezas poético-musicales. Todas ellas hablan fundamentalmente del sentido de las Sagradas Escrituras, la historia de la Salvación, la lucha entre Virtudes y Vicios, y la relación micro y macrocósmica de la Creación.

En cuanto a su contemporánea, se cree que vivió entre los años 1126 y 1165, aunque existen todavía dudas sobre estas fechas. Se sabe que ingresó de niña en el monasterio de Schönau y allí hizo sus votos. En cuanto a las experiencias de Elisabeth, fueron diferentes de las de Hildegarda: su testimonio cuenta que cerca de los veinticinco años comenzó a tener visiones en estado de éxtasis durante momentos litúrgicos importantes (Pentecostés, Pascua, etc.), que continuaron, con algunas pausas, hasta un año antes de morir. El contenido de lo que observaba se sintetiza en la aparición de figuras angélicas, Cristo, la Virgen María, el Espíritu Santo en forma de paloma, y cómo aconteció el martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, leyenda europea muy popular en ese entonces. Los escritos donde se plasmaron las visiones (*Libro de Visiones I, II, III*; *El libro de los caminos de Dios*; *El martirio de santa Úrsula*, entre otros), fueron recogidos por uno de sus hermanos, el abad Egberto, quien se encargó de darlos a conocer. Los textos cobraron gran fama por el continente; no obstante, la difusión se vio entorpecida por modificaciones, adiciones y por la circulación de visiones apócrifas. Esta situación afectó notablemente a Elisabeth y continuó luego de su muerte.

No es el propósito del trabajo comparar el modo de visión de ambas ni legitimar u otorgar más crédito a una obra sobre la otra, baste esta simple semblanza de similitudes y diferencias para poder contextualizar las epístolas y comprender el rasgo hospitalario de las cartas de Hildegarda.

Las cartas

Se conocen hasta ahora dos cartas de Hildegarda y tres de Elisabeth (*Ep.*, 450 - 451, 455- 458; Roth, 1884: 70 - 78). Cronológicamente, disponemos en primer lugar de una carta de Elisabeth a Hildegarda (carta 201),² escrita probablemente entre 1152 y 1156, cuando comienza a percibir las visiones. En el inicio, Elisabeth reconoce la fama de la *magistra*, la saluda con reverencia y le agradece su preocupación por ella. Se deduce que Hildegarda tuvo contacto con el confesor, quien se había comunicado con la abadesa. Se cree también que se conocieron personalmente.

² Como el orden de compilación medieval responde a la jerarquía social del destinatario, la carta 198 corresponde a una epístola dirigida a Elisabeth ya abadesa, en 1175. La edición de Van Acker solo transcribe esta carta. Para las cartas 201 y 202/203 seguimos la edición de Roth.

A continuación, le cuenta sobre su capacidad visionaria, cómo la ocultó tanto tiempo para no parecer altiva ni promover la opinión de que creaba fantasías. Relata la experiencia en éxtasis y cómo recibe, al igual que Hildegarda, la misión de publicarlo. Comparte su testimonio con el abad a cargo del monasterio donde vivía, su confesor, y recibe aliento y confianza. Sin embargo, no todos sus hermanos religiosos adoptan la misma actitud: algunos recelan de lo que afirma y le exigen que le pida a esa supuesta manifestación que asegure que no es un espíritu maligno. Continúa una sucesión de acontecimientos donde detalla cómo esa revelación dice ser verdaderamente divina y que no dude de ello. Los episodios van acompañados de momentos de gran angustia. Finalmente, le suplica a Hildegarda que le ofrezca unas palabras de alivio:

He aquí toda la secuencia de hechos que te he presentado para que reconozcas mi inocencia y la del abad, y se aclare para otros. Ruego para que sea parte de tus oraciones y me respondas con algunas palabras de consuelo, como te dicte el Espíritu Santo. (Roth, 1884: 74)³

Los estudios sobre Elisabeth coinciden en el tono de inquietud de la epístola; la enumeración de hechos, el relato de los padecimientos y, por último, el pedido de ayuda resultan indicadores bastante claros del estado emocional de la joven religiosa.

Por su parte, entre los mismos años (no hay información precisa), Hildegarda responde (carta 201r) comenzando con una fórmula de modestia, muy común en la época y como forma de validar sus palabras:

Yo, esta existencia indigente [*paupercula forma*], vaso frágil, digo estas cosas no de mí sino de la serena luz: el hombre es un vaso que Dios constituyó para sí mismo, para llenarlo con su inspiración, a fin de que en él sus obras alcancen la perfección, porque Dios no obra como el hombre, sino que todas las cosas son llevadas a la perfección bajo la orden de sus preceptos. (*Ep.*, 456)⁴

Sin hacer mención directa de la previa misiva de Elisabeth, desarrolla el primer tema: la Creación está al servicio de Dios y los seres humanos son las creaturas principales. Luego, describe el momento de la caída: cómo Lucifer sedujo a los hombres, quienes se dejaron engañar, y los elementos del mundo también se confundieron y se desordenaron, al igual que aquellos. Como la Creación y su creatura principal perdieron su *viriditas*,⁵ Dios “irrigó” (*irrigavit*) a algunas personas –se refiere a patriarcas y profetas– y envió a Cristo.

Comenta además que a las personas que son elegidas, la figura del Diablo intenta engañarlas instigándolas a la soberbia: “Pues cada vez que esta serpiente ve una joya muy fina en seguida ruge diciendo: ¿Qué es esto? Y entonces la atormenta con las vastas miserias de un espíritu inflamado que desea volar sobre las nubes, como si fueran dioses, tal como también él lo hizo” (*Ep.*, 457).

³ Traducción nuestra.

⁴ La versión de esta carta forma parte del segundo volumen de *Cartas de Hildegarda de Bingen*, cuya traducción colectiva se encuentra en preparación. En la cita se consigna la edición latina.

⁵ Traducida generalmente por “fecundidad”, “verdor” o “lozanía”, es un principio vital dentro de la cosmovisión hildegardiana que da fuerza y vigor tanto al mundo físico como al espiritual.

Y continúa con el mensaje central: “Ahora escucha otra vez: los que desean llevar a la perfección las obras de Dios, siempre han de tener conciencia de que son vasos frágiles” (*Ep.*, 457). A modo de cierre, a través de las imágenes del vaso, la trompeta y el niño, exhorta a que sea consciente de su fragilidad y de la humildad: un vaso, por la alta posibilidad de romperse y por la actitud de “recepción”; la trompeta, por la humildad (como “medio” o “instrumento” de producción de sonido) y por último, la confianza de un niño para sus progenitores.

El tono de la respuesta es prácticamente opuesto al notado en la carta recibida: tranquilo y contenedor, donde se evidencian los años (ya había pasado los cincuenta), la experiencia de las visiones (desde los cinco años) y el ejercicio como priora de una comunidad (Para la época de datación de la carta, Hildegarda ya había dejado el monasterio mixto de San Disibodo, donde se formó, y había fundado el monasterio femenino de San Ruperto, en Bingen).

En una carta de Elisabeth (202/203) fechada entre 1157 y 1164, poco tiempo después de la recientemente señalada, se diferencian dos partes; incluso se piensa que son dos cartas distintas. En el saludo inicial, Elisabeth reconoce y agradece las palabras de Hildegarda porque la han reconfortado. La segunda parte es una condena a la doctrina cátara, una herejía bastante difundida en ese siglo contra la que también Hildegarda combatía en sus obras. Para nuestro objetivo, nos detendremos en la primera parte, donde reconocemos una posible respuesta directa a la misiva de Hildegarda mencionada con anterioridad. La contestación ha tenido un efecto muy benéfico en ella. El tono ha cambiado y las palabras escogidas son indicios de alegría y confianza:

Alégrate conmigo, esposa y venerable hija del Rey eterno, pues el dedo de Dios escribió en ti para que pronuncies la palabra de vida. Feliz eres, y que el bien esté contigo siempre, pues eres el instrumento del Espíritu Santo, ya que tus palabras me han encendido como si una llama hubiera tocado mi corazón. (Roth, 1884: 74)⁶

Finalmente, encontramos una carta (Carta 198) cerca de 1175, esta vez de Hildegarda a Elisabeth. Esta última, habiendo adquirido cierta madurez y cumpliendo su rol como *magistra*, se enfrentaba igualmente con ciertas dificultades. En el saludo, Hildegarda condensa gran parte de las ideas que desarrollará después:

En una visión verdadera vi y oí estas palabras: Oh hija de Dios, que por amor de Dios me llamas “madre”, a mí, a esta existencia indigente, aprende para que tengas discreción, cosa que en los asuntos celestes y terrestres es madre de toda virtud, pues por ella nuestra alma rige el cuerpo y en recta constricción lo apacienta. (*Ep.*, 450)

En primer lugar, hallamos la voz de Elisabeth quien la ha llamado “madre” (suponemos una carta anterior que está perdida), voz que es invocada por Hildegarda para realizar una salvedad: recurre una vez más a la expresión de humildad y exhorta para que tenga discreción, virtud que ensalza, en este caso, como la principal de todas. Seguidamente habla de las personas que, luego de haberse dejado engañar por las

⁶ Traducción nuestra.

palabras del demonio, enmiendan sus faltas. Para esta imagen Hildegarda emplea una comparación con el mundo natural, que es un recurso característico de su obra:

Así como el fruto de la tierra se malogra por una lluvia adversa e intempestiva, así como la tierra sin trabajar no produce buenos frutos sino hierbas inútiles, así, el hombre que trabajara más de lo que pudiera soportar su cuerpo, se volverá inútil por el trabajo indiscriminado, por la indiscriminada abstinencia de su alma y por todas las obras de la santa discreción que son dañadas en él. (*Ep.*, 450)

La crítica supone en este texto una referencia a los castigos físicos que se infligía Elisabeth. Hildegarda le señala el exceso y la falta de discreción, de la capacidad de medir el justo orden de las cosas. Y sugiere que esos castigos pueden ser obra del diablo:

Cuando el ave más negra, a saber, el diablo, cae en la cuenta de que un hombre se propone abandonar sus deseos ilícitos y sus pecados, y entonces, como una serpiente en su agujero, se envuelve en los ayunos, en las oraciones y en las abstinencias de este hombre y por medio de sugerencias le dice: ‘Tus pecados no pueden ser borrados a no ser que maltrates tu cuerpo con pesares, con lágrimas y con inmensos trabajos de tal modo que lo seques por completo’. De ahí que este hombre, viviendo sin esperanza y sin gozo, por lo general pierde el sentido, contrae alguna grave enfermedad, y así se ve despojado de la santidad gracias al engaño del diablo, y las cosas que así comenzó, sin discreción, las deja sin terminar, de modo que su estado actual es peor que el anterior. (*Ep.*, 450-451)

Le exhorta a que pida consejo y ayuda y, utilizando nuevamente la simbología de la *viriditas*, le pide que revise su voluntad y cultive la humildad prestando atención a la Regla (recordemos que Elisabeth es también religiosa benedictina) y a los consejos de sus maestros. En el saludo final la invita a que escuche sus palabras y le envía una bendición donde reconoce toda su buena predisposición para conocer a Dios:

Oh alma feliz, presta atención a estas palabras, tú, que como el ciervo a las fuentes de agua, hacia el Dios vivo con gran fuerza velozmente corriste, que el Rey más fuerte te conserve en la misma fortaleza y te lleve felizmente hasta la beatitud eterna. Amén. (*Ep.*, 451)

Hasta aquí, entonces, el encuentro epistolar entre Hildegarda de Bingen y Elisabeth de Schönau: observamos similitudes en ciertos aspectos de la experiencia: por un lado, el asombro y la aceptación de un llamado; en forma paralela, la incertidumbre, el miedo y la autoconfianza debilitada frente al escepticismo. Pero advertimos en Hildegarda un grado más avanzado en la conciencia y aceptación de su condición de visionaria.

El género epistolar como espacio hospitalario. Las cartas de Hildegarda como encuentro y desafío

El término “hospedar” significa acoger a un extranjero en la casa propia, darle alimento y techo donde dormir, y desde la Antigüedad fue conocida y aplicada la “Ley de hospitalidad”. Hildegarda la menciona como virtud en *Explicación a la Regla de San Benito*; allí destaca que al albergar al huésped se recibe a Cristo (*Reg.*, cols. 1053-1106).

De todas maneras, su sentido puede extenderse también hacia otros horizontes que conducen a pensar: ¿Cuál es el gesto definitorio de la hospitalidad?

Por lo pronto, para el pensamiento moderno consiste en recibir al otro en uno (morada, país, interioridad, vida) y en dar con libertad. De todos modos, ese acto no se libera totalmente de una tensión, de una distancia infinita entre anfitrión y huésped. (Cf. Levinas, 2002; Derrida y Dufourmantelle, 2008; Derrida, 2001). Afín a la imagen hildegardiana, una perspectiva teológica actual observa asimismo la “santidad hospitalaria” de la figura de Cristo, fundada en los “lazos” que se crean con sus seguidores y la posibilidad en Él de un “aprendizaje”:

Al contrario, la santidad se comunica en abundancia gracias a las posibilidades últimas que Jesús percibe en el otro y que el otro descubre en él. Aquellos que lo siguen y los Doce deben entrar a su vez en esta inversión de la mirada; mirada admirada –como la suya– de lo que adviene en el otro, quienquiera que sea, incluso más allá de las fronteras de Israel [. . .] Su propia capacidad de aprendizaje no deja así de hacer escuela. (Theobald, 2008: 72)⁷

Sin embargo, y en consonancia con la tensión recientemente nombrada, la lectura mesiánica de esta “hospitalidad abierta” no siempre fue “obvia” para los primeros cristianos y la “mirada hospitalaria” de Cristo no fue ni es evidente. Lamentablemente, la simetría no está asegurada y siempre existe el “riesgo” (Theobald, 2016: 74-75).

A partir de estos aportes, podríamos entonces considerar al género epistolar como un espacio de hospitalidad. Y por tal motivo, queremos remarcar algunos aspectos del género que se vinculan con la misma. La carta, desde un tipo de vista tradicional (dejando a un lado por el momento su transformación con las nuevas tecnologías), pertenece a un discurso que se caracteriza en primer lugar por la escritura, y cuya matriz: “pivotea sobre la presencia y la ausencia, la oralidad y la escritura, ... lo privado y lo público, la fidelidad y la traición que lo sostienen y generan el doble gesto de comunicación y escritura que es propio de la carta, libre y codificado a la vez” (Bouvet, 2011: 89).

No consideraremos para este trabajo las cartas administrativas, comerciales o diplomáticas; las cartas en estudio se clasificarían como “intercambio personal” (Castillo García, 1974: 437), de tema variado. Y en particular, nos detendremos en el aspecto de la presencia y la ausencia, que es, a nuestro entender, una paradoja importante. La carta salva las distancias de espacio y tiempo, y acerca al que no está de uno y de otro lado: en la carta se hace presente tanto el destinatario como el emisor.

En efecto, la presencia del ausente se da en la instancia de la escritura y de la lectura. Las marcas del emisor se evidencian en el contenido, en la elección de palabras, en el “yo” que aparece en todas sus formas lingüísticas; sin embargo, la voz del destinatario al mismo tiempo se hace presente cuando el autor retoma sus palabras, en los vocativos,

⁷ Traducción de Mariano Carou.

y hasta en el tema de la carta, pues el asunto de la misma, en mayor o menos medida, los vincula y los convoca.⁸

En las cartas que presentamos, Hildegarda recibe a Elisabeth con los vocativos “oh, hija”, “alma feliz”, y elabora una respuesta a partir del texto que le fue enviado. Este es un aspecto interesante, porque Hildegarda contesta muchas veces con “visiones” cuando afirma: “La Luz Viviente dice” o “En la Serena fuente contemplé estas palabras”, y aquí podemos imaginar a Hildegarda “perdida” o “absorta” frente a imágenes. No obstante, nunca descuida hacia quién va dirigido su mensaje. Lo que escribe está directamente dedicado a Elisabeth; son ciertamente respuestas simbólicas, pero no resultan ambiguas ni generales, sino que responden a un llamado concreto de su coetánea.

La voz de Hildegarda, por lo tanto, acoge la voz de Elisabeth. Y en este caso no es un recibimiento más. Muchas personas escribían a Hildegarda solicitando consuelo y consejo, así como también reclamos y pedidos, pero consideramos que lo que las reúne en las cartas es el asunto de la experiencia inusual que ambas perciben. Y este aspecto, creemos, hace único este intercambio epistolar. Porque Hildegarda acoge a una mujer que está viviendo lo mismo que ella vive; aunque cuenta con mayor discernimiento y más tiempo de proceso, no está exenta de preocupaciones. Estas experiencias son difíciles de aceptar y sobrellevar: el asombro de lo contemplado se siente al mismo tiempo que la duda y el miedo.

Las respuestas de Hildegarda parecieran tener poca “emotividad”, pues constan mayormente de una descripción de imágenes que ella afirma recibir. Sin dudas, el fenómeno visionario sigue suscitando muchas conjeturas; aún no se sabe con certeza su origen ni su configuración. Sin embargo, podemos considerar que esas imágenes habitan en su interioridad, que Hildegarda las contempla, las interpreta y pone en juego su comprensión y su habilidad para manifestarlas (Cf. Cirlot, 2005).

En estas vivencias particulares, en general, la decisión de escribir no es fácil. Hildegarda sufría también dolores corporales y pidió consejo a Bernardo de Claraval, poco tiempo después de haber recibido aquella revelación mencionada en mitad de su vida. Dijimos además al principio de esta sección que la hospitalidad implica “tensión”: cabría preguntarnos cuán vulnerable se sentiría Hildegarda al exponer su interioridad, aquel mundo visionario sobre el que surgen inquietudes, cuánto dudaría quizá asimismo de la experiencia de Elisabeth y en qué medida se observaría responsable de su respuesta. Emerge aquí el “riesgo del malentendido” que plantea Theobald (2016: 78).

Hay otro rasgo hospitalario en el género epistolar, y fue señalado por el autor clásico Demetrio, quien se refiere a la carta como “don”, como un regalo (1996: 97). Muchos sentidos tiene esta palabra: significa básicamente entregar algo importante o valioso a alguien que pueda o sepa aprovecharlo. Y en ese acto del regalo acontece también la hospitalidad, porque se involucra, desde la libertad, el deseo auténtico de ofrecer desde

⁸ “Y eso lleva a pensar quién es verdaderamente el “autor” de una carta y a quién le pertenece: El enunciador epistolar se caracteriza por tener un estatuto equívoco de las categorías de enunciador y destinatario. La carta no tiene ‘autor’, en el sentido fuerte de la presencia plena y propietario del discurso; el ‘autor de la carta’, dice Derrida, ‘queda fuera de juego’. Tampoco tiene un destinatario claramente definido.” (Bouvet, 2011: 79)

uno algo que el otro necesita. (Cf. Derrida, Dufourmantelle, 2008: 33; Theobald, 2016: 75). Y en este caso, la libertad en Hildegarda consiste en aceptar la carta, leerla, macerar una respuesta y escribirla. El gesto hospitalario se actualiza en cada una de estas acciones. Además:

Quien escribe una carta “dona” (regala) al destinatario, además del tiempo que ha demorado en escribirla y el espacio de papel que ha cubierto de palabras, la imagen de él en el momento de escribirle y le dona también su propia presencia, porque quien escribe ‘se expone’, se pone ‘fuera de sí’, fuera del alcance de su propio control, y se abre al abismo de lo que el Otro quiera hacer con su Palabra. (Bouvet, 2011: 97- 98)

En relación con la idea mencionada de que la hospitalidad se vincula con el hogar y la morada propia, la carta es para Demetrio además el “retrato de la propia alma” (1996: 97), y por medio de ella se abre un espacio interior que permite un movimiento doble de ingreso y salida en vistas al encuentro. Siguiendo la misma idea, y un poco más allá:

Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario [. . .] y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. [. . .] El trabajo que la carta opera sobre el destinatario, pero que también se efectúa sobre el escritor por la carta misma que este envía implica una ‘introspección’; sin embargo, se ha de comprender no tanto como un desciframiento de sí por sí mismo cuanto como una apertura dada sobre sí al otro. (Foucault, 1999: 300)

Observamos en Hildegarda la apropiación de esa figura en sus cartas: cuando le aconseja a Elisabeth que ejercite la discreción, que no caiga en la soberbia, que pida ayuda y reconozca quién es, podemos pensar que esas palabras se encuentran también dirigidas a ella. Tal como lo ve posible Foucault, en el destinatario ella puede conocerse y reconocerse.

