

Koira, Estrella Isabel

*“Con el alma desenvainada”. Apuntes para una
caracterización mística de la poesía de Héctor
Viel Temperley*

IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2010
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Koira, Estrella I. “«Con el alma desenvainada» : apuntes para una caracterización mística de la poesía de Héctor Viel Temperley” [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología : Miradas desde el bicentenario : Imaginarios, figuras y poéticas, IV, 12-14 octubre 2010. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/alma-desenvainada-apuntes.pdf> [Fecha de consulta:]

“CON EL ALMA DESENVAINADA”. APUNTES PARA UNA CARACTERIZACIÓN MÍSTICA DE LA POESÍA DE HÉCTOR VIEL TEMPERLEY

ESTRELLA ISABEL KOIRA
(UCA - ALALITE)

Introducción

En estos últimos años ha recobrado visibilidad –felizmente– una obra poética singular: la poesía de Héctor Viel Temperley. Decisiones editoriales, lecturas de especialistas, tesis doctorales han hecho posible extender el alcance de esta poesía que no deja indemne a quien la experimenta en la lectura.

Varios críticos han clasificado a la poesía de Viel, junto con la de Jacobo Fijman y la de Miguel Ángel Bustos, como una posible poesía “mística”¹ y han percibido que, inmerecidamente, ha quedado al margen del canon de la poesía argentina a la sombra de aquellos poetas de su propia generación más cercanos al juego del lenguaje o al compromiso político.

Más allá de que ya se afirme la categoría “poesía mística” para caracterizar su obra (dice Hardmeier: “No es un poeta religioso, Viel, es un místico. Tiene fe, vislumbra lo absoluto. Hay una realidad tangible, sensorial que oprime y la intuición de una realidad otra, trascendente”)² o se enmarque su obra en esa tradición para percibir similitudes y particularidades³, es aún relevante profundizar los alcances de este adjetivo y arriesgar una caracterización que nos hable de una experiencia de Dios en estas coordenadas históricas. Si, como señala Michel de Certeau “no es posible ratificar la ficción de un discurso universal sobre la mística”⁴ y sus experiencias “son experiencias decisivas, indisociables de un lugar, de un encuentro, de una lectura” (De Certeau, 2007: 355) podemos proponer como horizonte de

¹ “Los poetas místicos permanecen fuera del canon de la poesía argentina: Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, Viel Temperley. Poetas que, al margen de la ilustración triunfante, poseen una fe. Viel Temperley posee fe: cree en Dios, pero sobre todo en Cristo, el Dios Hombre y en el hombre-dios, el hombre alado. Viel Temperley: poeta místico, cristiano desplazado que experimenta extrañeza”. J. HARDMEIER, “Héctor Viel Temperley: así en la tierra como en el agua”, en *Esperando a Godot* 8 http://www.revistagodot.com.ar/num8/8_hardmeier.html. (Consultado el 25/07/09).

² J. HARDMEIER, *Op. cit.*

³ “De todos modos, en estos dos poetas –Juan [de la Cruz] y Jacobo [Fijman]–, por distintos condicionantes culturales y personales, respectivamente, el cuerpo se constituye en protagonista en un punto, pero es negado en otro. La diferencia que introduce Viel Temperley en esta tradición es la completa e indispensable asunción de lo corporal”. J. HARDMEIER, *Op. cit.* En este sentido se puede consultar también el trabajo de M. A. ARANCET RUDA, “Héctor Viel Temperley: otro stalker en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso”, en *Jornadas “Literatura / Crítica / Medios: Perspectivas 2003”*, Bs. As., octubre de 2003, Universidad Católica Argentina. CD-Rom, ISBN: 987-44-0040-X.

⁴ M. DE CERTEAU, *El lugar del otro*, Buenos Aires, Katz, 2007, 349.

búsqueda, como hipótesis de indagación, la caracterización del discurso de la “mística” en un contexto histórico particular, el de la cultura argentina.

En tiempos de celebrar el Bicentenario de la Revolución, este camino inicia un aporte para una delimitación que incluya en la historia de la literatura argentina —y por qué no, en su canon— la tradición mística argentina con su especificidad y significación dentro del sistema literario y dentro del relato de la Salvación.

Parte de un camino

Varias son las cuestiones a considerar en esta propuesta.