Conclusiones

Si, como expusimos, la voz de Hildegarda acoge a la voz de Elisabeth, y el género epistolar hace presente al ausente, despliega la interioridad del que escribe y permite el paso hacia la morada personal, entonces Hildegarda recibe a Elisabeth y la carta se convierte en un espacio de hospitalidad.

Asimismo, en esta dialogicidad intrínseca del género (Bouvet, 2011: 82; Demetrio, 96), lo epistolar, como fue dicho, implica reciprocidad y existe porque existe un destinatario (Bouvet, 2011: 74). Hildegarda es hospedada a su vez por Elisabeth cuando se encuentra a sí misma en las palabras que le dirige a la joven o cuando esta recibe sus respuestas y le contesta con otra epístola.

Tomar el consejo o agradecer un regalo son, de alguna manera, también formas hospitalarias. Y en relación con todo lo expuesto, considerar esta aceptación, este recibimiento y este don, con encuentros y desafíos, nos guía a pensar que no hay hospitalidad sin libertad.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- HILDEGARDIS BINGENSIS, 1991-93, 2001, *Epistolarium*, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 91-91a, 91b). Pars Prima, Epist. 1-90; Pars Secunda, Epist. 91-250r; Pars Tertia, Epist. 251-390.
- _____, 1882, “Regulae S. Benedicti Explanatio”, en MIGNE, J.-P. (ed.). *PL*. Vol. 197, cols. 1053-1106.
- _____, 1978, Scivias, CCCM. Vol. 43-43a, Turnhout, Brepols.
- ROTH, F. W. (ed.), 1884, *Die Visionen der heil. Elisabeth und die Schriften von Ekbert und Emecho von Schönau*, Brunn, Verlag der Studien aus dem Benedictiner- und Cistercienser-Orden.

Traducciones citadas

- HILDEGARDA DE BINGEN, 1999, *Scivias: Conoce los caminos*, Madrid, Trotta.

Fuentes secundarias

- BOUVET, Nora Esperanza, 2011, *El género epistolar*, Buenos Aires, Eudeba.
- CASTILLO GARCÍA, Carmen, 1974, “La epístola como género literario de la antigüedad a la edad media latina” *Estudios clásicos*. Tomo 18, N° 73, 427-442.
- CIRLOT, Victoria, 2005, *Hildegarda de Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder.
- CLARK, Anne, 1992, *Elisabeth of Schönau: A Twelfth-Century Visionary*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- DEMETRIO, 1996, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anna, 2008, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- _____, 2001, *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Madrid, Trotta.
- ECKENSTEIN, Lina, 1896, *Woman under monasticism: chapters on saint-lore and convent life between A.D. 500 and A.D. 1500*, Cambridge, University Press.
- FERRANTE, Joan, 1998, “Correspondent: Blessed Is the Speech of Your Mouth”, en: NEWMAN, Barbara, *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley, University of California Press, pp. 91-109.
- FOUCAULT, Michel, 1999, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Vol. III, Barcelona, Paidós.
- KERBY-FULTON, Kathryn; ELLIOT, Dyan, 1985, “Self-Image and the Visionary Role in two letters from the Correspondence of Elizabeth of Schönau and Hildegard of Bingen”, *Vox benedictina* 2, 204-23.

- GÓNGORA, María Eugenia, 2012, “Acercamiento a las emociones medievales: dos cartas de Hildegard de Bingen (1098-1179)”, *Revista Chilena de Literatura* 82, 143-157.
- _____, 2007, “Elisabeth de Schönau: autoridad visionaria y la presencia de los santos”, *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 71, 43-62.
- LECLERCQ, Jean, 2009, *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción a los autores monásticos de la Edad Media*, Salamanca, Sígueme.
- LEVINAS, Emmanuel, 2002, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme.
- NEWMAN, Barbara, 1985, “Hildegard of Bingen: Visions and Validation”, *Church History* 54 (2), 163-75.
- THEBOALD, Christoph, 2008, *Le Christianisme comme style. Une maniere de faire de la théologie en postmodernité*, Paris, Cerf.
- _____, 2016, *El estilo de la vida cristiana*, Salamanca, Sígueme.
- O'DELL, M. Colman, 1987, “Elizabeth of Schönau and Hildegard of Bingen: Prophets of the Lord”, en THOMAS SHANK, Lillian y NICHOLS, John A., *Medieval Religious Women. T. II: Peaceweavers* (Cistercian Studies Series, 72), Cistercians Publications, pp. 85-102.

Imaginarios sagrados de la hospitalidad

Hospedar a la Trinidad: la Virgen María como lugar y persona de la manifestación trinitaria en dos obras de Gonzalo de Berceo

MARÍA BELÉN NAVARRO

Universidad Católica Argentina-CONICET

mbnavarro@uca.edu.ar

Buenos Aires-Argentina

Recibido: 2 de diciembre de 2019 – Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: La dimensión mariana de la economía de la salvación es un misterio que ha sido tratado en dos poemas del primer autor de la literatura en castellano cuyo nombre se conoce, Gonzalo de Berceo, un clérigo secular del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla en el siglo XIII. Ambas obras, *Loores de Nuestra Señora* y *Duelo de la Virgen*, se dedican al relato de los acontecimientos del Nuevo Testamento que manifiestan la naturaleza y las cualidades trinitarias, pero desde una perspectiva mariológica, que destaca el rol instrumental de la hospitalidad de la Virgen. A partir del análisis de una selección de pasajes referidos a la Trinidad –en cuanto Unidad, las divinas Personas y la relación entre las Personas y María–, se propone en el presente trabajo un abordaje del pensamiento teológico de Gonzalo de Berceo desde el reconocimiento y la clasificación de los esquemas de imagen de la lingüística cognitiva con los cuales se construye discursivamente el misterio trinitario. Estos potencian un encuentro desde el lenguaje literario, en este caso, en dos de los primeros intentos de escribir poéticamente sobre Dios en castellano.

Palabras clave: Gonzalo de Berceo – mariología – Trinidad – semántica cognitiva – esquemas de imagen

Hosting the Trinity: The Virgin Mary as Place and Person of the Trinitarian Manifestation in Two Works by Gonzalo de Berceo

Abstract: The Marian dimension of the salvation economy is a mystery that is the main topic of two works by Gonzalo de Berceo, the first author with a known name in Spanish Literature, a secular cleric of the Benedictine monastery of San Millan in Cogolla in the thirteenth century. Both poems, *Loores de Nuestra Señora* and *Duelo de la Virgen*, focus on the narration of the events of the New Testament that reveal the Trinitarian nature and qualities, but from a Mariological perspective, which highlights the instrumental role played by the Virgin's hospitality. The aim of this paper is to propose an approach to the theological thinking of Gonzalo de Berceo, through the analysis of a selection of passages referring to the Trinity –as a Unit, the divine Persons and the relationship between them and Mary–, the recognition and the classification of image schemas of cognitive linguistics, which are the foundation of this discourse about

the Trinitarian mystery. The schemas enhance an encounter between theological and literary languages, in this case, in two of the first attempts to write poetically about God in Spanish.

Keywords: Gonzalo de Berceo – Mariology – Trinity – Cognitive Semantics – Image Schema

La dimensión mariana de la economía de la salvación es un misterio que ha sido abordado por dos obras poéticas del primer autor de la literatura en castellano cuyo nombre se conoce, Gonzalo de Berceo. Fue un clérigo secular del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla en el siglo XIII (aproximadamente 1196-1264) y uno de los principales representantes del mester de clerecía, una escuela del siglo XIII y XIV de hombres cultos y letrados cuyo objetivo fundamental fue la difusión de la cultura latino-eclesiástica en lengua romance. En el caso de este escritor riojano, las temáticas de sus obras son exclusivamente religiosas; entre ellas, tres dedicadas a la Virgen María.

En el presente trabajo nos centraremos en dos, *Loores de Nuestra Señora* y *Duelo de la Virgen*,¹ dado que ambas contienen pasajes dedicados al relato de los acontecimientos del Nuevo Testamento que manifiestan la ontología trinitaria en el entramado de la historia de la salvación. Asimismo, posibilitan la reflexión sobre la relación entre las divinas Personas y María, según fue entendida por Gonzalo de Berceo, con la probable influencia de la concepción teológica del IV Concilio de Letrán (1215-1216). En el caso de *Loores de Nuestra Señora*, se trata de un poema cuyo núcleo temático es el relato de la historia de la Salvación, desde la Caída hasta la Contemplación escatológica, pero compendiada desde un enfoque peculiar: el rol instrumental y corredentor de María. La obra se configura macrotextualmente como una plegaria de alabanza-petición dirigida a la Virgen, en la cual se inserta una extensa secuencia argumentativo-narrativa que refuerza el alegato a favor de la loa debida a la Madre y el fundamento de la petición final para su mediación (GARCÍA DE LA CONCHA, 1978: 141-142; GONZÁLEZ, 2008: 66-76; NAVARRO, 2016). En cambio, *El Duelo de la Virgen* es un poema de doscientas diez estrofas cuyo núcleo temático es la singular participación de María en el evento pascual, ya que se trata de un planteamiento dramatizado en el cual, a instancias de San Bernardo, la Virgen desciende a la celda de este y le relata en primera persona la Pasión de Cristo y su propio dolor (GARCÍA DE LA CONCHA, 1992: 70; GONZÁLEZ, 2008: 58).

El presente artículo se propone un estudio del lenguaje religioso empleado en estas dos obras a partir del reconocimiento y la clasificación de los esquemas de imagen de la lingüística cognitiva con los cuales se construye discursivamente el misterio trinitario en una selección de citas, que abordan Su unidad, las cualidades de las tres Personas y la relación entre las Personas y María. Como se tendrá ocasión de apreciar, los esquemas

¹ Abreviaremos en las citas textuales *Loores de Nuestra Señora* como LNS, *El duelo de la Virgen* como DV y luego indicaremos el número de verso o cuaderna, según las ediciones críticas referidas en la bibliografía.

de imagen permitirán no solo describir el pensamiento teológico de Gonzalo de Berceo en cuanto expresión de la tradición del siglo XIII, sino también apreciar los aspectos presentes en estas dos obras –que son los primeros intentos de escribir poéticamente sobre Dios en castellano– que pudieran resultar iluminadores para la reflexión contemporánea, desde una lectura en diálogo con la ontología trinitaria actual, especialmente en lo que concierne a la hospitalidad y la relación de María con la Trinidad.

El lenguaje trinitario: los esquemas de imagen utilizados

Para hablar de Dios, en cuanto a Su ser, el lenguaje humano resulta insuficiente, por lo cual el lenguaje religioso debe recurrir a metáforas, metonimias y analogías, que son modelos cognitivos que ayudan a los humanos a conceptualizar aquellas experiencias que no son “conceptos emergentes” de la vivencia concreta y física de la corporeidad. A estas categorías conceptuales la lingüística cognitiva las denomina “esquemas de imagen”, que son patrones dinámicos recurrentes de nuestras interacciones perceptuales y motores, que proporcionan una estructura coherente y significativa a nuestra experiencia física a un nivel conceptual (JOHNSON *apud* PEÑA CERVEL, 2012: 70). Por lo tanto, los esquemas de imagen nos auxilian en la comprensión de Dios desde la experiencia humana inmediata y desde lo que Dios manifiesta de sí mismo mediante el lenguaje humano en la Revelación.

De esta forma, resulta de particular interés identificar las categorías humanas empleadas en las obras de Gonzalo de Berceo para describir a la Trinidad, dado que son indicativas de las cualidades que destaca sobre otras en su pensamiento teológico y tradición religiosa, sopesando también su horizonte de expectativas coetáneo. Luego de un análisis de todas las referencias presentes en *Loores* y *El Duelo* a la Unidad trinitaria, a las tres Personas y a Su relación con María, hemos reconocido tres grupos de esquemas de imagen² básicos predominantes: el vínculo, el camino y la región delimitada. Es conveniente segmentarlos solo a efectos expositivos y analíticos, dado que en realidad existe una interdependencia semántica muy significativa de estos patrones, como se tendrá oportunidad de indicar.

I. El vínculo

Este esquema se basa en situaciones de la vida cotidiana, en las que nos hallamos unidos a nuestra madre por medio de un cordón que establece un vínculo físico –y en la mayoría de las ocasiones afectivo–. Esta experiencia física se transfiere a otras realidades, entre las que se pueden destacar las relaciones sociales.

² Si bien el estudio de Antonio BARCELONA (1999: 192-201) –que trata sobre los esquemas de imagen respecto a la Trinidad presentes en el Catecismo de la Iglesia Católica– fue inspirador como método y propuesta, hemos optado por la taxonomía de los esquemas de imagen propuesta por Sandra PEÑA CERVEL (2012: 76-88), por resultarnos más integradora de las categorías observables en estas dos obras de Berceo.

Dentro de este esquema, en el campo de la familia, se encuentran las nociones de “Padre” e “Hijo”, las cuales nos permiten comprender análogamente la naturaleza de las dos primeras Personas y su relación, como así también la relación del Padre con su creación, en lo que respecta al origen y la causa. En *El Duelo*, por ejemplo: “A los que Él bien fezo como Padre leal / aquessos li buscaron de echarlo a mal” (DV, 70cd), “El Padre de los Cielos, de grant podestadía,/de grant misericordia e de grant coñocía,/ membroli de las almas de la su confradía,/ non quiso que yoguiesen en tal enfermería” (DV, 86), y en *Loores*: “Acomendó al Padre su compañía cabosa” (LNS, 132a); “Cómo nasce el Fijo del Padre entender” (LNS, 189b), “Algunos coñuvieron Fijo de Dios mataron” (LNS, 76c), “Fijo era de Dios, d’Elli mucho querido” (DV, 120a). En estas citas de *Loores*, se utiliza llamativamente el título “Hijo de Dios” para subrayar el contraste con la situación narrada –la Crucifixión– y la naturaleza divina. Concordamos con la explicación de RUÍZ DOMÍNGUEZ (1999: 45, 47), para quien la menor presencia de este título en comparación con “Hijo de María”³ en estas obras se debe a la mentalidad gótica de la época, que humaniza a Cristo –en contraposición con la Alta Edad Media, siguiendo la línea teológica de los Padres del siglo V y de los mosaicos romanos, donde aparece una visión mayestática, sublime–, y al hecho de que la mayor parte de las obras de Berceo tiene un contenido mariano, potenciado en estos casos por los roles de alocutaria⁴ en *Loores* y enunciativa en *El Duelo*.

También se disponen los nombres de “Esposo” y “Esposa” para hacer referencia a la nupcialidad de Dios y María, como alianza de amor y servicio: “No li membró del dicho del su santo Esposo” (DV, 109d), “a ti recebió Christo para ser su esposa” (LNS, 204d). Asimismo, se observan otros nombres relacionados con funciones sociales: “Emperador”, “Rey” o “Señor”,⁵ “Pastor”,⁶ “Legista”, “Obispo”, “Abogado” o

³ Dado el rol de enunciativa de María en *El Duelo*, es frecuente su uso como vocativo: “Fijo, cerca de ti querría yo finir,/ non querría al sieglo sin mi Fijo tornar;/ ¡Fijo, Señor e padre, deña a mí catar!/ Fijo, ruego de madre no lo deve rehusar” (DV, 75), “Fijo dulz e sombroso, tiemplo de caridad” (DV, 76a), “Fijo, tú de las cosas eres bien sabidor” (DV, 77a). En cambio, en *Loores* se trata de un referente: “El tu fruto bendicto, Jesuchristo clamado” (LNS, 23a), “Ruega tu Fijo, Madre, por los tus pecadores” (LNS, 214a).

⁴ Se emplea el término “alocutario”, propio de la pragmática del discurso y de la teoría del diálogo, para discernir entre aquel a quien explícitamente se habla, designándolo mediante marcas discursivas inequívocas como interlocutor y aquel para quien se habla, esto es, aquel que aun sin ser designado como interlocutor se espera que reciba en última instancia nuestro mensaje –el destinatario– (STATI *apud* GONZÁLEZ, 2008: 61).

⁵ “¿Cóm’ seré sin porfaço, mezquino pecador,/ cuand’ veo por mí muerto tan grant emperador?” (LNS, 79ab), “¡Tal regno de buen rey es mucho deseable!” (LNS, 192d), “oro, porqu’ era rey e de real natura” (LNS, 32b). “El Señor pñadoso sobre todo lo ál,/ resuscitó los muertos, el Señor natural,/ a los que Él bien fezo como Padre leal,/ aquessos li buscaron de echarlo a mal. (DV, 70), “el Señor de los señores” (DV, 73a)

⁶ “El Pastor sovo firme, non dexó la posada,/ la grey de las ovejas fo toda derramada;/ prisieron al Cordero essa falsa cruzada,/ guiándolos el lobo que priso la soldada” (DV, 16). Ambos títulos -Pastor y Cordero- tienen fuente bíblica y una tradición simbólico-religiosa profunda, aunque su uso cobra mayor fuerza por razones económicas del contexto de producción, lo cual los refuerza como referentes cotidianos para la audiencia coetánea. Dios es el pastor de Israel (*Sal* 23,1; *Is* 40,11; *Jer* 31,10), conduce a su rebaño, vela por él y lo protege (*Jn* 10,11ss). Por otra parte, el cordero es “símbolo de dulzura, simplicidad, inocencia, pureza, obediencia, tanto en razón de su aspecto y su comportamiento naturales como de su color blanco, [...] el animal de sacrificio por excelencia” (CHEVALIER, 1986: 344). Así es

“Maestro”,⁷ que resaltan el liderazgo divino en lo que compete a la autoridad, la sabiduría y el poder. Aunque provienen de la Biblia,⁸ su interpretación medieval deriva de una razón social: la estructura feudal –en la que todos en cierta manera son vasallos de un Señor– y el Señor más importante para el cristiano es Dios, “el Señor de los señores” (DV, 73a) o “el Señor natural” (DV, 70b).

En el caso de María, se utilizan los nombres “Reina”⁹ y “Señora” por participación: se fundamenta teológicamente en la consideración relativa y analógica del término.

En el primer caso, María es reina no en sentido propio absoluto –quien solo gobierna y rige el mundo y los cielos es Cristo– sino en sentido propio relativo, en cuanto madre del rey Cristo, de la misma manera que se dicen reinas las madres o las esposas de los reyes terrenos; en el segundo caso, María es reina en sentido analógico porque en razón de su excelencia y santidad no tiene par entre los hombres y mujeres, salvo Cristo mismo, que además de hombre es Dios (GONZÁLEZ, 2013: 110).

En *Loores de Nuestra Señora*, la primera caracterización de María se realiza recurriendo al esquema del vínculo, aplicado a su peculiar relación con la Trinidad: “A ti me encomiendo, Madre de pïadat,/ que concebist’ de Spíritu, e esto es verdat,/ parist’ fijo precioso en tu entegredat,/ sirviendo tu esposo con toda lealtat” (LNS, 1). Juan Antonio RUIZ DOMÍNGUEZ (1999: 37) señala que se trata de una fórmula tópica de encabezamiento característica de Gonzalo de Berceo, presente en otras obras, como en la primera cuaderna de la *Vida de Santo Domingo* o de *Santa Oria*. También era un recurso típico en diferentes documentos de la Edad Media, ya sea de contenido político, económico o social. En tanto exordio, cumpliría la función de demostrar respeto y honra hacia Dios, a quien se le solicita ayuda o se hace testigo.

La particularidad de esta cuaderna de *Loores* respecto a otras donde se describe a la Trinidad radica en la inclusión de María, tanto como alocutaria como actante en tanto sujeto de las formas verbales: “concebist’”, “parist’”, en pretérito perfecto simple, dado que son hechos pasados de la historia de la salvación; en cambio, se prefiere el gerundio “sirviendo” para indicar la durabilidad y continuidad de la misión mariana. Otra diferencia específica de estos versos con respecto a las otras dos obras berceanas citadas es la elección de la propiedad destacada de cada Persona: sobre todo resulta llamativa la opción por “esposo” en vez de resaltar al Padre como Creador. Esto demuestra que el eje del *Loores de Nuestra Señora* es el rol de María en la historia de la Salvación: incluso la Trinidad es examinada desde su relación con ella, en tanto Madre,

referido tanto en las profecías del Antiguo Testamento (*Is* 53,7) como en su cumplimiento en el Nuevo Testamento (*Jn* 19,36; *1 Cor* 5,7).

⁷ “Rey fue e obispo e sabidor legista” (LNS, 10d), “Bien paresce que Christo fue vuestro abogado” (LNS, 111c), “lazedra el Maestro” (DV, 41c).

⁸ Sirvan de ejemplo: *Salmo* 110, 1; *Hechos* 2, 36; *I Pedro* 3, 22; *Romanos* 8, 34; *I Corintios* 15, 25; *Colosenses* 3,1; *Hebreos* 1, 2.

⁹ “Reina de los Cielos, de grant autoridad” (DV, 5d), “Reina de la Gloria, Madre de pïadat, / Señora de los Ángeles, Puerta de salvedat” (DV, 205ab), “Reina coronada de tan noble corona,/ te femos abogada, lo nuestro Tú razona” (LNS, 220cd), “reina de los cielos, pienses nos d’ acorrer” (LNS, 223c), “Señora e reina de tal auctoridat” (LNS, 226a).

Esposa y “Reliquiario”. Esta cuaderna plasma entonces la paradoja Madre-Hija-Esposa,¹⁰ en la cual se entrecruzan la dependencia esencial de la madre respecto a Jesús en tanto Hija de Dios por subordinación directa y formal a la primera Persona trinitaria y la más profunda comunión con Él en tanto Esposa –en lo que concierne a su asociación al plan salvífico divino desde su rol corredentor e intercesor, la nupcialidad como alianza de amor y servicio–. De esta manera, el triple parentesco mariano se revela como forma del encuentro personal del Dios trinitario con el ser humano en la plenitud de gracia.

Asimismo, tanto *Loores* como el *Duelo* refieren y fundamentan la maternidad espiritual de María con respecto al género humano: “Varones e mugieres por Madre te catamos; / Tú nos guía, Señora, com’ tus fijos seamos” (LNS, 218ab). Sin embargo, solamente en *El Duelo* el poeta narra la escena entre María, Juan y Jesús en la Cruz: “Vio al su discípulo, que Él mucho amava, / fijo de Zebedeo, vio cómo plorava; / diom’ a elli por fijo, ca mucho li costava, / a mí a él por madre, travonos con tal trava” (DV, 37). La misión de María no termina en el Calvario, sino que por voluntad del Hijo su maternidad divina deviene en maternidad espiritual, que la torna en Madre universal del género humano e intercesora. Su poder se cimienta en el vínculo.

II. El camino

Este segundo esquema de imagen posee como elementos estructurales un origen, una serie de puntos que lo conectan con el destino, una dirección y un destino. PEÑA CERVEL (2012: 86-87) lo considera un esquema básico, que proporciona un patrón para la activación ordenada y proyección de otros espacios mentales, incluyendo lo que denomina esquemas dependientes o subsidiarios, que recurren a los básicos para poder desarrollar su lógica interna o son especificaciones más detalladas. En lo que respecta a estas obras de Berceo, abordaremos los siguientes esquemas subsidiarios: el origen y destino, la verticalidad, la atracción, el proceso, la fuerza, el ciclo.

II. a) Origen y destino

Como ya se ha mencionado, para comprender las relaciones intrapersonales de la Trinidad, se emplean expresiones filiales como Creador-Criatura y Padre-Hijo, que remiten a un origen, a un nacimiento, aunque la determinación en el caso de las Personas divinas no es unidireccional sino recíproca y relativa. Asimismo, se plantea el problema del origen del Espíritu Santo en términos de cómo “sale” de ellos: “Cóm’ sale el Spíritu d’ entre ambos saber” (LNS, 189c), para luego afirmar la unidad trinitaria en términos de “sin empezamiento”: “Esta es la verdat, e bien sé que non miento:/ todos

¹⁰ Otras citas: “Fijo parist’ e padre sobre lecho de feno” (LNS, 25d), “Ruega tu Fijo, Madre, por los tus pecadores;/ fijo lo as e padre, oïrá los clamores;/ madre te á e fija, querrá fer tus favores./ ¡Defiéndenos, Señora, de los malos sudores!” (LNS, 214). La combinación de los títulos Madre-Hija aparecen también referidos en *El Duelo*: “Con rabia del mi Fijo, mi Padre, mi Señor,/ mi lumne, mi confuerto, mi salud, mi Pastor,/ mi vida, mi consejo, mi gloria, mi dulzor,/ non avía de vida cobdicia nin sabor” (DV, 46), “¡Fijo, Señor e padre, deña a mí catar!/Fijo, ruego de madre no·l deve rehusar.” (DV, 75cd).

tres son iguales e sin empezamiento,/ una es la natura, non ha departimiento;/ de la sancta credencia este es el cimiento” (LNS, 190). Estas nociones probablemente estén inspiradas por el IV Concilio de Letrán:¹¹ el Padre genera, el Hijo nace y el Espíritu procede. Es el tradicional binomio *exitus-reditus* trinitario: Dios en sí mismo y su referencia a las criaturas como principio y fin. Expresa la estructura esencialmente trinitaria de la economía de la salvación –propio de San Ireneo, por ejemplo, en el *Epideixis*, 3-8, y de las primeras oraciones cristianas–: todo procede del Padre por el Hijo en el Espíritu Santo. Es la esencia de la ontología trinitaria: el ser procede del amor de Dios y está llamado a realizarse en ese mismo amor. Dios es en sí Otro, siendo de tal modo Sí mismo:

la relación, en Dios, determina la alteridad en cuanto diversidad en la perspectiva de la reciprocidad. Es así que en la relación Padre-Hijo, paternidad y filiación, de hecho, son determinaciones recíprocamente relativas. [...] en cuanto es un nosotros, constituido por una relación de amor recíproco entre Padre e Hijo en el Espíritu Santo (CODA, 2018: 53).

En este subesquema también se inscribe la caracterización de la Primera Persona trinitaria como Creador, especialmente retratado en *Loores* durante la meditación ante la Cruz: “De cielo e de tierra ésti fue criador,/ de los cuatr’ elementos sabio ordenador./ En el día primero, ésti fiço la lumbre; / puso entre las aguas, el otro, firmedumbre;/ tercero, plegó mares e fiço la verdumbre./ ¡Agora veo·l muerto con toda mansedumbre!” (LNS, 79c-80). Recordemos que, para la cosmovisión medieval (LEWIS, 1997: 13, 55, 79-80), todo el cosmos se contiene en los cuatro elementos –la tierra, “verdumbre”; el aire, “firmedumbre”; el agua, “mares”; el fuego, “lumbre”–. De esta manera, la Creación expresa el misterio de la Gracia, por cuanto significa que el hombre debe a Dios el mundo entero, la Tierra y el Cielo. En consecuencia, expresa la dimensión cósmica de la teología trinitaria: el primer acto de donación divino.

Asimismo, el Espíritu Santo es presentado como el principio de la inmaculada concepción: “Spíritu con siet’ dones en la flor posaría” (LNS, 8d). Esta acción es un acto de amor perfecto y santificante del Amor, luego potenciado, al presentarse como principio fecundo de la encarnación del Hijo en la Virgen. De allí el nombre tradicional de María como “*sacrarium Spiritus Sancti*”, expresado por Berceo como “reliquiario”¹² (LNS, 199b). En la Encarnación, María se vuelve anfitriona de la Trinidad, en tanto Hija, Madre y Esposa. Su fe es el arquetipo de la acogida, entrega y del anuncio de la revelación cristológica: “disti en hora buena a Mesía posada” (LNS, 137c).

Pero la donación de María no es unilateral, sino dinámica; también se torna huésped por afinamiento con el Verbo: “salió, cuand’ Tú naciste, de la espina rosa;/ Tú abrist’

¹¹ “*Pater generans Filius nascens et Spiritus Sanctus procedens consubstantiales et coæquales coomnipotentes et coæterni unum universorum principium creator omnium invisibilium et visibilium spiritualium et corporalium qui sua omnipotenti virtute simul ab initio temporis utramque de nihilo condidit creaturam spiritualement et corporealem angelicam videlicet et mundanam ac deinde humanam quasi communem ex spiritu et corpore constitutam*”.

¹² En tanto reliquiario o posada, también se vincula con el esquema de imagen del recipiente y lo lleno (III.a y III.b).

los misterios como natural cosa,/ a ti recibió Christo para ser su esposa”. (LNS, 204bcd). De esta manera, el evento cristológico propicia la región hospitalaria, entendida como una específica región del ser “en la cual el ser infinito y el ser finito con-viven, se encuentran y habitan juntos: [...] el finito, el creado, es acogido en el infinito, en una región del ser donde se está en Dios siendo criaturas” (CODA, 2018: 21). La *com-passio* revela que la entrega de María no se limita al propio cuerpo, sino que implica una donación completa a Jesús, quien a su vez se da en la Cruz para la humanidad, en consecuencia, esta es la instancia definitiva de revelación y consumación, no solo del sacrificio divino, sino también del don mariano. María es transformada en *coredemptrix* por la herida de amor del Amado y por su propio dolor de madre: “Madre, la su dolor a ti mal quebrantava;/ el gladio del tu fijo la tu alma passava” (LNS, 70ab).

Luego, también se observa la noción de ‘origen’ en expresiones como “porque fui del Padre del Cielo enviado” (DV, 82c), “fuente de piedad” (DV, 76b), “de la sancta credencia este es el cimiento” (LNS, 190d). Respecto a las cualidades, también se utiliza para dar a entender lo inmensurable: “su poder non á fin” (LNS, 23c).

II. b) La verticalidad

Este subesquema parte de la orientación arriba-abajo, pero con un valor axiológico agregado –positivo y negativo respectivamente– y con cierta vinculación con el subesquema de ‘control’ –las posiciones elevadas nos permiten controlar entidades situadas en un nivel inferior–.

La configuración de la escatología como un espacio está atravesado por este subesquema de imagen en lo que respecta a la contraposición Cielo-Infierno: “Devo a los infiernos yo por mí descender” (DV, 96a), “si Tú non decendiesses, yo nunca non subría” (LNS, 97c).¹³ Asimismo, se emplea para hablar del Pecado, especialmente en lo que respecta a la Caída: “que cobrarién por ti los qu’ en Adán cayeron” (LNS, 5d). En consecuencia, se evidencia una concepción vertical también de la naturaleza humana: “Profeta se levanta de la vuestra natura” (LNS, 17a). De esta manera, esta queda asociada a un estado de escasez mientras que a la divina corresponde la grandeza, al describir la doble naturaleza de Jesucristo: “En la natura santa que del Padre avedes,/ vos siempre sodes vivo, ca morir non podeades;/ mas en esta pobreza que vos de mí trahedes,/ famne, sede e muerte vos ende lo cojedes” (DV, 124).

Asimismo, se relaciona con el esquema de imagen del “vínculo” en lo que atañe a los roles sociales jerárquicos: “Señor” en contraposición con “vasallos”-“servidores” (LNS, 49^a, 73cd¹⁴), “Creador”-“Criatura” (LNS, 17c; 79c-80), “Señor de la viña”-

¹³ Otras referencias verticales: “oyeron un sonido del cielo descender,/ vinié el Sancto Spíritu con muy grant poder” (LNS, 155cd), “Descendió la Gloriosa, vino a la posada/ do orava el monge, la capilla colgada” (DV, 8ab).

¹⁴ “Descojó sus vassallos de los de vil manera” (LNS, 49a), “Señor que por vassallos faz’ tal satisfacción/ devrié seer servido con grant devoción” (LNS, 73cd).

“Obreros” (LNS, 163cd¹⁵). Es particularmente interesante la expresión poética de la inversión sufrida en la Pasión, donde el Pastor ya no se encuentra en una posición ‘superior’: “fizieron las ovejas despesar al Pastor” (DV, 71d).

II. c) La atracción

Este subesquema alude a entidades que se acercan y retienen entre sí. La revelación de Dios tiene un movimiento centrífugo –de autocomunicación–, que sale de sí en la Encarnación: “En tu feduça, Madre, de ti quiero decir/ cómo vino el mundo Dios por ti redimir” (LNS, 3ab). Es expresado por verbos de movimiento: salir, enviar, venir, pasar (por ejemplo: LNS, 3, 10-12, 156; DV, 27b, 82c). Quien se encuentra en el centro de la autocomunicación de Dios como encrucijada es María, quien paradójicamente es apertura inclusiva –ya que acepta voluntariamente el designio divino y hospeda al Hijo de Dios en su vientre: sale de sí hacia el Otro en la decisión–, pero también es cerrazón exclusiva –en cuanto virgen pre *partum*, in *partum* y post *partum*–. Su virginidad es signo de su constante fidelidad como respuesta vital, como elección sostenida de aceptar el designio de Dios y dedicarse plenamente a Su servicio.¹⁶ De esta forma, Berceo utiliza el esquema de imagen de la atracción en *Loores* para alabar su virginidad fecunda y eterna, mediante figuras veterotestamentarias de la Encarnación (LNS, 7, 10-12¹⁷): el bastón de Aarón, la cámara de los salmos, el vellocino de Gedeón, la puerta de Ezequiel.

Por esta cualidad de excelencia –a la vez lejana y cercana– de María desde su humanidad exclusiva y plena, inmaculada y perfecta, resulta la intercesora ideal: opera entre la divinidad y la humanidad, sirviendo de instrumento para la humanización de Dios en la encarnación y la obtención de gracia de los hombres, y de canal para las plegarias. Ella es entitativa –desde su condición a la vez virgen y madre– y operativamente una *coincidentia oppositorum*.

II. d) El proceso

Se interpretan como los pasos a lo largo de un camino. Para comprender el devenir de la historia de la salvación y relatarla, Gonzalo de Berceo precisa adjudicarle a Dios acciones pertenecientes a la categoría humana, con ciertas nociones temporales y

¹⁵ “Todos de cuer ovieron; com’ leales obreros,/ el señor de la viña diolis buenos dineros” (LNS, 163cd), en referencia a los evangelistas y Dios.

¹⁶ “Fijo, cerca de ti querría yo finar” (DV, 75a), “En todas las haciendas, Madre, mientes paravas,/ de dichos nin de fechos nada non olvidavas;/ en las humanas cosas al fijo ministravas,/ en las que son durables a Él te comendavas” (LNS, 41).

¹⁷ “A ti catava, Madre, el signo del bastón/ que partió la comanda que fue por Aarón/ fust’ sin raíz e seco adusso criazón/ e Tú pariste, Virgo, sin toda lessión” (LNS, 7), “Tú fust’ la cambariella que dize el psalmista,/ end’ salió el esposo con la fermosa vista,/ gigant’ de grandes nuevas que fizo grant conquista” (LNS, 10), “La tu figura, Madre, traíé el vellocino/ en qui nuevo miraglo por Gedeón avino;/ en essi vino pluvia, en ti el rey divino/ por vencer la batalla, Tú abrist el camino” (LNS, 11), “La puerta bien cerrada, que dice Ezechiel,/ a ti significava que siempre fuisti fiel;/ por ti passó señero el Señor d’ Israel/ e d’ esto es testigo el ángel Gabriél” (LNS, 12).

causales impropias, ya que no puede afirmarse que Dios sea un proceso perfectivo, dado que es independiente de la Creación y de la comunicación a los hombres. Así, por ejemplo, se le adjudica el “recuerdo” y la “decisión”: “El Padre de los Cielos, de grant podestadía,/ [...] membroli de las almas de la su confradía,/ non quiso que yoguiesen en tal enfermería” (DV, 86). Este uso del esquema de imagen aplicado a las acciones divinas es una manera de acceder desde la lógica y cognoscibilidad humanas por medio de una narración dotada de cronología y causalidad que manifiestan la ontología trinitaria, pero no la constituyen. Los efectos de la acción divina se cumplen con el tiempo, pero no implican un cambio en Dios, aunque sí en las criaturas. Lo mismo sucede con los nombres inspirados en funciones, como “Creador”, “Señor”, “Emperador”, anteriormente mencionados.

En el plano humano, la vida humana es identificada como camino hacia Dios; en consecuencia, María se convierte en la guía ideal para arribar al destino deseado: “Tú eres benedicta, carrera de la mar,/ en que los peregrinos non pueden periglar;/ Tú los guías, Señora, que non puedan errar;/ mientras por Ti se guíen, pueden salvos andar”(DV, 206), “En tu feduça, Madre, de ti quiero decir/ cómo vino el mundo Dios por ti redemir” (LNS, 3ab). Por lo tanto, se asocia el pecado con la desorientación, el “desvío” o el “peligro”: “Si nos non vales, Madre, podemos nos perder” (LNS, 223b), lo cual lo vincula con el siguiente subesquema.

II. e) La fuerza: eliminación de barreras

Un obstáculo puede desaparecer de un determinado lugar, como consecuencia, no bloquea el progreso de otra fuerza hacia su destino. Este subesquema es utilizado para comprender la Pasión de Cristo y, gracias a ello, la salvación del género humano. El pecado es asociado a cadenas: “por ti s’ fue afloxando la tan mortal cadena” (LNS, 22c), también a la falta de salud: “non quiso que yoguiesen en tal enfermería” (DV, 86d), y a la prisión:¹⁸ “traíme del pecado, do yago embevido,/ preso só en Egipto, los vicios m’ an vendido” (LNS, 231cd), “Saliemos de prisión, enguedat recobramos” (LNS, 118b), “Todos fueron al Tártaro por general sentencia,/ í yoguieron cerrados en luenga pestilencia” (DV, 85ab). Gracias a Cristo, la humanidad es redimida y, por lo tanto, se elimina la barrera del pecado: “la puerta del buen uerto luego fue concluida, / nunca fue más abierta fasta la mi benida” (DV, 84cd), “La más principal cosa aún es de decir:/ de lo que quiso, Madre, el tu Fijo sofrir/ por recobrar la vida e la muerte destruir;/ sobre todo lo ál en cruz quiso morir” (LNS, 74).¹⁹

¹⁸ Recuérdesse que el cautiverio y la desorientación son símbolos primarios del mal para Paul RICOEUR (1976).

¹⁹ Otras referencias: “Embñó a su Fijo, ángel de grant consejo,/ que los cambiase ende en otro logarejo” (DV, 87cd), “Cuand’ Él resuscitó, todos resuscitamos” (LNS, 118a).

II. f) El ciclo

El esquema surge de nuestra experiencia de la naturaleza y sus ciclos. Es un camino circular, en el que confluyen el punto de partida y el destino. En el caso de estos relatos de la historia de la salvación, cumplido el proceso, se observa la restauración de la humanidad: “por ti cobró logar la oveja centena” (LNS, 22d). A este esquema pertenecen las citas que refieren la contraposición tradicional de Eva-María o Adán-Jesucristo: “Que cobrarién por ti los qu’ en Adán cayeron” (LNS, 5d), “Madre, el tu linage mucho es enalçado;/ si Eva falta fiço, Tú lo as adobado/[...] por ti es tu linage, Señora, desreptado” (LNS, 111abd).

La contraposición tradicional Eva-María implica que la Virgen es restituidora del orden trastocado por Eva, tal como explica CAROL: “María, como nueva Eva, al representar a la humanidad cuando consintió en la encarnación y al ofrecer la víctima en el calvario, reparó el daño causado por Eva” (1964: 36). Subyace en esta dicotomía Eva-María la idea cardinal de una restauración por un proceso de correspondencia invertida: la misma naturaleza que causó la caída debe levantarse, en otras palabras, a través de una virgen, como así también la acción, dado que la desobediencia de Eva es reparada por la obediencia de María (CAROL, 1964: 37; 112-115). La tradición de esta tipología encuentra sus raíces en la patrística occidental –Justino Mártir, Irineo de Lyon, San Jerónimo– y se extiende luego a los doctores de la Iglesia medievales, como San Bernardo de Claraval, uno de los responsables de la propagación de la doctrina y adoración marianas y posible fuente inmediata de Berceo.

III. La región delimitada

PEÑA CERVEL (2012: 77, 87, 89) propone la “región delimitada” como esquema básico dentro del cual inscribe los esquemas dependientes de ‘el recipiente’, vinculado con los esquemas de lo ‘lleno-vacío’ y el ‘exceso’. En tanto remiten a una concepción experiencial de la superficie, poseen dos elementos estructurales cognitivamente: un límite y una región dimensional.

III. a) El recipiente

El esquema está compuesto por los elementos estructurales de un interior, un exterior y un límite. Está estrechamente vinculado con el siguiente subesquema. La categoría es referida especialmente a la fecundación de María y su hospitalidad: “Nueve meses folgó en el tu sancto seno / [...] cuand’ se llegó la hora e el cuento fue lleno” (LNS, 25ac), “fuisti de Sancto Spíritu largament’ embebida” (LNS, 208b),²⁰ pero también se emplea

²⁰ “Disti en hora buena a Mesía posada” (LNS, 137c), “Tú fuisti reliquiario pleno de sanctidat” (LNS, 199b).

para representar a Jesús: “templo de caridad”, “arca de sapiencia” (DV, 76ab). De esta manera, el evento cristológico propicia la región hospitalaria.

III. b) Lleno-vacío

Muchas cualidades son descriptas en términos de plenitud. Se emplean para el Hijo: “de bondades cumplido” (DV, 120b), “¡Aÿ, Fijo, la mi dulçor cumplida!” (DV, 152d), “pleno de los siet’ dones, solo d’ellos dador” (LNS, 9d). También se utiliza para referirse a María: “Madre, tú plena eres de gracia spirital” (DV, 90a), “Tú fuisti reliquiario pleno de sanctidat” (LNS, 199b),²¹ como así también al Nacimiento de Jesucristo: “cuand’ se llegó la hora e el cuento fue lleno,/ fijo parist’ e padre sobre lecho de feno” (LNS, 25cd).

En varias de estas referencias el agente de estas acciones de “colmar” es el Espíritu Santo, particularmente protagonista en la Encarnación y en Pentecostés: “fue en cad’ uno d’ellos la gracia embiada/ nunca fue en est’ mundo casa mejor poblada./ Fueron en sapiencia fuertmente embevidos” (LNS, 156bcd). El Espíritu Santo concede sus dones a los discípulos –advenimiento de Dios para el género humano– y guía a la Iglesia hasta la plenitud de los tiempos, en respuesta a la reciprocidad del amor en Cristo. En la cita, la manifestación del Espíritu Santo y su acto de donación descendente se describe como luz y fuego –“alumbrada, “lumbre”, “encendidos”–.

Discursivamente Berceo continuará con la expansión de la Iglesia, sintetizada en un relato sumario entre las estrofas 160 a 169, para finalizar con descripción de la escatología. Así, la vivencia de Pentecostés es interpretada como consumación de la promesa veterotestamentaria e inicio de la redención final. El Espíritu aparece como la donación de Dios para el entretiem po entre el inicio del fin y la conclusión del fin, que es el tiempo de la Iglesia, con Cristo como cimiento: “Toda Sancta Iglesia aquí ovo comienço,/ d’ aquende ovo forma e tod’ ordenamiento,/ mas fue tu Fijo, Madre, piedra de fundamento,/ sobr’ Él fue levantado todo el fraguamiento” (LNS, 168).²² El rol otorgado en esta obra a la contemplación escatológica se corresponde con una visión monástica de la historia, como punto al que tiende y en el cual culmina el plan salvífico de Dios y el cual requiere el consentimiento de cada ser humano (LECLERCQ, 1964: 270). De allí el énfasis en *Loores* a las distintas respuestas dadas por los agentes humanos interpelados y el enaltecimiento de quienes aceptaron su misión —principalmente María, pero también los apóstoles—.

Asimismo, se podría reconocer cierta presencia del esquema de “lleno/vacío” al predicar sobre la esencia de Dios, en tanto no se puede hablar de sus cualidades espirituales como accidentes sino como determinaciones inmutables, intrínsecas y perfectas, por ejemplo: “Señor piadoso” y “Padre leal”²³ (DV, 70). El pensamiento

²¹ Otras referencias: “Señora de los Cielos, plena de bendición” (DV, 209), “De todas las bondades fuisti, Madre, cumplida” (LNS, 208a), “tant’ era la mi alma cargada de tristicia” (DV, 47b).

²² Puede observarse en esta cita la combinación de los subesquemas del ‘origen-destino’ y de la ‘verticalidad’.

²³ Asimismo, resulta llamativo el adjetivo “leal” aplicado al Padre, ya que suele predicarse la lealtad de los vasallos al señor, pero es la única instancia en la que se indica lo inverso. Subraya el cumplimiento de la promesa salvífica, pero también la reciprocidad de la Alianza.

humano no puede concebir la piedad o lealtad tal como son en Dios, pero sí análogamente en el lenguaje por la experiencia de su manifestación en las criaturas (NEVILLE, 1999: 18; ZONANA, 1999: 51-54). Por asociación, sucede un desplazamiento similar cuando se habla de Jesús en términos sensibles de dulzura y sombra (DV, 76a), o su “mansedumbre”, por analogía con la figura del cordero: “¡Agora veo·l muerto con toda mansedumbre” (LNS, 80d).

III. c) Lo incontable / el exceso:

Lo propio de Dios es el ‘exceso’ y lo ‘incontable’, dado que las palabras humanas no pueden contenerlo ni medirlo: “su poder non á fin e non serié contado” (LNS, 23c), aunque también se utiliza retóricamente respecto a cualidades marianas: “Ante la tu beltat, non an precio las flores” (LNS, 205), “Non podrié fuerza d’ omne fablar e comedir/ de cuánt grandes donaires te quiso Dios vestir” (LNS, 224ab), “Tal es la tu materia, Señora, com’ el mar” (LNS, 225a).

Conclusiones

Tanto la noción de esquema de imagen como su clasificación y reconocimiento han resultado ser un aporte significativo de la semántica cognitiva para los estudios del lenguaje religioso, en tanto posibilitan la reflexión de los fundamentos, límites y alcances de los símbolos, metáforas y analogías empleados para hablar de lo divino. Actualmente existen pocos estudios que emprendan de esta manera la interpretación de las obras, especialmente en lo que concierne a la literatura española medieval. Consideramos que este trabajo ha demostrado que se trata de un abordaje fructífero para reflexionar sobre la inefabilidad y la naturaleza metafórica y analógica de los nombres, características y acciones predicados sobre Dios, tanto de origen tradicional o bíblico como aquellas variantes más innovadoras. En estas dos obras marianas de Gonzalo de Berceo, *Loores de Nuestra Señora* y *El Duelo de la Virgen*, el lenguaje religioso para referir el misterio trinitario y su singular relación con María se construye especialmente a partir de los esquemas básicos de imagen del vínculo, del camino y de la región delimitada; esquemas aprehensibles y relacionados con la sensibilidad y la realidad inmediata de la época. Como resultado, el lenguaje religioso, en este caso potenciado por el lenguaje estético-literario, se abre a la interpretación del misterio, en la encrucijada entre la univocidad, la polisemia y la analogía.

El estudio de estos esquemas de imagen predominantes para describir lo divino nos ha revelado que, para Gonzalo de Berceo, a la experiencia y conocimiento de Dios solamente es posible acceder a través de la economía: la autocomunicación y revelación de Dios Padre en Jesucristo, su Hijo, mediante el Espíritu Santo, por María, en la historia de la salvación. La realidad definidora y definitiva de Dios es su encarnación histórica. Tal economía alcanza nuestra libertad humana y como tal la interpela, porque

requiere la respuesta personal²⁴ para su consumación, según la concepción monástica y benedictina a la cual pertenece Gonzalo de Berceo: “La realidad cuya preocupación asegura la unidad de toda su teología es el misterio del amor, la «economía» es la manifestación del amor de Dios por nosotros, y la «antropología» es la realización en nosotros, la aplicación a cada uno de ese amor de Dios” (LECLERCQ, 1964: 271-272).

El evento cristológico resulta determinante en ambas obras berceanas, especialmente la Pasión y la Muerte de Cristo. Dios se define en relación, en el acto de darse y en el acogimiento en sí del otro, a partir de la Encarnación y según la dinámica pascual de la Muerte-Resurrección: “del don-de-sí que se abre a la plena autoposesión de sí en la libertad de la relación al Otro y a los otros” (CODA, 2014: 652). Esto se observa en la reciprocidad entre las Personas divinas, pero sobre todo en Su relación con María: Hija, Madre y Esposa –como así también “reliquiario”–. En consecuencia, no es solo un lugar de la manifestación trinitaria, sino también una persona activa que accede al acto de hospedar y una figura trinitaria, en tanto signo –relativo y participante– del modo de ser y amar de Dios. Ella es el término personal de la donación especial de las tres divinas Personas como lo que son: donación del Padre como Quien engendra, donación del Hijo como engendrado, donación del Espíritu Santo como garantía santa de integridad virginal. De esta manera, María puede interpretarse como figura trinitaria: del Hijo, en cuanto virgen, al recibir y dejarse amar por el Padre; del Padre, fuente de amor vivificante, en su cualidad de madre; del Espíritu Santo, en cuanto esposa, como vínculo de amor entre Padre e Hijo y apertura del misterio de Dios en la historia de la humanidad.

Referencias bibliográficas

Primaria

GONZALO DE BERCEO, 1992, *Loores de Nuestra Señora*. Edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel. En *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 859-931.

_____, 1992, *El Duelo de la Virgen*. Edición de Germán Orduna, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*. Coordinada por Isabel Uría. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 797-857.

Secundaria

BARCELONA, Antonio, 1999, “The metaphorical and metonymic understanding of the trinitarian dogma”, en BOEVE, Lieven y FEYAERTS, Kurt (eds.), *Metaphor and God-talk*. Bern: Peter Lang, pp. 187-214.

CAROL, J.B, 1964, *Mariología*. Madrid: BAC, 1964.

²⁴ De hecho, la respuesta humana al designio salvífico es uno de los ejes temáticos en *Loores*; en el presente trabajo, por cuestiones temáticas, solo nos hemos podido ocupar de la respuesta arquetípica de María.

- CHEVALIER, Jean, 1986, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: editorial Herder
- CODA, Piero, 2014, *Desde la Trinidad. El advenimiento de Dios entre historia y profecía*. Salamanca: Secretariado trinitario.
- _____, 2018, *Para una ontología trinitaria. Si la forma es relación*. Buenos Aires: Agape libros.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor, 1978, “Los loores de Nuestra Sennora, un Compendium Historiae Salutis”, *Berceo*, 94-95, 133-189.
- _____, 1992, “La mariología de Gonzalo de Berceo”, en Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 61-87.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, 2013, *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- _____, 2008, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires: Circeto.
- GRAEF, Hilda. María, 1968, *La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder.
- LECLERCQ, Jean, 2000, “Formas de oración y contemplación, II: Occidente”, en MC. GINN, Bernard; MEYENDORFF, John; LECLERCQ, Jean (dirs.) *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII*. Buenos Aires: Lumen, pp. 431-441.
- _____, 2000, “Monaquismo y ascetismo, II: cristianismo occidental”, en MC. GINN, Bernard; MEYENDORFF, John; LECLERCQ, Jean (dirs.) *Espiritualidad cristiana. Desde los orígenes al siglo XII*. Buenos Aires: Lumen, pp. 131-148.
- _____, 1964, *Cultura y vida cristiana. Iniciación a los autores monásticos medievales*. Salamanca: Sígueme.
- LEWIS, C.S, 1997, *La imagen del mundo*. Barcelona: Ediciones Península.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, 1981, “La tradición mariológica en Berceo”, en *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Berceanos*. Edición de Claudio García Turza. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-127.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia latina Database*. s.1., Chadwyck-Healey INC., s.d.
- NAVARRO, María Belén, 2016, “La plegaria como macrodiscurso de *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, *Signum*, Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM), 17-2, 120-142. Disponible en: <http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/231>
- NEVILLE, Robert C, 1999, “A pragmatic semiotic theory of religious symbolism” en BOEVE, Lieven y FEYAERTS, Kurt (eds.), *Metaphor and God-talk*. Bern: Peter Lang, pp. 15-32.
- PAPA INOCENCIO III, *Concilium Lateranum IIII* (1215-1216). Disponible en : http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1215-1215__Concilium_Lateranense_IIII__Documenta__LT.pdf.html
- PEÑA CERVEL, M. Sandra, 2012, “Los esquemas de imagen” en IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide y VALENZUELA, Javier (dirs.), *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editoriales, pp. 69-96.

RICOEUR, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Megapolis.

RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, 1999, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

_____, 1990, *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

ZONANA, Gustavo, 1999, "On the names of God: Notes on the construction of interpretative frames for religious language", en BOEVE, Lieven y FEYAERTS, Kurt (eds.), *Metaphor and God-talk*. Bern: Peter Lang, pp. 45-62.

La hospitalidad en la literatura argentina actual

EDUARDO DANIEL ALONSO, S. I.
Universidad Católica de Córdoba
eduardo.alonso@ucc.edu.ar

Recibido: 26 de noviembre de 2019 – Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: Se ofrece una visión sintética de la literatura argentina actual desde un enfoque analítico tanto en lo estético como en lo lingüístico, así como una perspectiva crítica de los diversos imaginarios en los que el tema de la religiosidad en general y la hospitalidad en particular aparecen abordados en algunas obras y autores tales como Selva Almada (Entre Ríos, 1973), Carlos Busqued (Chaco, 1970), Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), y J. P. Zooey (Buenos Aires, 1973).

Palabras clave: literatura argentina – hospitalidad – religiosidad – estética

Hospitality in current Argentine Literature

Abstract: A synthetic vision of current Argentine literature is offered from an analytical approach both aesthetically and linguistically, as well as a critical perspective of the diverse imaginary in which the subject of religiosity in general and hospitality in particular are addressed in some works and authors such as Selva Almada (Entre Ríos, 1973), Carlos Busqued (Chaco, 1970), Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), and JP Zooey (Buenos Aires, 1973).

Keywords: Argentine Literature – Hospitality – Religiosity – Aesthetics

Introducción

En la literatura argentina actual existe una vasta, diversa y muy interesante producción de autores jóvenes, como son los casos de Samanta Schweblin (Ciudad de Buenos Aires, 1978), Selva Almada (Entre Ríos, 1973), Carlos Busqued (Chaco, 1970), Marcos Herrera (Ciudad de Buenos Aires, 1966), Ariel Idez (Ciudad de Buenos Aires, 1977), Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), Federico Falco (Córdoba, 1977), Germán Maggiori (Provincia de Buenos Aires, 1971), Pablo Natale (Santa Fe, 1980), Pablo Plotkin (Ciudad de Buenos Aires, 1977), Pablo Yoiris (Ciudad de Buenos Aires, 1972), Leonardo Sabbatella (Ciudad de Buenos Aires, 1986) y J. P. Zooey (Ciudad de Buenos Aires, 1973; su nombre verdadero es Juan Pablo Ringelheim), entre otros.

Para esta comunicación optamos por solo cuatro de los mencionados: Almada, Busqued, Lamberti y Zooey. En cada caso estudiaremos una obra de cada autor.

De lo que se trata es de, a partir de un análisis de los recursos lingüísticos y estéticos, indagar en los diferentes imaginarios, descubrir sus matices y sus puntos en común,

pero centrándonos especialmente en el tema de la hospitalidad y en la presencia (o ausencia) del fenómeno religioso en cuanto tal.

Selva Almada, *El viento que arrasa*

La novela *El viento que arrasa* narra un viaje que realiza un pastor evangélico, el reverendo Pearson, junto con su hija adolescente, Elena, por los desérticos caminos del Chaco a fin de llevar la Palabra de Dios entre fieles e infieles. La novela principia con la interrupción de la travesía a raíz de un problema mecánico en el automóvil de Pearson que lleva a los viajeros al taller del Gringo Brauer, personaje que vive junto a su hijo adolescente, José Emilio de sobrenombre Tapioca, a la vera de una ruta ignota y desolada. El arreglo del móvil lleva más tiempo del inicialmente pensado y padre e hija acaban por ser hospedados en la rústica casa de Brauer.

Pronto, la tensión inicial entre Elena y su padre, al que confiesa desde las primeras páginas tenerle una mezcla de admiración y aversión, se traslada al ambiente que comparten con el Gringo Brauer y con Tapioca. Al reverendo Pearson no se le ocurre mejor idea que convencer al joven para que los acompañara en la misión, hecho que naturalmente conlleva una violenta oposición de su padre. Paralelamente, la orfandad va trazando las psicologías de los personajes. Por una parte, años atrás, el reverendo Pearson abandonó a su mujer, la madre de Elena, en medio de la ruta y por causas nunca del todo aclaradas. Tanto así que Leni, el diminutivo de Elena, piensa en “una madre cuya cara casi no recordaba” (Almada, 18). Por la otra, Tapioca fue abandonado por su madre en el taller del Gringo Brauer, su padre biológico producto de una relación meramente ocasional, cuando apenas tenía ocho años; el niño rememora –nos dice la autora– “sin perder de vista el camión que ya había trepado completamente el camino, con su madre adentro, alejándose para siempre” (Almada, 35).

Si a Elena y a Tapioca los une el hecho de haber perdido a sus madres, en el primer caso porque le fue negada con violencia y en el segundo caso porque fue abandonado por ella, en el fondo lo que los personajes tienen en común es su carácter de víctimas del mundo de los adultos. Por lo demás, esos adultos aparecen lábiles y cargando historias deshilachadas que los estancan en un pasado tortuoso. Un mecánico de extramuros, alcohólico, básico, ensimismado en sus penas, inserto en un paisaje miserable y con negocios no del todo legales en su historial, y un predicador fanático cuyo padre lo abandonó antes de nacer y cuya madre le inventó una vocación como venida directamente del cielo para que pudiera sobrevivir en ese escenario de náufragos (Almada, 71).

El desenlace repite la tragedia del abandono que percute en toda la extensión de la trama. Tapioca decide irse con Pearson y Leni al pueblo Castelli. Ahora el que queda detrás mientras el automóvil avanza es el Gringo Brauer, “solo para el trabajo, las borracheras, darles de comer a los perros y morirse” (Almada, 160).

Son reiteradas las veces que la autora describe el lugar como un infierno (Almada, 38, 46, 76, 104, 132). Asimismo, lo demoníaco aparece acechante a través de frases bien esculpidas que refuerzan en el lector el agobio que se pretende comunicar a la vez que

una cierta estética de la negatividad, por ejemplo, cuando se dice acerca del reverendo Pearson: “Tiene la cara roja y sudada y algo agarrado entre los dientes. Escupe un colgajo negro y viscoso que huele como el Demonio” (Almada, 28); y, más adelante, cuando Leni recuerda un verso que solían cantar con su madre en el auto mientras el padre cargaba combustible: “Arma sus trampas/ te va a atrapar/ tira su anzuelo/ te va a pescar/ prepara su arma/ te va a cazar/ es Satán, es Satán, es Satán” (Almada, 43). Casi que esto último parece una escena de un filme inspirado en algún escrito de Stephen King.

El imaginario que está de fondo en esta novela consiste en que el mundo donde se mueven los personajes es un ámbito infernal, plagado de culpas y de resentimientos reprimidos; de vocaciones algo fantásticas y de destinos atravesados por la frustración y el abandono.

En cuanto a la figura de Cristo o a los designios de Dios, estos son trazados desde y a partir del discurso enajenado de Pearson o en el marco de la resignación indiferente de Brauer. En las prédicas que la autora intercala en la novela, Pearson habla de las palabras como “armas que pueden estar cargadas por el Diablo” (Almada, 53); “la llama de Cristo ilumina, pero también puede provocar incendios”, dice (Almada, 87); “juntos vamos a cambiar el mundo”, se entusiasma (Almada, 113). Brauer, por ejemplo, en un diálogo con Pearson le responde a quemarropa: “Sí. Yo con mis ideas y usted con las suyas” (Almada, 131).

Luciano Lamberti, *El asesino de chanchos*

El asesino de chanchos es un libro de cuentos, en su mayoría bastante oscuros, que tematizan lo siniestro. Totalizan diez relatos. A los fines de esta comunicación analizaremos el texto que le da título al libro.

El narrador comienza describiendo en primera persona: “yo no tenía trabajo, ni una familia que pudiera considerar como propia, ni domicilio fijo” (Lamberti, 11). Desde el inicio nos presenta un personaje en absoluto naufragio: exactamente igual que la desolación, interior y exterior, reinante en los personajes diseñados por Almada.

El estilo de escritura aparece evidentemente espontáneo, desprovisto de toda pretensión abstracta o descriptiva. Sus frases son cortas. Las palabras llegan como una crónica del vacío. Le muestra al lector el trayecto de una persona que no sabe lo que quiere y que, simplemente, se escapa del sin sentido reinante. Recala en la casa de una amiga, Mara, personaje que remite a la Maga de Cortázar. De hecho, esto se insinúa por medio de un recurso desprovisto de una elevada simbología: Mara tiene “una foto de Cortázar en la cocina” (Lamberti, 14).

En la casa de Mara iban a parar todos los desavenidos o extraviados. Se la describe como diseñadora de ropa para animales (Lamberti, 13), acogedora, hospitalaria al estilo hippie. Entre los huéspedes ocasionales de Mara, no faltaban quienes abusaban de su buena voluntad. El narrador nos habla de unos uruguayos aprovechadores, vagos, a los que –dice– “tuvimos que pedirles amablemente que se fueran y encima se hicieron los ofendidos” (Lamberti, 15).

De pronto, irrumpe lo funesto cuando el narrador descubre el cuerpo sin vida de una mujer arrojado bocabajo: “se lo conté a Mara y ella me dijo que en las vías siempre se encontraban cosas horribles” (Lamberti, 16). Comienza un proceso de búsqueda de la conexión existente entre esas muertes por parte del protagonista. Es en esa instancia cuando repara en las noticias periodísticas acerca del asesino de chanchos: “encuentran miembros humanos en el aljibe del asesino de chanchos” (Lamberti, 17).

¿Quién es ese personaje nuevo? Solo alguien del que escribían los periodistas y que se encontraría prófugo. En él se concentra la tensión dramática bajo la forma de una obsesión creciente que experimenta el narrador anónimo.

Curiosamente, el asesino de chanchos es uno de los pocos personajes que tiene nombre y apellido dentro del marco del relato; él y sus víctimas. Se llama Belisario Amaya. Es más, se nos brinda información precisa de su lugar de trabajo: “la vieja ruta 9 que va a Rafaela” (Lamberti, 17). Hasta se nos comunica su modo de vestir con “delantal de hule y botas de goma para evitar mancharse con la sangre” (Lamberti, 17). Es el único personaje que adquiere peso real en la historia, plagada de un clima nebuloso, ambiguo, evasivo, dominado por un hablante abúlico.

Toscamente, las palabras derivan en el hallazgo que hace un cliente en el matadero del asesino de chanchos. Dentro del tacho que Amaya usaba para tirar restos de cerdos con la finalidad de dárselos a los perros un cliente descubrió “miembros humanos, brazos, piernas, órganos rosados” (Lamberti, 17). Luego de una intervención policial, se logra obtener la identidad de dos de sus víctimas. “Una adolescente de catorce años que se llamaba Judith Gonzaga, estudiaba en el colegio San Martín y daba catequesis a un grupo de chicos los sábados a la mañana. Y un cliente habitual que se llamaba José Novello y tenía campos cerca de Quebracho Herrado” (Lamberti, 18).

Hasta aquí todo hace pensar en una de esas series policiales nórdicas, desprovistas de cualquier clase de sutileza. El lenguaje es marcadamente cinematográfico en el sentido que el lector percibe que se le está mostrando un guion o se le está contando una película morosamente. El elemento psicológico viene de la mano de la fascinación que el narrador siente hacia el asesino de chanchos. Dice: “El asesino era una especie de héroe para mí” (Lamberti, 18).

Finalmente, el narrador, después de hacernos transitar por algunas digresiones en torno a los ocasionales huéspedes y la trunca relación con su propia familia, introduce un párrafo que reafirma la obsesión que él y Mara experimentan con el asesino de chanchos: “Rezábamos para que no lo agarraran” (Lamberti, 21).

El cuento concluye con la salida del protagonista hacia ningún lado, de mochilero, “sin posesiones, sin amigos, sin una vida estable”, y al igual que hizo con su propia familia, se nos dice que se marchó de la casa de Mara “sin saludar ni dejar una nota”. En una estación de servicio de Arroyito, a la que llegó haciendo dedo, tomando un café y leyendo el diario, afirma: “Abrí el diario y vi que habían agarrado al Asesino. Estaba en Río Cuarto, en la casa de su hermana, tomando mates y viendo la novela de la tarde. No opuso resistencia. Declaró que lo suyo era un acto de justicia. Sentí que se había cerrado una etapa de mi vida. Algo que no tenía vuelta atrás. Pagué el café y salí de la estación” (Lamberti, 22).

El personaje delineado por Lamberti parece girar alrededor de lo aciago. Es un hombre que no supo construir ninguna clase de vínculos, ni siquiera con Mara, su hospitalaria conocida hippie que lo recibe y a la cual ni siquiera le agradece nada. Tal como hizo con sus padres y con su hermano, se marcha armando una mochila y enfatiza “no dejé ni siquiera una nota” (Lamberti, 13), frase con la que –como quedó dicho– cierra el cuento de modo circular: “Al otro día me levanté muy temprano y armé la mochila y me fui sin saludar ni dejar una nota”. Nótese cómo la parataxis precipita al lector en el mundo de la acción narrada a la vez que lo hace tomar conciencia de la duplicación de la fuga. El héroe de esta trama es un psicópata al que se lo señala “Asesino”, así, con mayúscula; un héroe que merece que se rece por él para no ser hallado por las autoridades; un héroe cuya virtud consistió en arrebatarles la vida, entre otras supuestas víctimas, a una catequista de catorce años y a un propietario de campos. Se trata de un héroe justiciero que mata lo que el narrador no posee: una identidad, vínculos humanos genuinos, esperanza, sana ingenuidad, fe, futuro, gratitud, bienes. Un héroe que da qué pensar.

Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*

Si el cuento de Lamberti nos pone en contacto con lo macabro, la novela de Busqued nos precipita de lleno en un ambiente gótico y bastante sórdido. No por casualidad el autor elige epígrafe las últimas líneas del poema “Kraken”, de Alfred Tennyson. Aunque Busqued lo transcribe en su idioma original, en español el texto sería el siguiente: “Entonces, para ser visto una sola vez por hombres y por ángeles, rugiendo surgirá y morirá en la superficie”.

El *kraken* de Tennyson, lo monstruoso que acecha en la profundidad de los océanos y que solo emergerá el día del juicio final, se espeja no solo en la trama sino también en las constantes menciones a documentales de criaturas marinas o mamíferos feroces que actúan como victimarios en función de una animalidad indómita, cuando no son cazados por otras criaturas aún más fuertes y terribles que ellas.

Narrada en tercera persona, “el sol tremendo” es el del Chaco y su atmósfera desértica y sofocante. También es el escenario de la depredación: ¡el que no mata allí, muere!

Comienza con Cetarti, un desocupado que vive en Córdoba, que fuma marihuana mientras mira documentales de criaturas marinas gigantes por televisión y, repentinamente, recibe una llamada por teléfono del que después se convertirá en su socio. Duarte, desde Lapachito, Chaco, lo llama para avisarle que su madre, la pareja de esta a la que llama “concubino” y su hermano, perdieron la vida. Todo parece indicar que el concubino se suicidó después de asesinar a su madre y a su hermano. Duarte no es, precisamente, un portador de buenas noticias.

Había que viajar hasta Lapachito para arreglar las cosas. El tal Duarte se presenta jactanciosamente como el “albacea del señor Daniel Molina”, el nombre y apellido del concubino de su madre (Busqued, 12). Lo que se narra a continuación de esta noticia trágica es una serie de peripecias limítrofes entre el policial negro y algún eco lejano a

Howard Phillips Lovecraft en lo que atañe a su hincapié en la naturaleza caída del hombre y a la sustancial extrañeza del mundo.

Al igual que el personaje de Lamberti y los creados por Almada, el desarraigo atraviesa la historia de Cetarti. Lo notamos cuando confiesa ante la pregunta de Duarte: “Hace años que no veía a mi madre. No sabía que vivía acá, ni que se había vuelto a casar” (Busqued, 17). Igual situación se describe con respecto a su único hermano: “Menos todavía. Me sorprende que vivieran juntos, él se fue de mi casa antes que yo” (Busqued, 17).

Cuando Cetarti y Duarte viajan rumbo al cementerio para cremar los cuerpos de las víctimas, luego de una irregular gestión ante la policía llevada a cabo por este último, Lapachito se describe como una ciénaga en la que “se han muerto los árboles” (Busqued, 20) a causa de la sequía; se nos dice que los pozos negros colapsaron quebrando las casas y colmando la atmósfera de un aire hediondo. Aquí se ve replicado el recurso a la geografía que realiza Almada para simbolizar la negatividad de un ambiente infernal inhospitalario. Exactamente la misma operación lleva a cabo Lamberti, pero a partir ya no de una exterioridad que significa y emplaza a los personajes, sino a partir de una interioridad cínica, lacónica y enajenada. El desierto no aparece como morada en Lamberti sino como respuesta y reflejo interior a la crueldad lacerante que se da en el afuera; como respuesta que significa vacío.

En la novela de Busqued, escrita con esmero, con precisión, generando climas que logran sumergir al lector hacia ese torbellino de decadencia, de amoralidad y de suciedad amontonada en la que se mueven sus criaturas, hay ciertos detalles que me gustaría remarcar. Lo demás, para no extenderme demasiado, se lo dejo a quienes deseen leerla si es que aún no lo hicieron. La obsesión de Duarte por el aeromodelismo (Busqued, 62) nos remite a otra ficción, de otro autor, *El modelo aéreo* de Leonardo Sabbatella, en la que uno de sus personajes, Pavel, “ensambla piezas, prepara un avión a escala” (Sabbatella, 29). La diferencia es que, mientras en la novela de Sabbatella la insistencia con las máquinas del aire son una forma de intentar descubrir si hay o no un orden en medio del caos construido sobre vidas grises, aplastadas por la rutina, una rutina coral que se desliza en un relato coral cuya ambientación es la gran ciudad, en la novela de Busqued, el personaje Duarte pareciera que no busca un fin holístico con su pasatiempo, sino que el mismo pareciera simbolizar la meticulosidad con que planea cada uno de sus movimientos. Duarte es un delincuente frío y calculador, un militar retirado que fuma marihuana como Cetarti y que está muy acostumbrado a la muerte y al olor de los muertos. Asimismo, la obsesión de Cetarti por los elefantes asesinos de Bengala occidental, por los documentales que muestran animales feroces devorándose a otros más débiles, por la plaga de cascarudos o insectos muertos que coleccionaba su hermano, por ese ajolote que rescata de la casa de ese mismo hermano asesinado, donde decide al fin mudarse (Busqued, 77; 88) y con el cual acaba la novela, señala el kraken con el que principia el libro. Es el puro instinto animal desprovisto de toda domesticación. En su factura, esta novela adquiere un parecido con el cuento de Lamberti porque se cierra como un círculo zen en cuyo centro habita el vacío, más no la

armonía: “Percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días” (Busqued, 182).

En cuanto al elemento religioso, rescatamos particularmente una escena en la que intervienen unos testigos de Jehová que llaman a la puerta de Marta, la ex mujer de Molina, cuando ella se encontraba junto a su hijo Danielito: “Muy educadamente, le preguntaron si creía en Dios, si había leído las Escrituras. Su madre contestó cortante que sí. Le preguntaron si asistía regularmente a alguna iglesia” (Busqued, 82); Marta responde “en esta casa somos católicos y somos muy felices así” (Busqued, 82). Paralelamente, el autor se adentra en los anhelos de Danielito: “Le hubiera gustado que esa gente inocente entrara a la casa. Le hubiera gustado escucharlos hablar de la salvación...” (Busqued, 82).

No hay inocencia en los personajes. Todos están de algún modo manchados por culpas antiguas o recientes. La religión, entonces, viene a aportar, desde los deseos de Danielito, ese mundo arcádico perdido; en esto encontramos un parecido con el personaje Tapioca, de Almada, aunque este no se había involucrado en el delito como el personaje que ahora ocupa nuestra atención. Si reparamos, en cambio, en la respuesta de Marta, esta une la felicidad a la condición de católica, aunque, en el fondo, el lector sabe que ella solo recurre a una excusa para sacarse a los imprevistos visitantes de encima. Se trata de un momento importante porque la ocasión de hospitalidad es rechazada; Danielito percibe que esa hospitalidad que su madre le niega a los que llaman a la puerta tiene algo de sagrado, es decir, la enlaza con la salvación y con la inocencia. La reafirmación de la inhospitalidad tiene aquí que ver con la irrupción del elemento religioso. La intuición de fondo consiste en que el deber de hospitalidad es un mandato divino.

En la novela de Almada las binas Tapioca-Brauer operan como los dobles de Leni-Pearson; en la novela de Busqued, las duplas Marta (ex mujer de Daniel Molina) y Danielito (el único hijo que sobrevivió y que tuvo con Molina) hacen las veces de los dobles de la madre de Cetarti y de su hermano, ambos asesinados. De hecho, Marta va a buscar el cuerpo de su hijo muerto junto a Danielito (Busqued, 72), y el nombre del hijo muerto es el mismo que el nombre del hijo vivo y el mismo que el nombre del padre muerto, por lo demás, victimario de la madre y del hermano de Cetarti. Aquí se da plétóricamente aquello que tituló alguna vez Tomás Eloy Martínez en un libro que se centraba en la necrofilia argentina: *Lugar común la muerte*.

J. P. Zooey, *Los electrocutados*

Es muy probable que J. P. Zooey sea, entre los escritores argentinos jóvenes, el más original y, al mismo tiempo, el de historias que condensan múltiples estratos con universos narrativos singulares en los cuales él mismo se incluye junto a otros personajes históricos; en esta ficción interactúa con Vogt, Vonnegut, Farmer, Burroughs, Jlébnikov, etc. Tiene en común con Lamberti que tematiza la locura y ambos parecieran enrolados –aclaro que se trata de una opinión absolutamente personal–, en cierto propósito de deconstrucción del lenguaje literario convencional. No

es condescendiente con sus lectores, sino que demanda de ellos una pesquisa atenta de sus textos y un bagaje cultural que da por sentado ya desde el comienzo.

Los electrocutados es una novela que no se parece en casi nada a lo que venimos desarrollando hasta ahora. Son otras preocupaciones, otros imaginarios, otras perspectivas las que presenta J. P. Zooey. Su prisma, la lectura de la realidad que ofrece y el hilo de la trama tienen algunos guiños a la obra de David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks*.

Jorge Luis Borges, en su cuento “El idioma analítico de John Wilkins” trata el tema de la búsqueda de un lenguaje capaz de contener todos los pensamientos humanos edificado sobre la base de una tabla cuadregesimal. En el relato se expone magistral y jocosamente lo antojadizo de cualquier tipo de clasificación. La existencia se resiste, como el infinito indeterminado del ser del que reciben su esencia los vivientes en general, a ser administrada bajo una pila de rótulos o categorías. La hipótesis que se demuestra en el cuento consiste en que el idioma universal de Wilkins y su infructuoso intento de ordenar el aparente caos del mundo a través de un esquema, además de ser un proyecto imposible, es algo arbitrario. Pero, lo que está de fondo en el famoso relato de Borges puede expresarse en que toda forma de lenguaje es un artificio, una ilusión que adoptamos para resistir la incomodidad o el desasosiego que nos causaría ser del todo conscientes de estar arrojados en medio de una multiplicidad anómala que opone resistencia a la percepción y al entendimiento. Dicho de otra manera, la ficción recalca en el caos originario que Platón aludió en el *Timeo*; esto significa que la espontánea y confusa presencia de lo caótico atraviesa absolutamente la realidad del mundo como su predicado más apropiado.

La novela de J. P. Zooey es una sátira extravagante sobre el lenguaje en la misma línea del referido cuento de Borges. La literatura le sirve como caja de resonancia en la que la psicosis se muestra como la forma más pura de lucidez. Los desvaríos de la narración sintonizan con los postulados deconstructivos de Burroughs, de ahí que se nos diga: “Según Burroughs, la conciencia del abandono, la pregunta por la muerte y la pregunta por la autenticidad y la verdad determinaron desde entonces la matriz de percepción y la presión de la atmósfera cultural” (Zooey, 85-86).

Los personajes de Zooey son dos hermanos que mantienen una relación insinuada como incestuosa, Dizze y Oidas; él y ella, respectivamente, intentan descifrar la frase del Universo. Los desesperados y marginales son los electrocutados (Zooey, 16), los que captan que la electricidad transporta la secreta frase del Universo; en esto hay cierta analogía a las ficciones de David Lynch y Mark Frost (Zooey, 121). Asimismo, la pregunta por la ciencia se remonta a los relatos de caída de Adán y Eva (Zooey, 25) y hasta la institución de la Eucaristía es leída del siguiente modo: “En su última cena deseaba verse comido” (Zooey, 16). En el plan deconstructivo nada ni nadie se salva; tampoco la esperanza en la Parusía (Zooey, 112). Todo ingresa en ese imaginario surrealista y esquizofrénico (Zooey, 117) o en el delirio paranoide (Zooey, 109), en el que los gatos son dioses o preguntas (Zooey, 82; 88) y el lenguaje más originario el de los pájaros, criaturas de las que desciende el hombre (Zooey, 55). El gorjeo de los pájaros y la fascinación por ellos nos hacen recordar, inevitablemente, aquel filme de

1984 de Alan Parker, *Birdy*. Por ende, la naturaleza caída del hombre es doble: por un lado, cayó del cielo de los pájaros al humus confuso de quienes están condenados a observar las estrellas desde abajo; por el otro, las palabras apenas son una derivación ilusoria del idioma ancestral perdido. Con Burroughs, Zooey parecería creer que el lenguaje humano es una especie de virus o estructura parasitaria de que la es preciso liberarse.

En cuanto al elemento siniestro que aparece explícito en la obra de Lamberti y Busqued, e implícito como atmósfera amenazante en Almada, en Zooey se cristaliza, a modo de ejemplo, en su personaje Charles Názer, un médico que “en 1984 fue expulsado del hospital: había abierto y cerrado cuerpos sin curar los órganos enfermos” (Zooey, 121). Y, más adelante, nos dice acerca de este particular cirujano condenado a la silla eléctrica: “Una cirugía democrática debe incluir el goce óptico del médico” (Zooey, 121).

Resulta llamativo que el autor, en una intertextualidad que no le pasa desapercibida al lector atento, inserte el nombre de Michel Holebeak como el abogado defensor de Názer. Lo describe como “erudito ultraconservador” que en su alegato arguye que “no se podía condenar al hijo de una época” (Zooey, 124). El nombre de Michel Holebeak pareciera ser el sonido del nombre y apellido reales del escritor francés actual Michel Houellebecq que, al tiempo que Zooey publicó la novela que estamos estudiando (2011) ya había publicado varias ficciones, entre ellas la que resultó ganadora del premio Goncourt, *El mapa y el territorio* (edición francesa 2010), en la cual su protagonista auxilia a la policía a desentrañar un caso policial digno de la más oscura imaginación de Poe. Nótese que, al igual que en la novela de Zooey en la que el mismo autor es incluido como personaje de la trama, en la referida novela de Houellebecq acontece que Houellebecq se cuenta entre los personajes de la historia.

Así las cosas, en las cuatro obras estudiadas hay en común *un regreso a la estética gótica*, explícita en los casos de Lamberti y de Busqued e implícita en los casos de Almada y Zooey. En este último, dicha estética aparece veladamente sugerida, aunque no constituye lo más importante de su novela que, como quedó dicho, es una burla elaborada en la que el lenguaje es deconstruido bajo el paraguas de una visión narcótica de la ciencia.

El regreso a lo gótico y la estética de la emergencia

La importancia de la estética de la negatividad, de la delectación por lo macabro y la soledad fúnebre, todos elementos propios de la literatura gótica de Edgar Allan Poe, por mencionar al más célebre de entre los artistas pertenecientes a aquella corriente, fenómeno que se encuentra a la base del proyecto trunco de la razón iluminada, han sido estudiados en detalle en otro trabajo al cual remitimos (Alonso, 99-127).

Aquí solo diremos que el retorno y la fascinación por lo gótico constituyen un movimiento universal que alcanza a la industria del entretenimiento masivo y también a la literatura con buenos resultados de ventas. Desde vampiros jóvenes envueltos en un halo romántico, pasando por hombres lobo consternados, psicópatas posesos, fantasmas

desorientados que no han tomado consciencia de su muerte y que pernoctan entre el mundo de los vivientes; criaturas que fluctúan entre este mundo y el más allá; magos, alquimistas, hechiceros sardónicos que acompañan las desventuras de ciertos héroes épicos no del todo delineados; hasta cirujanos que recrean a nuevos Frankenstein o realidades saturadas por la enfermedad de los cuerpos, la deformidad y el morbo obsesivo por la sangre, son solo algunos tópicos que bastan como ejemplos de esa llamativa vuelta al pasado. Escritores como Richard T. Kelly, Hal Foster, Joanne Rowling y George R. R. Martin, son algunas muestras extranjeras de lo que afirmamos. En Chile, la literatura de Lina Meruane (1970); en Perú, el ya fallecido Carlos Calderón Fajardo (1946-2015); en Brasil, Eric Nepomuceno (1948); en México, Nestor Robles (1985), por aludir solo a algunos de los escritores latinoamericanos, también están emparentados de una u otra forma al imaginario gótico.

Esta especie de *regreso al siglo XIX* nos posibilita preguntarnos: ¿Por qué ocurre? ¿Qué nos desean comunicar sus autores a través de las ficciones que escriben? ¿Cómo impacta la realidad actual, global, regional y local, para la irrupción de esta clase de literatura? ¿Solo se trata de un juego entre oferta y demanda del mercado o existen explicaciones mucho más complejas de lo que está ocurriendo? ¿Se trata de una literatura que reacciona frente a la realidad de una manera dócil o interpelante? ¿De dónde provienen los “monstruos” o las “monstruosidades” que la ficción del presente posiciona frente a los lectores?

El teólogo católico belga Adolphe Gesché (1928-2003) estudió lo que llamó “lugares de sentido”, los cuales servirían para ir tras su hallazgo, incluso, a las personas que no creen en el Dios de Jesucristo o que el tema de Dios en sí les resulta del todo indiferente, independientemente de la religión de que se tratase. Tales “lugares” son para Gesché los siguientes: “la libertad como *invención y creación*”; “la identidad como *confrontación con el otro* y especialmente con Dios”; “el destino como aquello que él mismo se da a sí mismo como sentido de su existencia”; la esperanza como *aquello que nos concede aliento de vida*; lo imaginario como aquello que *nos hace vivir en fiesta*, en fiesta fastuosa de sentido y gracia” (Gesché, 28).

Libertad, identidad, destino, esperanza e imaginación creadora son para Gesché esos “lugares de sentido” que lo llevan a preguntarse: “¿Encuentran en su intercambio con la teología ese cielo de don y de exceso que, incluso si no se acepta por fe, nos ayuda a pensarlas más a fondo?” (Gesché, 27).

Es muy probable que así como en el tiempo posterior a la revolución industrial, la producción en masa, el imperio de las máquinas y de la técnica omnipresente, condujo a la literatura hacia la estética gótica casi como en un grito de reproche a mitad de camino entre el rostro de lo humano que se vislumbraba en peligro de desfiguración, y el anhelo de permanecer dentro de un estatuto real absolutamente independizado de todo orden ético, estético o religioso; hoy día también, cuando los signos matemáticos que están detrás de cualquier aplicación de telefonía celular y tráfico de internet han logrado reemplazar la alteridad integral (histórica, identitaria, espiritual, corporal, afectiva y social), entre las personas, y la manipulación genética amenaza con desbarrancarse de sus cauces hasta multiplicarse en un gran supermercado de seres humanos a medida de

las demandas del mercado quién sabe con qué desenlace –por mencionar solo algo de lo que preocupa en nuestro siglo–, el retorno a lo gótico signifique, entonces, ese mismo anhelo de humanismo y esa misma denuncia de constante peligro autodestructivo.

Los monstruos, la locura, la depredación, lo siniestro y lo sórdido pueden señalar el estadio verdadero en el que nos hallamos con nosotros mismos, con nuestra relación con las demás personas, con las demás criaturas, en definitiva, con *el mundo que nos ha sido dado*. La literatura viene a representar lo que no queremos ver desde nuestra zona confortable, desde nuestra pasiva indolencia de consumidores consumidos.

La imaginación creadora de la que habla Gesché pone el dedo en la llaga de una libertad herida, de una identidad postergada, de un destino suspendido, de una esperanza trastocada en ansiedad, en ataque de pánico o subvertida en la desesperación de la locura.

Ciertos estudios estéticos recientes parecieran enfatizar esta misma perspectiva, aunque de un modo colateral. Enseguida lo explicaremos.

Reinaldo Laddaga, al estudiar la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas, la visualiza como artefactos reproductores de la cultura mediática incesante, por eso le atribuye algunas máximas tales como: “*toda literatura aspira a la condición de la improvisación... toda literatura aspira a la condición de la instantánea... toda literatura aspira a la condición de lo mutante... toda literatura aspira a la inducción de un trance... en realizar perfomances*” (Laddaga, 15, 16).

Laddaga también ensaya una estética de la emergencia que acaba por responder a lo que llama “un régimen práctico”: “Pero ¿por qué hacerlo? Por varias razones. Una de ellas es la suerte que sufre una demanda particular. La demanda de “Autonomía”, tal como se formulaba en el contexto de la cultura moderna de las artes, no significaba simplemente separación: el arte se concebía, en esta tradición, como una práctica que, si aislaba partes o elementos del dominio de lo común, lo hacía para que en su combinación en una “segunda totalidad” (como decía Theodor W. Adorno) o en una acumulación simple de fragmentos se expusiera un *fondo* que estaría allí presente, inadvertido y gravitando sobre las situaciones” (Laddaga, 261).

Creemos que el aparato crítico afín a Michel Foucault que utiliza Laddaga, lamentablemente, ideologiza el fenómeno bajo estudio y lo administra como una especie de factoría reproductora del sistema. Lo paradójal es que para construir esto, Laddaga no se sale del paradigma clásico de la mimesis para explicar el acontecimiento literario. Como el neoclásico, echa mano de lo viejo para abrirle espacio a lo nuevo a costa de perder de vista la novedad intrínseca del hecho estético. Y es, precisamente por ello, que la estética de la emergencia de Laddaga, por hacer sucumbir a la literatura actual en el desfiladero de la información incesante como “artefacto” funcional al medio cultural circundante, es una estética que manipula el objeto que estudia, lo descalifica, razón por la cual culmina reproduciendo teóricamente o desplegando conceptualmente (con elementos foráneos al hecho estético como tal) el oscuro escepticismo gótico.

Conclusión

Antes que nada, cabe aclarar que todo cuanto hemos escrito y lo que ahora se presenta como conclusiones, de ningún modo implica un juicio de valor negativo acerca de la calidad literaria de las obras elegidas ni de los cuatro escritores seleccionados. Almada, Lamberti, Busqued y Zooey son, sin lugar a duda, muy buenos en su oficio; es más, en esta comunicación nos concentramos en ellos porque consideramos que sobresalen en la escena literaria argentina actual. Además, dado que todos ellos residen en Argentina (a diferencia de la gran escritora Samanta Schweblin que mencionamos al comienzo), eso les brinda a sus ficciones un pulso cercano de la realidad local, puesto que toda literatura es una interrogación sobre una existencia que es siempre *existencia situada*. Por otra parte, cada uno de ellos han escrito mucho más de lo que aquí se estudia, solo que los límites inherentes a este artículo obviamente nos impiden explayarnos sobre todo lo que cada uno de los mismos han publicado hasta el presente, aunque conocemos muchas de sus otras obras (por ejemplo, el conjunto de relatos *El desapego es una manera de querernos*, de Selva Almada; la novela *La maestra rural*, de Luciano Lamberti; la novela *Magnetizado*, de Carlos Busqued; y la novela *Te quiero*, de J. P. Zooey, entre otras).

Se podrá afirmar que cualquier elección en el marco de un conjunto literario rico en contenidos y estilos es subjetiva. Sin perjuicio de ello, los enclaves temáticos, las facturas de los personajes, el recurso simbólico a la geografía, el elemento fantástico en algún caso, etc., resultan hechos de elocuente coincidencia que nos motivaron a ofrecer nuestro análisis al respecto.

Dicho lo cual, corresponde en esta instancia adentrarnos en un enfoque sintético, realizado que fue el análisis que antecede.

En las ficciones que abordamos el mundo, la realidad como totalidad, la existencia, los vínculos interpersonales en general y la familia en particular, constituyen espacios signados por la carencia, por el vacío, por la inhospitalidad. Denuncian hostilidad y una punzante interrogación acerca de la naturaleza humana que se esboza como miseria; pero eso no es lo más inquietante. El elemento perturbador consiste en que esa visión de naufragio es indiferentemente asumida como lo que viene dado. Si hay un orden, es el del terror o el del desasosiego. No se propone la lucha ni el debate; tampoco la teorización de una discusión ética o la puesta en ejecución de un plan de mejora. Nada de eso acontece. Ocurre que la palabra está puesta al servicio de la resignación frente al vacío. Es una literatura de la parálisis. Sin utopías. Una evidencia de la resignación frente al mal, frente al dolor provocado por la injusticia o por el desencuentro. Una quietud que, lejos de comunicar paz, transmite el peso de lo siniestro, de lo sórdido, de la locura o de la evasión, tal como si fueran la nervadura inconfesable de toda identidad. No hay esfuerzo de alteridad. Los otros jamás son prójimos sino proyecciones más o menos complejas de la propia oscuridad de los personajes que direccionan la trama como protagonistas de una apatía desprovista, obviamente, de toda trascendencia. La tensión dramática desbarranca, en ataraxia, abotargada de nada hacia la nada. Los personajes no se debaten de cara a un destino ciego; muy por el contrario, lo abrazan sin

ninguna pretensión de redención. Son relatos de caída, pero de caída consentida banalmente.

Pero ¿es tan así lo que estamos ahora tratando, por ejemplo, “una literatura de la parálisis”, “sin utopías”, que demuestra “resignación frente al mal”, o de lo que se trata es de un estado de vida actual que es abiertamente autodestructivo, desesperanzador, violento, sin amor, sin hospitalidad, sin acogida del otro en cuento otro? ¿Qué es lo que se está arrojando a la gran mesa del juego, la literatura o la realidad de la que esta forma parte en el gran universo de los discursos? ¿Presenciamos una forma elaborada de nihilismo o una vanguardia en pleno desarrollo en el marco de un tiempo de reinante confusión?

Solo en el caso de J. P. Zooey encontramos un proyecto vanguardista en ciernes. Selva Almada nos presenta una novela que, desde su factura formal, se podría decir es bastante “clásica”, aunque posea elementos inherentes a cierta cultura del desencanto y del vacío. El elemento gótico es transparente en Luciano Lamberti y en Carlos Busqued.

Por lo tanto, *la religión es objeto de reconfiguración deconstructiva en Zooey; es funcional a la enajenación circundante en Almada; es nominal e inservible en Lamberti y en Busqued.*

La hospitalidad está lastimada en todas las obras analizadas, aunque de un modo muy diverso. En la ficción de Almada la hospitalidad es traicionada, constituye solo un enclave pasajero para perpetuar el cauce de lo trágico. En la ficción de Lamberti la hospitalidad no es valorada en cuanto tal porque ingresa dentro de una apatía generalizada en la que el vacío y lo siniestro parecieran abarcarlo todo. En la ficción de Busqued la hospitalidad aparece como un resabio demasiado exigente para un mundo delineado sórdidamente como ciénaga. En la ficción de Zooey la hospitalidad no se tematiza de manera directa, aunque se puede deducir de la ficción que, en tanto el mundo y el lenguaje son puros artificios superfluos, la realidad en su conjunto, la realidad total, es inhospitalaria, de ahí que resulte necesario aplastar al lenguaje con otro lenguaje, limítrofe con lo onírico y con la psicopatía, en un afán por deconstruir esa realidad a partir del lenguaje mismo e inaugurar otra realidad. Con lo cual, en el caso especial de Zooey, lo hospitalario estaría estrechamente vinculado a la refundación de un mundo a partir del uso disruptivo (y performativo) de la palabra.

Desde una perspectiva teológica argentina, si lo que estamos presenciando es una forma elaborado de nihilismo, se corre el riesgo de pretender evangelizar la literatura o anatematizarla o, incluso, proponer de buena voluntad la mera apologética de los valores cristianos; ahora bien, si de lo que somos testigos consiste en formas germinales de vanguardia literaria, se impone el camino de una hermenéutica social y cultural capaz de dialogar sin tapujos con estos imaginarios que más que demostrarnos su indigencia remecen nuestro retardo para captar la imagen y la forma de los signos de los tiempos que se nos deslizan, subrepticamente, de la reflexión teológica y pastoral. Ya no es la literatura la que consiente a un determinado estado de cosas, sino que somos nosotros, los teólogos, los que no acabamos de encontrar el lenguaje actualizado para anunciar lo que creemos del brazo de la historia siempre en movimiento de los hombres. ¿Qué ha de motivarnos, la pobreza aparente que leemos en la literatura o la ingente riqueza del

Evangelio cuyo anuncio pareciera que nos urge sin urgencia, que nos increpa sin virtud (*virtud en cuanto fuerza*), que está ahí frente a la vista de los que miran sin alcanzar a ver, que reclama agilidad y solo encuentra modos y funciones demasiado pesadas para una cultura en incesante cambio?

La teología argentina debe nutrirse de la literatura local en un diálogo interdisciplinario que recree una auténtica “estética teológica”; sin postergar la interrogación en torno al ser nacional y a los signos de los tiempos, dicha “estética” deberá encontrar en la imaginación creadora ya no un discurso pasatista de rango menor con el cual establecer una relación de servidumbre, sino, por el contrario, el lenguaje siempre novedoso con el cual es posible repensar la Revelación de Dios en la historia, la encarnación del Verbo en el tiempo y en el espacio de la vida, el tipo de religiosidad y de acción pastoral que demanda nuestro pueblo.

Para ello resulta imprescindible una *teología ágil y a la vez humilde*, totalmente dispuesta a aprender e indagar en la disciplina de la crítica literaria y de los estudios estéticos los manantiales de símbolos y los nichos de sentido a partir de los cuales hilvanar el anuncio siempre fiel, lúcido, oportuno, de la buena noticia en sintonía capaz de inculturarse en el presente y de hasta anticiparse proféticamente al futuro.

Referencias bibliográficas

- ALMADA, Selva. *El viento que arrasa*, Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- _____. *El desapego es una manera de querernos*, Buenos Aires: Random House, 2015.
- ALONSO, Eduardo. “Jaque a la Modernidad: la aporía de Pigmalión”. *Stromata*. Ene-jun. 2017: 99-134.
- BORGES, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins” en *Obras Completas*, 1923-1972, Buenos Aires: Emecé, 1989, 706-709.
- BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*, Buenos Aires: Anagrama, 2009.
- _____. *Magnetizado*, Buenos Aires: Anagrama, 2018.
- GESCHÉ, Adolphe. *El sentido. Dios para pensar VII*. Trad. Xabier Pikaza. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2004.
- HOUELLEBECQ, Michel. *El mapa y el territorio*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2011.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- _____. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- LAMBERTI, Luciano. *El asesino de chanchos*, Córdoba: Nudista, 2014.
- _____. *La maestra rural*, Buenos Aires: Random House, 2016.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- SABBATELLA, Leonardo. *El modelo aéreo*, Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- ZOOEY, J. P. *Los electrocutados*, Salamanca: Alpha Decay, 2011.
- _____. *Te quiero*, Buenos Aires: Sigilo, 2016.

Transtextualidad y estilo hospitalarios en *Estaciones de Van Gogh* de Amelia Biagioni

ANA RODRÍGUEZ FALCÓN
Universidad Católica Argentina
anarodriguezfalcon@gmail.com
Buenos Aires- Argentina

Recibido: 19 de diciembre de 2019 – Aceptado: 7 de febrero de 2020

Resumen: El objetivo de nuestro trabajo será realizar una lectura estético-fenomenológica del libro *Estaciones de Van Gogh* (1984) de la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2000), atendiendo fundamentalmente al estilo hospitalario que de allí se desprende, logrado a partir del juego de voces, textos y discursos, y a los diversos usos de la transtextualidad (Genette, 1989) y de la presentación de la figura del pintor holandés.

En su poemario, en diálogo con las cartas que Vincent escribe a su hermano Theo, y con los cuadros del pintor holandés, la palabra y la obra de un tú (Van Gogh) son acogidas en la palabra poética de un otro (Biagioni), y aparecen, al mismo tiempo, como un espacio habitable para ser y decirse. Biagioni concibe su poesía como un encuentro de voces, lenguajes y artes, y la presenta como un lugar hospitalario donde es posible habitar y ser en la diferencia. Por otra parte, el Van Gogh que emerge de la poesía se nos presenta como figura que encarna en sí misma la hospitalidad al estilo de Jesús, de acuerdo con lo presentado por Christoph Theobald (2008).

Palabras clave: Biagioni – *Estaciones de Van Gogh* – hospitalidad – transtextualidad – Theobald

Hospitable Transtextuality and Style in *Estaciones de Van Gogh*, by Amelia Biagioni

Abstract: The aim of our work is to make an aesthetic-phenomenological reading of the book *Estaciones de Van Gogh* (1984) written by the Argentinian poet Amelia Biagioni (1916-2000). We will attend to the hospitality style that emerges there, from the game of voices, texts and speeches, the various uses of transtextuality (Genette, 1989) and the presentation of the figure of the Dutch painter, Vincent Van Gogh.

In Biagioni's poems, in dialogue with the letters that Vincent wrote to his brother Theo, and with his paintings, the word and the work of another (Van Gogh) are welcomed in the poetic word of Biagioni, and they appear, at the same time, as a living space to be and to say. Biagioni conceives her poetry as a meeting of voices, languages

and arts, as a hospitable place where it is possible to live and to be in the difference. On the other hand, the Van Gogh that emerges from the poetry is presented as a figure that embodies in itself Jesus hospitable style, according to what Christoph Theobald (2008) develops.

Keywords: Biagioni – Estaciones de Van Gogh – Hospitality – Transtextuality – Theobald

Introducción

Para este trabajo nos hemos propuesto abordar la cuestión de la hospitalidad a partir de una lectura estético-fenomenológica del quinto libro publicado por la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2000), *Estaciones de Van Gogh* (1984). En esta obra observamos lo que podríamos llamar, siguiendo a Christoph Theobald (2008), un “estilo hospitalario”, que creemos se logra, en primer lugar, gracias al juego de voces, textos y discursos, y a los usos de la transtextualidad allí presentes (Genette, 1989);¹ y, en segundo lugar, mediante la figura que emerge de esta trama: la del pintor holandés Vincent Van Gogh.

En su poemario, en diálogo con las cartas que Vincent escribe a su hermano Theo, y con los cuadros del pintor holandés, la palabra y la obra de un tú (Van Gogh) son acogidas en la palabra poética de un otro (Biagioni), y aparecen, al mismo tiempo, como un espacio habitable para ser y decirse. Biagioni concibe su poesía como un encuentro de voces, lenguajes y artes, y la presenta como un lugar hospitalario donde es posible habitar y ser en la diferencia. A su vez nos presenta al pintor holandés como figura de Cristo, en quien puede verse encarnado el estilo mesiánico del cristianismo en la cultura de hoy.

Desde su primera obra publicada en 1956, *Sonata de soledad*, Biagioni trabaja el diálogo con las diferentes artes, especialmente con la música y la pintura.² Poco a poco ingresa en ese diálogo la referencia a otras voces poéticas y literarias, como también las bíblicas. En *Las cacerías* (1976) se da, por ejemplo, con una intensidad inusitada, la fragmentación de un yo poético que asume las voces de diversos elementos de la creación. Allí también se presentan relaciones de hipertextualidad con textos de la tradición occidental de diversa índole, en la cual se operan procedimientos de

¹ Entendemos, con Genette, la transtextualidad como la relación que puede establecerse, secreta o manifiestamente, entre un texto y otros. Los cinco tipos de transtextualidad que el autor reconoce son: hipertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e intertextualidad. De todos ellos, veremos en el texto de Biagioni fundamentalmente la hipertextualidad y la intertextualidad, con alguna alusión a la paratextualidad (Cfr. Genette, 1989: 9-20).

² La música que está desde el comienzo de la obra de Biagioni, ya en su primer período, poco a poco “va penetrando su escritura” (Moure, 2003: 134). Esta se presenta “como un ‘lugar’ al que se tiende, un lenguaje al que se aspira, una materialidad que no se alcanza, pero que genera la tensión propia de la búsqueda” (135).

transformación a veces subversiva, paródica o de transposición, de acuerdo con las categorías planteadas por Genette.

Aun siendo estos procedimientos usuales en nuestra autora, será en *Estaciones de Van Gogh*, donde cobren una mayor relevancia y profundidad, por el modo en que está concebido el poemario en su totalidad. Lo primero que haremos, entonces, será una descripción de la configuración de la obra –perspectiva literaria–, atendiendo a la relación entre los diversos tipos textuales que allí aparecen, para luego pasar al vínculo entre esta configuración (hiper e intertextual) y la hospitalidad –perspectiva estético-fenomenológica–. Dejaremos para una tercera parte, la emergencia del pintor holandés como figura que encarna en sí misma y en su obra este estilo hospitalario al modo de Jesucristo –perspectiva teológica–.

I. Un texto que surge de otros textos

Desde el título del libro, Biagioni plantea una doble relación de hipertextualidad. En primer lugar, se nos presenta al histórico pintor holandés, Van Gogh, quien será uno de los personajes protagonistas –si podemos hablar así en poesía– de este libro. Por otro lado, tenemos el lexema “estaciones” que alude, como ya lo han sugerido otros estudiosos, a las estaciones de Cristo en el *Via Crucis* (Piña, 2005: 56; Melchiorre, 2014: 38). Esta relación encuentra otros puntos de correspondencia dentro de la obra, a partir de los cuales podría establecerse una identificación entre el pintor holandés y Jesús³ –identificación que retomaremos más adelante–.

El poemario está estructurado en cuatro partes –o “estaciones”– que se corresponden con diversos espacios por los que ha transitado el pintor: “I. Zundert-París”; “II. Arles”; “III. Saint-Rémy”; “IV. Auvers-sur-Oise”. En cada una de estas partes se despliegan tres tipos de textos de diversa índole y presentados con marcas tipográficas distintas.

En primer lugar, tenemos citas textuales de fragmentos escogidos por Biagioni de las cartas que Vincent escribe a lo largo de su vida a su hermano Theo. Estos fragmentos aparecen en el texto en bastardilla, sin referencias bibliográficas específicas, seguidas del blanco de la página e introducen o cierran los poemas propiamente dichos, escritos por nuestra autora. A partir de estos fragmentos, podríamos decir, se produce una relación de intertextualidad con la obra del pintor holandés, por medio de la cita clásica. Algunos ejemplos: “*Siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir*” (438), o “*Uno no ha venido a la tierra para estar cómodo*” (441).

En segundo lugar, con una tipografía redonda, sin título y en ocasiones numerados, se presentan los poemas escritos a modo de “biografía” de Van Gogh.⁴ En ellos, una voz poética, generalmente en tercera persona, comenta la vida o el hacer artístico del holandés. Suelen ser descripciones realizadas desde la compasión, el afecto o la

³ Melchiorre (2014) presenta a Van Gogh como una figura crística en la obra de Biagioni (cfr. pp. 347 – 349)

⁴ “**Biografía metafórica** de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. [...] **autobiografía** de la propia poeta, por tratarse de una artista singularmente afín con el pintor (Piña, 2005: 57) [las negritas pertenecen al texto original de Piña].

admiración por el artista. Como ejemplo, presentamos el siguiente poema de la segunda parte:

1.
Vincent penetra el mediodía encara al amarillo dios
asume los colores que deliran engendran paren soles.
Hirsuto en llamaradas afrontando el mistral
ebrio de amor pobreza y astro
sin piedad de sí mismo sin sombra sin orilla
cambiando pan por frenesí
de escarlatas cobaltos y oros
y sus combinaciones fulgurantes
desencadena su pintura
volando dentro de la realidad. (461)

Por último, con una tipografía redonda, pero más pequeña se presenta un tercer tipo de textos. Se trata de poemas, también escritos por Biagioni, pero que en su mayoría (todos menos el primero) se conciben como *ekphrasis* de los cuadros de Van Gogh. En ellos, es el elemento paratextual del título el que indica la relación hipertextual con las pinturas del holandés, ya que mantienen el mismo nombre. En algunos de estos poemas, surge una nueva voz; ya no un yo lírico en tercera persona que “comenta” la vida del pintor, como en los anteriores, sino una voz poética en primera persona, identificable con el mismo pintor que toma la palabra; por ejemplo: “Digo adiós a Zundert. / Pura ignota entreabierta mi adolescencia / hoy dejará su territorio suave” (439). Incluso esta primera persona singular, en ocasiones se transformará en una primera persona plural en un nosotros que se asume como la voz enunciativa y que podría identificarse con una pareja de amantes, tal vez Adán y Eva, tal vez Vincent y Amelia (cfr. Melchiorre, 2009: 12).⁵ Sirva de ejemplo para este último caso, un fragmento del poema “Jardín”:

[...]
Somos la leve primordial pareja
que gira transparente
por el diagrama infuso
por el jardín escrito
que los celestes bandos rondan
y el ojo eterno guarda,
apacentando la inocencia
nombrando sin dudar
las tersas piedras flores y animales. [...] ⁶ (467)

⁵ Señala al respecto Piña que “el aspecto más trasgresor que entraña el uso de este ‘nosotros’ [...] es que una serie de sutiles indicios nos llevan a identificar a esa “mujer” que forma con Van Gogh la “leve pareja primordial” con la propia poeta. [...] pequeñas marcas que señalan a la mujer como escritora” (2005: 59).

⁶ En lo que respecta a la experimentación con el lenguaje presente en los poemas afirma Siles (2013) que: “[t]odos los recursos y procedimientos empleados con anterioridad en *Las cacerías* alcanzan su máxima plenitud en este libro: la yuxtaposición de adjetivos y sustantivos, las nuevas formas de disponer los poemas, la utilización del blanco de la página, las distintas tipografías, etc. Todos estos elementos coadyuvan a la intención de reproducir los recursos pictóricos en el cuerpo del poema, que actúa como doble o espejo del cuadro” (122-123).

A modo de resumen de lo recientemente expuesto podemos establecer que dentro de las relaciones de transtextualidad planteadas por Genette, tenemos en *Estaciones de Van Gogh* vínculos de distinto tipo. Desde el título se establece la hipertextualidad con la tradición cristiana y con la figura del pintor holandés. Luego, a partir de la organización del texto, tenemos en primera instancia una intertextualidad, ya que, mediante el recurso de la cita explícita –por su tipografía distinta y su disposición en las páginas– se nos presentan fragmentos de las cartas de Van Gogh a su hermano Theo. Finalmente, se puede establecer una nueva relación de hipertextualidad, si tomamos los cuadros de Van Gogh como hipotexto a partir de los cuales Biagioni concibe algunos de sus poemas. Para ellos elige mantener el título del cuadro como título de su poema (es decir, la alusión se realiza desde el paratexto) y escribirlos en una tipografía de menor tamaño. En esta obra, la transformación del hipertexto es seria, por tanto, siguiendo nuevamente a Genette, hablaríamos de transposición. Biagioni busca realizar una nueva creación poética a partir del diálogo con los cuadros del pintor. También hemos llamado a este proceso de transposición de lenguajes, de la pintura a la palabra *ekphrasis*. Como lo define Umberto Eco, se trata de “un texto verbal [que] describe una obra de arte visual” (Eco, 2003: 110), aunque en el caso de Biagioni, creemos que se trata más que de una descripción, de una recreación o refiguración, si utilizamos el lenguaje de Paul Ricoeur (cfr. 1997; 2009b).

II. Una transtextualidad hospitalaria

Hemos podido observar que *Estaciones de Van Gogh* se configura desde una trama transtextual. La propuesta ahora es dar un paso más hacia el sentido; pasar de la forma al fondo y proponer esta configuración como un diálogo de voces hospitalario. Si bien todo texto al configurarse hace referencia a otros textos (cfr. Genette: 19), y por tanto dialoga con ellos, consideramos que en *Estaciones de Van Gogh* este recurso se pone en evidencia con un fin que trasciende al mero juego retórico. Responde, más bien a un estilo. Señala Theobald que “el estilo define una *propiedad* o una *cualidad*, a saber, la coherencia interna de una obra *singular* o la maestría que ella manifiesta de su autor” (2008: 17).⁷ En la obra de Biagioni encontramos esta coherencia entre los diversos discursos que allí se presentan. La configuración transtextual (también podríamos llamarla transdiscursiva pues nuestro uso de la palabra “texto” responde a un sentido amplio), articula lenguajes diversos entre sí, pero que en diálogo armónico, presentan la figura de Vincent Van Gogh, y lo hacen desde diversos puntos de vista, generando al mismo tiempo una distancia, riqueza y densidad destacables.

En el texto intervienen voces ficticias y reales. Van Gogh habla desde sus cartas y desde sus cuadros. Biagioni lo hace desde su selección de textos del pintor y desde la creación de su poesía. Y en esta dialogan otras voces, la de un Van Gogh imaginario, la de una biógrafa “conmovida”, la de una pareja enamorada. En la obra de Biagioni se da

⁷ Por su parte, Stravinsky define el estilo como “la manera particular con la que un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio” (Stravinsky en Melloni Ribas, 2009: 161-162).

una combinación curiosa mediante la cual el pintor *se dice* –no desde su pintura, sino– desde su palabra escrita y la poeta, desde una palabra que brota de los cuadros del pintor. Su poesía busca, por todos los medios, ser pintura –estallido de color e imitación de las pinceladas– y también música –como la pintura de Van Gogh, que de igual forma busca ser musical. Así lo señala el mismo pintor en uno de los fragmentos seleccionados por Biagioni: “*En un cuadro yo quisiera decir algo consolador como una música*” (464). Así lo plasma Biagioni en uno de sus poemas, lleno de imágenes sensoriales, auditivas y visuales, como de recursos fónicos y plásticos, que hacen sonar y ver su poema como una obra de arte total:⁸

Cuartos ramajes barcas mares
de apasionada melodía
líricos puentes entre cielos y ródanos sonoros
el órfico jardín
las estrellas ecoicas
los florecidos huertos polifónicos
un café ronco el de las noches falsas
y otro cubierto por el canto de la noche verdadera
laureles y caléndulas abriéndose en arpegios
girasoles gorgojeantes hasta el orgasmo hasta la hipnosis
caseríos campanas trigos clarines viñas címbalos [...] (465)

Estaciones de Van Gogh nos abre a un diálogo imaginario. La obra, en su configuración, es una especie de “montaje” de voces de distintos tiempos y espacios que son capaces de entrar en comunión. Al menos este es el deseo que Biagioni pone en boca de Vincent personaje. Así comienza, por ejemplo, uno de los poemas más sublimes, *ekphrasis* del cuadro “La noche estrellada”:

Mujer en otra celda otra ciudad
desconocida mía
lastimadura como yo:
En esta centelleante compasión
profundamente despertemos juntos
en el fondo del acto azul
donde se aman los astros.
Mira, es nuestra sinfonía de torbellinos (486)

La voz de Vincent, emergente del cuadro convertido en poema, es capaz de reconocer a la mujer poeta, que vive en otro tiempo y en otra ciudad, y encuentra un

⁸ La conversión del poeta/pintor en héroe sufriente; la síntesis générica que presenta en sus poemarios, la pretensión de realizar una “obra de arte total” integrando las diversas artes, el valor de la sinestesia son elementos que destaca Melchiorre como influencias del romanticismo y simbolismo en la obra. A estos se le suma la invocación a Hölderlin en *Región de fugas* “y con ella la de sus preceptos y los que vehiculiza el romanticismo alemán”: el valor de la subjetividad, el peso y el nexos con la naturaleza o la visión del artista como un dios, entre otras. Incluso la dimensión religiosa o sacra de su poesía puede incorporarse en esta influencia romántica (2014: 363-371).

lugar de posible unión de aquellos mundos segregados y dispersos: el fondo azul de un cielo pintado; es decir, el color hecho cuadro, o la palabra hecha poesía.

La poesía de Biagioni, en línea con la pintura de Van Gogh, se propone hacer confluir voces, tiempos, lugares y artes diversas. Ella se presenta como el lugar de reunión, casa, mundo hospitalario donde habitar corazones heridos (“lastimadura como yo”). Este anhelo lo toma del personaje Vincent que ella recrea, de las palabras reales del pintor (“quizás estamos no para nosotros mismos sino para consolar o para preparar una pintura más consoladora” [485]) y de las que ella imagina como provenientes de sus cuadros.

III. La figura hospitalaria de Vincent

Cuando afirmamos que *Estaciones de Van Gogh* posee un estilo hospitalario, lo hemos hecho por dos motivos: en primer lugar, por su configuración, como trama de voces y textos de diversa índole que apuntan al encuentro y comunión de personas, tiempos, espacios y lenguajes a partir del arte; en segundo lugar, por la figura que emerge del poemario completo, la de Vincent Van Gogh, lograda a partir de la combinación de sus palabras reales y de las creadas por Biagioni en sus poemas, que muestran a este personaje con un estilo, en sí mismo, hospitalario. Es decir que la configuración de la trama poética acentúa lo que la misma trama quiere expresar a partir de la figura de Vincent, cuya forma de vivir y de pensar, lo hacen semejante e identificable a Cristo. No en todos los aspectos de la vida del crucificado, pero sí, justamente en algunos de aquellos que hacen a Christoph Theobald afirmar, por ejemplo, que su estilo es el de una “santidad hospitalaria”.

El estilo es el “emblema de una manera de habitar el mundo”; la manera de Van Gogh –desde la refiguración de Biagioni– es la del amor y la entrega: “*Todos mis hechos y mis gestos me son inspirados por un amor sincero y por una profunda necesidad de amor*” (442), cita Biagioni de las *Cartas de Theo* y luego escribe en su poema:

Amor hasta volverse sombra
por Úrsula de Londres y desdenes.

Amor por los hundidos en las fosas de carbón
de algún clamor del Borinage.
Los alumbra con el evangelio
los abraza debajo de la tierra
entre el derrumbe y el grisú
les da su pan abrigo cama biblia y verde
hasta quedarse ardiendo azul entre rendijas
harapos huesos barbarroja
y ser borrado por abuso de abnegación.

Amor hasta quemarse en la ordalía voluntaria [...]

Amor hasta la redención fijada en sueño,
por la desfigurada humanidad
[...] (443)

Y en otro poema dirá: “Noble iracundo humilde herido aciago / desgarradoramente verdadero / arrojado en la realidad por el amor / es el que vive de mendrugos / y del espíritu de la pintura [...]” (447).

Theobald describe la hospitalidad de Jesús como “absolutamente única”. En él se da, por un lado, una “sorprendente distancia [...] en relación a su propia existencia” que resulta ser “la expresión de su singular capacidad de aprender de *tout-venant*” (2008: 61), es decir, de todo aquel que llega y se presenta en su camino.

En el caso de Vincent, algunas citas de Biagioni son elocuentes: “*Siento que mi obra se arraiga en el corazón del pueblo y que debo perderme en las clases más humildes para aprehender la vida*” (450), o “*Alguien asistirá a los cursos gratuitos de la universidad de la miseria*” (446).

Señala Theobald que: “El mundo relacional, abierto gracias a la santidad “hospitalaria” del Nazareno, es de un acceso sencillo [...] y no excluye a nadie; toca a un gran número que toman parte como actores; personas cualesquiera, de condiciones, profesiones, situaciones sociales de lo más diversas” (2008: 68).⁹ Así pasa en el arte de Van Gogh, mediante el cual acoge a todo aquel que se le presenta:

[...]
quemados encogidos arrodillados coros
de campesinos hortelanos lavanderas
personajes en justos instrumentos:
 mousmé desde el samisen de la luz provenzal
 cartero azul brotando de trompeta
 viejo paisano en la lengua de oc
 arlesiana fluyendo de violines
 poeta rasgueado por la divinidad
 Vincent ardiendo en trémolo de vientos verticales...
y lo que en sol volando pinta es siempre
la verdad el impromptu el jalde el salmo
la esperanza de humana sinfonía
 del órgano clamante de su incendio. (465)

El perfil escatológico propio de la santidad hospitalaria del Nazareno está presente en todos los lenguajes neotestamentarios, pero fundamentalmente se pone en evidencia en los textos apocalípticos. Allí se presenta “la imagen de una cena, no sin relación con el espacio radicalmente abierto de una ciudad nueva en el corazón de la creación” (Theobald, 2008: 121), presentada a un tiempo como las “bodas del cordero” (Ap 19, 6-9) y a su vez como el lugar de acogida y de encuentro de “*todos los despojados de la historia*” (cfr. 2008: 122). Es allí, afirma Theobald, “entre esas “dos” cenas, que se inscribe el relato *apocalíptico* de la historia de la humanidad, con sus violencias padecidas e infringidas, pero también con sus curaciones imprevistas, de las cuales ella puede descubrir la fuente” (2008: 122). Van Gogh y Biagioni nos ofrecerán también,

⁹ La traducción es nuestra.

por medio de su arte una comida, plasmada primero a partir de la pintura y luego refigurada en poesía. Se trata de “Comederos de papas”:

Arquetipo
cofias y gorros de intemperie y zapatos desenterrados
del acezante margen llegan a mi pintura.
Son los que cada día cumplen sin lágrima y sin ira
la fatiga la penuria lo ciego.
Son los sumisos
los servidores de profundis
los que nunca ordenaron eligieron soñaron.

El hueco humoso de su choza
sus bultos encorvados
brotando tristes fauces garras ojos carencias
sus yertos movimientos subterrenos
todo está hecho con la oscura polvorienta corteza
de las papas que cultivaron
y que esta noche comen en mi pecho contrito.

Pende un candil que apenas si atestigua
pero en la mesa
desde lo humeante hacia donde convergen las hambres
surge una leve misteriosa lumbre
que enhiesta humaniza recrea la carne exhausta
convierte el antro en la casa del tiempo
resucita las almas
las consuela sutura comunica
las levanta a oyentes del Sermón de la montaña
a comensales para otra Cena de Leonardo. (455)

En Jesús se da “la prioridad absoluta” de la presencia de los otros con respecto a sí mismo y una “distancia también absoluta en relación consigo mismo”. Esta “hospitalidad abierta” (Theobald, 2008: 72) del Nazareno le cuesta su propia vida, “quedando hasta el fin en una postura de aprendizaje y de desposeimiento de sí (ver Hb 5, 8; Is 50, 4-9)” (2008: 74). Cita Biagioni el siguiente fragmento de *Cartas a Theo*: “Nosotros, artistas en la sociedad actual, no somos más que cántaros quebrados” y luego escribe su poema (al modo del Canto del Siervo sufriente de Yahveh):

Cuando regresa al tiempo
las piedras de Arles lo señalan:
es el desemejante es el marcado el roto
aunque profundos gorros de piedad
encubren el escándalo el boceto del fin
es el solo el oscuro el otro el resto
el Foux Roux que dejaron las garras de estriados colores
el holandés errante coronado de abstintio. (473)

Las líneas fundamentales de la hospitalidad de Jesús, entonces, para Theobald, pueden ser sintetizadas en estas dos: “desapego de sí o capacidad de aprendizaje en

beneficio de cualquiera o gracias a él” (2008: 88). Se trata de una postura que, al mantenerse hasta el extremo, tanto con el prójimo más cercano como con el enemigo, puede llevar a la renuncia de la propia vida e incluso a una nueva relación con la muerte (cfr. 2008: 88). El Vincent de Biagioni se prepara también para su propia muerte. La poeta cita, en primer lugar, un fragmento de su correspondencia: “*El segador está terminado. Lo vi a través de los barrotes de hierro de mi celda, y en él, una imagen de la muerte. La humanidad sería el trigo que siega. Pero en esta muerte no hay nada triste, sucede a plena luz, bajo un sol que lo inunda todo con oro fin*” (482). Luego, a modo de *ekphrasis* Biagioni describe la entrega del pintor por medio del cuadro “Campo de trigo bajo cuervos”:

Porque hay que servir hasta el final del fuego
con el que siempre quise calentar al sumergido
y la tristeza alcanza el rango
que ahuyenta al espíritu y enajena la mano
pinto con estertores.
[...]
no puedo detener los cuervos... (508)

Por último, luego de la cita del salmo en boca del crucificado: “¡*Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?*” (510), la voz “biógrafa” de Vincent en la poesía de Biagioni, describe su final en dos poemas. Citamos el último de ellos:

[...]
Desde la herida –oh cruento cuervo–
hacia allende la claraboya
de ocaso noche día y noche trunca
sube una esfinge ardiendo
envuelta en las flotantes certezas de su pipa
y en la penuria universal.

Dice infinito:
Yo quisiera volver a Casa. (513)

Con su vida, Jesús inaugura lo que puede llamarse, en palabras de Theobald, “el mesianismo cristiano como estilo” y “su santidad tiene un perfil escatológico, perceptible en el contexto de su época y hoy” (2008: 86). Biagioni, con su poesía, ha ofrecido en la persona de Van Gogh, una figura que representa este estilo mesiánico de hospitalidad y santidad, no con un fin teológico ni escatológico, sino en todo caso estético y ético, pero abierto a estos otros. La figura de Van Gogh y su identificación con el Cristo hospitalario nos muestra un modo de encarnación del estilo cristiano en la cultura hoy.

Conclusiones

En esta última parte del trabajo hemos presentado la figura de Vincent que emerge del poemario. Esta representa y remite, en primer lugar, a su persona histórica. Luego y por extensión representa a todo pintor y artista abnegado, dispuesto a entregar su vida por su arte. En ese sentido, se constituye como espejo de Amelia Biagioni como artista (Cfr. Ricoeur, 2009a).¹⁰ A su vez, hemos visto cómo es identificado con Cristo, desde una perspectiva tal vez estética y ética, apartada de la dimensión teológica, pero abierta a ella; un dios con minúsculas, como lo nombrará en uno de sus poemas.

Vincent es, como personaje y voz poética, el amante, enamorado, necesitado de amor y de religión, de comunión con la humanidad; capaz de ver al que sufre y de sufrir con él, llamado a convocar a todos a la mesa, al banquete de la pintura y de la música, como lugar de reunión y de comunión. El arte que realiza es un arte que quiere ser casa, lugar de encuentro y de acogida. En el texto no se habla de hospitalidad, sino de sinfonía, como conjunto de voces, de elementos, de artes, de personas que, reunidas entre sí, suenan a la vez y conviven en armonía.

Biagioni ha sabido ver en el pintor holandés la figura de un amante como ella, y en su arte, la posibilidad de reunión de todo y de todos.¹¹ Su obra *Estaciones de Van Gogh*, transtextual y dialógica, ha hallado la configuración adecuada para manifestarlo.¹² El estilo hospitalario que de aquí se desprende, tiene que ver con la posibilidad que tiene el arte de recibir al que llega, cualquiera sea (*tout-venant*),¹³ de sentarlo a la mesa y de hacerlo partícipe desde la palabra, el color y la música, del diálogo, la armonía cromática y la sinfonía que es la humanidad mirada desde el amor.

Referencias bibliográficas

- BIAGIONI, Amelia. 2009. *Poesía Completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
ECO, Umberto. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld & Nicolson, Londres.

¹⁰ Las parábolas, como modo de enseñanza, no solo marcan “la distancia de Jesús en relación consigo mismo; conducen a quienes lo escuchan a una escena imaginaria para que, habiendo tomado una distancia similar respecto de ellos mismos, puedan libremente abrirse al misterio de lo que está pasando entre ellos” (Theobald, 2008: 52). De forma análoga, la recreación del personaje de Vincent por Biagioni, y en él la figura del artista, le permiten a ella, por medio de una realidad imaginaria (y luego, por supuesto, a todo lector) abrirse al propio ser que allí se revela.

¹¹ Moure (2003) destaca en su análisis de *Estaciones de Van Gogh* tres ejes comunes que se presentan entre Biagioni y el pintor holandés: “1) la manifestación de ser dobles enfrentados al misterio de la creación; 2) la voluntad artística de acercarse a la música, de “decir” con sus materias diversas lo que la música logra decir con los sonidos, y 3) la desenfadada necesidad de atravesar el límite de la propia materia de su arte” (p. 130). Lo que se destaca a su vez del poemario es el modo en que se presenta la paradoja de “lo insuficiente de la infinita materia, la potencia y la impotencia del arte” (130-131). Hay una tensión en un enunciado que busca el modo de “decir lo indecible”, “sondar lo insondable”. La solución encontrada por la poeta para esto será hacerse “abismo, torbellino, relámpago” (133).

¹² Siles finaliza su artículo afirmando que a través de los recursos y figuras de la conjunción, este libro podría verse como un modelo de “literatura compartida”, “uno de los modos en el que el discurso poético se construye no a partir de, sino junto a, otra expresión artística, en este caso la pintura” (123).

¹³ Cfr. Theobald, 2008: 61.

- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- MELCHIORRE, Valeria. 2009. “A manera de presentación”. Biagioni, Amelia, *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 5-14.
- _____. 2014. *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto: poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- MELLONI RIBAS, Javier SJ. 2009. *El deseo esencial*. Santander: Sal Terrae.
- MOURE, Clelia. 2003. “Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como devoración-generación”. Piña, Cristina, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos pp. 107-140.
- PIÑA, Cristina. 2005. “Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura”. En Cristina Piña, Clelia Moure, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, pp. 13-100.
- RICOEUR, Paul. 1997. “La experiencia estética”. En *Praxis filosófica*. Nueva Serie, No. 7 / noviembre de 1997, pp. 3-22.
- _____. 2009a. *Amor y justicia*. México: Siglo XXI.
- _____. 2009b. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- SILES, Guillermo. 2013. “La poesía de Amelia Biagioni”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 116-124.
- THEOBALD, Christoph. 2008. *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*. Paris: Cerf.

Al partir el pan: la hospitalidad en torno a la mesa como hierofanía

MARIANO CAROU
Universidad del Salvador
marianocarou@yahoo.com.ar
Buenos Aires-Argentina

Recibido: 19 de febrero de 2020 – Aceptado: 6 de marzo de 2020

Resumen: La hospitalidad en torno a la mesa ha sido objeto de páginas brillantes de autores tales como Homero, Proust o Dinesen, entre otros. La literatura bíblica es abundante al respecto. Al partir el pan se produce una suerte de hierofanía, es decir, de manifestación de lo divino. En la Argentina, esto se da en forma paradigmática en torno al mate.

Palabras clave: hospitalidad – mesa – literatura – hierofanía

On sharing Bread: Hospitality around the Table as Hierophany

Abstract: The hospitality around the table has been the subject of brilliant pages by authors such as Homer, Proust or Dinesen, among others. Biblical literature is abundant in this regard. Sharing the bread produces a sort of hierophany, that is, a manifestation of the divine. In Argentina, this occurs in a paradigmatic way around *mate*.

Keywords: Hospitality – Table – Literature – Hierophany

Antoine Brillat-Savarin, jurista francés más recordado por su contribución a la Gastronomía que al Derecho, publicó en 1825 un libro de culto difícil de catalogar, llamado *Fisiología del gusto*. En él figuran una serie de aforismos, entre los que se destaca el siguiente: “Invitar a alguien significa encargarse de su felicidad en tanto esté con nosotros” (Brillat-Savarin, 2005: 16). Sin saberlo, no solo estaba expresando la mejor definición de lo que significa ser anfitrión, sino que al mismo tiempo estaba sentando una base lo suficientemente polisémica como para abordar el tema de la hospitalidad en torno a la mesa con una profundidad que jamás había merecido de parte de ningún estudioso.

La mesa, por lo que acontece en torno a ella, es un ámbito privilegiado para la hospitalidad. Dan cuenta de ello la experiencia cotidiana, la importancia creciente de la actividad gastronómica y los textos literarios, desde las Sagradas Escrituras hasta la

literatura del siglo XXI. Abundan los textos –eruditos o populares– que refieren a la hospitalidad que se da cuando un grupo de personas comparte la comida, sobre todo cuando hay un anfitrión que cumple cabalmente su rol. Por eso partimos de la frase de Brillat-Savarin: la calidad del anfitrión no se mide por la abundancia de manjares o la magnificencia del servicio de mesa, sino por la capacidad de hacerse cargo de la felicidad de sus agasajados. Ya en la mitología griega encontramos ejemplos acerca de esto: si la medida hubiera estado puesta en la pretensión de una comida regia, Filemón y Baucis no habrían sido premiados por Zeus y Hermes. Lo fueron por la generosidad con la que se ocuparon de sus huéspedes, poniendo a su disposición lo poco que tenían.

La Biblia abunda en relatos que hablan de la hospitalidad. A pesar del calor y de su edad avanzada, Abraham recibe con enorme diligencia a los tres emisarios divinos en Mambré, y estos le anuncian el nacimiento de su futuro hijo, lo cual daría cumplimiento a las promesas de Yahveh (cf. Gn 18, 1-15). La hospitalidad se convertirá en el Nuevo Testamento en una obra de misericordia (cf. Mt 25, 31-46), y los banquetes en la imagen del Reino más fácilmente reconocible (cf. Lc 14, 15-24; Mt 22, 2-10). Invitar a alguien a la propia mesa implica un compromiso de parte del anfitrión, pero también del invitado. En algunos casos, incluso, frente a la indecisión del hombre, es el propio Dios quien toma la iniciativa de autoinvitarse a la mesa: así lo hace Jesús con Zaqueo (cf. Lc 19, 1-10). Esta posibilidad es de cumplimiento incluso escatológico: en el Apocalipsis se muestra la intimidad entre Dios y su pueblo a partir de la respuesta afirmativa de quien le abre la puerta, gracias a lo cual el mismo Señor es quien entrará en la casa para comer con quien lo hospede (cf. Ap 3, 20).

Por otra parte, el propio Jesús señala qué alcance tienen los deberes de un buen anfitrión, y lo contrasta con la actitud de la mujer pecadora, que es capaz de delicadezas que Simón el fariseo, dueño de casa, no había hecho (cf. Lc 7, 36-50). Posteriormente, el propio hijo de Dios se encargará de mostrar con su vida y su testimonio el cabal cumplimiento de estas exigencias: primero, disponiendo todo lo necesario para la Última Cena (cf. Mt 26, 17-19; Mc 14, 12-16; Lc 22, 3-6); ofreciéndose él mismo como comida y bebida (1 Cor 11, 23-27); y luego, ya resucitado, cuando prepara la comida para sus discípulos a orillas del lago (cf. Jn 21, 9-12a). Todas estas experiencias, huelga decirlo, son literalmente hierofanías que se dan en torno a la mesa.

Tanta preocupación de parte del maestro no parece fruto del azar: la comida se convierte en ámbito hierofánico, pero también en la propia presencia sacramental de Cristo. No elige quedarse en un objeto inanimado, o ser recordado con danzas o discursos: se queda como comida y pide que el memorial de su presencia sea una comida. Se ofrece como prenda de fraternidad y de hospitalidad, incluso con la paradoja que representa el doble sentido de *hospes* y *hostis*: Cristo se queda como alimento, pero después de haber sido sacrificado; la eucaristía es un banquete de acción de gracias, pero que se hace en memoria de un reo muerto injustamente y traicionado por los suyos. La hospitalidad, como sabemos, no está exenta de tensión.

La literatura también ha recogido la importancia de la hospitalidad en torno a la mesa. Por citar solo algunas obras, tenemos por ejemplo el banquete que ofrece Alcínoo

en la *Odisea* (Canto VIII), el cual le permite a Ulises no solo reparar sus fuerzas, sino fundamentalmente poder hacer memoria de sus peripecias y del dolor por el que atravesó. Con grandes dosis de humor, Petronio, en el *Satiricón*, describe un soberbio y desopilante banquete en casa de Trimalción. En el *Quijote* abundan las descripciones de comidas, desde las llevadas a cabo en las ventas, o las bodas de Camacho, o en el palacio de los duques. La proverbial torpeza con la que Flaubert pinta a los protagonistas de *Bouvard y Pécuchet* tiene, obviamente, también una referencia gastronómica, en la comida que ofrecen a sus amigos y vecinos. Más acá en la distancia, nuestro Lucio Mansilla recuerda en una de sus *causeries* la hospitalidad que le ofreciera su tío, Juan Manuel de Rosas, a partir de siete inolvidables platos de arroz con leche.

Pero si hablamos de la hospitalidad en torno a la mesa como hierofanía, debemos abocarnos a algunos textos más específicos. Proust nos ofrece una escena intimista que ha hecho correr muchísima tinta, al describir lo que le acontece al probar una magdalena que le ofrece su madre:

Y de golpe el recuerdo se me apareció. Este gusto era el de un pedazo de magdalena que los domingos por la mañana, en Combray, cuando iba a saludarla a su habitación, mi tía Léonie me ofrecía luego de sumergirla en su infusión de té o tilo [...] Pero cuando de un pasado antiguo nada subsiste, luego de la muerte de los seres, después de la destrucción de las cosas, solas, más frágiles pero más vivaces, más inmateriales, más persistentes, más fieles, el olor y el sabor permanecen aún mucho tiempo, como las almas, para acordarse, para esperar, sobre la ruina de todo el resto, para llevar sin flaquear, sobre su gotita casi impalpable, el edificio inmenso del recuerdo. (Proust, 2013: 46)¹

La magdalena que su tía, como buena anfitriona, le ofrecía cada domingo, le permite a Proust establecer coordenadas afectivas que, años más tarde, serán evocadas ante un ritual similar. Lo que nos interesa, sobre todo, es que para el autor francés esta evocación –involuntaria, como ocurre siempre en Proust– que surge de la comida compartida es lo que permanece después de la muerte, después del derrumbe que el olvido intenta imponerle a nuestra memoria. En una de las anagnórisis más destacadas Historia de la Literatura, el joven Marcel descubre una vez más el recuerdo de una anfitriona que, aun imposibilitada de moverse, había sabido disponer lo necesario para que su sobrino pudiera sentirse amado. Pero las liturgias de Proust –o las mistagogías, como prefería decir Barthes (1992: 173)–, tienen un alcance limitado. Son manifestaciones de un amor condenado a la fugacidad, al desencuentro y al conflicto. Además, anagnórisis no es aún hierofanía; para encontrar algo más trascendente debemos seguir avanzando.

Para habilitar ese salto, un buen anfitrión debe estar dispuesto a brindarse por entero, lo cual muchas veces lleva a cometer actos aparentemente ilógicos, en la línea de la “locura de la cruz” de la que hablaba Pablo (cf. 1 Cor 1, 18). En el relato *El festín de Babette*, de Isak Dinesen, la protagonista dispone todo su talento de cocinera y los diez mil francos que había ganado en la lotería para organizar una comida fastuosa que serviría de agasajo para la comunidad con la cual compartía la vida desde hacía algunos

¹ La traducción es mía.

años. La atmósfera que se generó a partir de esa fiesta fue en cierta medida numinosa, tal como refiere el narrador:

De lo que ocurrió más tarde nada puede consignarse aquí. Ninguno de los invitados tenía después conciencia clara de ello. Solo recordaban que los aposentos habían estado llenos de una luz celestial, como si diversos halos se combinaran en un resplandor glorioso. Las viejas y taciturnas gentes recibieron el don de lenguas; los oídos, que durante años habían estado casi sordos, se abrieron por una vez. El tiempo mismo se había fundido en eternidad. Mucho después de la medianoche, las ventanas de la casa resplandecían como el oro y doradas canciones se difundían en el aire invernal. (Dinesen, 2011: 560).

La hospitalidad de Babette tiene tal nivel de entrega que remite inevitablemente al sacrificio eucarístico. Un sacrificio en este caso incruento, pero costoso: Babette protagoniza una verdadera *kénosis* al dar todo lo que había conseguido por la felicidad de su gente, y elige hacerlo por medio de una comida, sabiendo además que de esa manera contribuiría a crear un clima favorable para restañar las heridas que habían dañado el tramado social. No hay en ella espíritu de jactancia. De hecho, como decía Grimod de la Reynière, otro de los que iniciaron el género de la crónica gastronómica, “nada hay más funesto para una buena comida que el amor propio desmedido de quien la da” (Grimod, 1998: 55). Babette, por el contrario, pone su amor en el centro, al servicio, y eso marca la diferencia. Una diferencia, insistimos, de carácter numinoso.

Para los argentinos, acostumbrados a los tradicionales asados o a las opíparas reuniones en torno a la mesa, la oportunidad que brinda este ámbito debería ser una invitación a superar enfrentamientos de larga data. Si hiciéramos un inventario de las ocasiones en las que nos reunimos a compartir la comida, no faltan desde ya los asados, las picadas, la “pasta del domingo”, la pizza, o la controvertida mesa navideña, en la que se hacen presentes nuestros antepasados, casi como un eco de Proust, ya que sistemáticamente nos empeñamos en mantener viva la memoria de quienes nos precedieron ingiriendo los mismos alimentos que ellos consumían en sus navidades europeas.

Pero es de un momento muy particular que preferimos ocuparnos, por su carácter eminentemente eucarístico: el mate, la liturgia rioplatense por excelencia. De todas las cosas que ingerimos, no creo equivocarme si digo que el mate es la que mejor nos define –o debería definirnos–. Es algo que trasciende al mero gusto individual. En primer lugar, del mate podemos decir que une, alimenta, anima, impulsa, y puede ser tanto amargo como dulce, cruz y resurrección, alternadamente. Ni pura espina ni pura rosa. Se nutre de yerba, es decir, de una sustancia simple y originalmente agreste, que debe ser mantenida en condiciones óptimas para que conserve sus cualidades nutricias y estimulantes. Calienta, pero sin lastimar, y es abierto y asequible a todos. Cuando alguien toma mate inclina su cabeza, mira para adentro y se vuelve hacia el otro tanto al darlo como al recibirlo. En ese intercambio, prolongado en la bombilla, hay una intimidad que jamás podría compararse con la del café o el té. El mate tiene una erótica muy particular. Además va en ronda, siguiendo el curso de la vida. Anima la conversación, desde la más banal hasta la más profunda e íntima. Por todo esto podemos

decir que el mate es como el amor, y el amor es la fuerza más constitutiva de cualquier ser humano –en especial de nosotros, que nos jactamos de la importancia que le damos a nuestro mundo afectivo–. El tramado de significados asociados al mate sobrepasa ampliamente la filosofía entendida como pensamiento analítico o *logos*. Desde lo observable, lo asimilable y lo vivible, el mate es *sophia* en estado puro que se bebe de a sorbos pequeños, gracias a que es signo y fuente de hospitalidad, a la que podemos entender, al decir de Han, como

máxima expresión de una razón universal que ha tomado conciencia de sí misma. La razón no ejerce un poder homogeneizador. Gracias a su amabilidad está en condiciones de reconocer al otro en su alteridad y de darle la bienvenida. Amabilidad significa libertad. (Han, 2017: 33-34)

El mate, por otra parte, es una suerte de sacramento laico, como bien sostiene Boff (cf. Boff, 1991: 12). Si bien hemos reducido esta ceremonia a sus aspectos más básicos y cotidianos, no deja de ser una experiencia estética, en tanto que se ponen en juego los cinco sentidos. A partir del pretexto que nos brinda esta infusión, entran el gusto, el olfato y el tacto, en la ingesta; y la vista y el oído, en la charla compartida. En tanto que experiencia estética, sus efectos son más inmediatos que si estuvieran mediados por la razón. Si, como decía Lipovetsky, al desaparecer las tradiciones nos volvemos más narcisistas (cf. Lipovetsky, 2002: 49 ss.), por un doble motivo entonces sería importante revalorizar un rito que nos hace salir de nuestra solitariedad para, así, tratar de superar el vacío.

El mate cobra importancia por lo pronto, en la posibilidad que nos ofrece, en esta época de fragmentación y de fin de los grandes relatos, de comprometer nuestra libertad –esa libertad de la que hablaba Han– en construir microrrelatos fraternos. Aquí es donde este símbolo se manifiesta en toda su plenitud. Los valores que intervienen en esta liturgia a la que llamamos “mateada” –confianza, sencillez, intimidad, búsqueda de comunión, acogida, resiliencia, humildad, generosidad, espíritu celebrativo, franqueza, entre otros–, producen una conversión del corazón, y son hoy más necesarios que nunca para sanar las heridas de cada uno y de nuestra sociedad. En el mate se nos revela un rasgo constitutivo de la persona, especialmente fuerte entre nosotros: la dimensión dialógica, lo relacional, la alteridad. El mate exige una alteridad más evidente que la de cualquier otra comida o bebida, porque requiere un otro. En el mate se hace palpable aquello que para Levinas era sustancial: nuestro yo es un yo abierto, y el rostro del otro se me vuelve un imperativo, un interrogante, un recordatorio de que es anterior a mí. Me interpela. El otro es un infinito. En el otro, amor mediante, me veo y me reconozco. Sabrosamente, en esta reciprocidad de gratuidades y de gratitudes crecemos los dos y juntos damos el paso que de individuos nos convierte en hermanos. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que el mate, en nuestra sociedad secularizada, equivale a la fracción del pan de los primeros cristianos (cf. Hch 2, 42-46).

Sin embargo, podría objetarse que estamos ante una costumbre tan cotidiana y poco explícitamente religiosa que, *stricto sensu*, no podríamos llamar hierofanía. Sin embargo, al igual que Eliade, creemos que

de la hierofanía más elemental [...] hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la Encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”. (Eliade, 1981: 10)

Quienquiera que haya vivido plenamente esta experiencia en una mesa familiar o compartiendo unos mates sabe que no estamos exagerando. Abramos los ojos a las distintas formas en que el Amor se nos manifiesta a diario, y evitemos enturbiar la mirada. Esto es algo que tanto la literatura como nuestras costumbres más cotidianas nos invitan a descubrir a diario: la hospitalidad que nos brindamos unos a otros en torno a la mesa posibilita la revelación de lo sagrado, en la medida en que nuestros ojos se abren y reconocemos al Señor al partir el pan (cf. Lc 24, 35) o, en una mediación más criolla, al compartir el mate.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, 1992, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOFF, Leonardo, 1991, *Los sacramentos de la vida*, Santander, Sal Terrae.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme, 2005, *Fisiología del gusto*, Buenos Aires, Andrómeda.
- GRIMOD DE LA REYNIÈRE, B. A, 1998, *Manual de anfitriones y guía de golosos*, Barcelona, Tusquets.
- DINESEN, Isak, 2011, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ELIADE, Mircea, 1981, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Punto Omega.
- HAN, Byung-Chul, 2017, *La expulsión de lo distinto*, Buenos Aires, Herder.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2002, *La era del vacío*, Buenos Aires, Anagrama.
- PROUST, Marcel, 2013, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.