En primer lugar, señalar que lo que vamos a presentar es fruto del trabajo que venimos desempeñando en el Seminario de Investigación Permanente “Literatura, Estética y Teología”, bajo la supervisión de la doctora Cecilia Avenatti y donde, además de la presencia de quien escribe, se suman la de otros graduados en Letras, Filosofía y Teología que nos hemos propuesto pensar en las posibilidades reales de caracterizar un modo particular de hacer poesía bajo el rótulo *Poesía “mística” argentina*, denominación que también le da nombre a nuestro grupo de investigación.

Para ello, hemos estado leyendo no solo a los poetas ya previsualizados bajo esa denominación, sino que nos abrimos a la experiencia de otros poetas contemporáneos que, según Pablo Anadón, podríamos incluir dentro de cierto “lirismo crítico”, poetas que no solo creen en la vigencia de la poesía lírica, sino que sostienen que “en su poder de indagación en lo que la sociedad le niega al hombre, hallan una dimensión más genuina para dar cuenta del encuentro —y también el desencuentro— del hombre consigo mismo y con los demás hombres”.⁵

Por otro lado, nos vimos en la necesidad de pensar qué entendemos por “mística” y qué gesto particular articula esta categoría en la poesía y, en consecuencia, qué dimensiones adquiere esta problemática desde la teología, la filosofía y la literatura.

En nuestro caso en particular, es decir, al abordar la perspectiva dialógica desde la literatura, nos encontramos en la encrucijada del lenguaje, la experiencia y la representación. Sumado a ello, la problemática formal del sujeto poético que enuncia este tipo de composiciones que suponen características especiales.

Para finalizar, nuestro poeta: Héctor Viel Temperley, signado y designado creador de poesía mística, al cual debemos acceder en plena escucha, acompañando el desarrollo de una poesía habitable en etapas pero que forman figura en su conjunto. En la percepción total de esa figura está el punto de llegada. La partida, en un conjunto de poemas “El arma”, que forman parte del libro *Poemas con caballos* editado en 1956.

La mística como punto de partida

“La mística cristiana ha insistido siempre —teórica y prácticamente— en el carácter experiencial de su objeto”, señala Alois Hass⁶ y desde esta perspectiva vamos a desarrollar el análisis de los poemas de HVT ya que el propio poeta afirma que sus versos nacen de una experiencia, de “estados de comunión” que buscan inscripción. Respecto del verso “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis” —que repite en todos los poemas de *Crawl*— señala:

⁵ P. ANADÓN, “Breve informe sobre rutas de la poesía argentina actual” <http://eltrabajodelashoras.blogspot.com/2010/03/breve-informe-sobre-rutas-de-la-poesia.html>, consultado el 17/05/10.

⁶ A. M. HAAS, “La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana” en A. M. HAAS – W. BEIERWALTES, *Mística, cuestiones fundamentales*, Buenos Aires, Ágape, [1974], 79-110.

“Eso sucedió un día en que estaba terriblemente angustiado y me metí en el Santísimo, la iglesia que está acá atrás del Kavanagh. Sin embargo no soporté estar ahí adentro. Salí, me senté en el pasto, en la plaza, y tuve de pronto una sensación de éxtasis extraordinaria. Y me dije que ese era el motivo para empezar cada parte”. Y en la primera sigue “aunque comulgué como un ahogado”. Eso, como un ahogado... “Otra vez, yo venía caminando por el puerto, y entre una fila de plátanos sentí un ataque de Dios, el golpe de Dios, y me puse a llorar”.⁷

“Tuve una sensación” y “me dije que ese era el motivo para empezar cada parte”: una sensación, una experiencia es el motor, disparador de la escritura de *Crawl* y esta relación auténtica entre lenguaje y experiencia, es decir, este vínculo estricto entre una experiencia y su inscripción como palabra, condice lo que Hass señala como particular del lenguaje místico: ser una “afirmación testimonial” que manifiesta y reconstruye la experiencia en sí, como si pudiera volverse a ella gracias a su invocación y así salvarla del aislamiento. Pero, por otro lado, podemos observar un instante de reflexión creativa, llamémosle de “afirmación artística” donde el poeta decide incluir esta imagen, figura, metáfora –que es producto de la experiencia de Dios– deliberadamente en un poema y, por ende, en un sistema literario. Binomio “sensación-palabra pura”⁸ que se inscribe y se convierte en materia para la creación de un poema. Fragmentos de la experiencia de Dios que se combinan con la percepción de lo cotidiano porque es allí, en esa superficie, donde aparece “la Otredad” y es allí donde el poeta desea comunicarla.

Pero además, cabe aclarar que esta “afirmación testimonial” que Hass marca como particular del lenguaje místico es, para la poesía, una verdad constitutiva. Dice Kamenszain:

lo que sí necesitamos como lectores [en la poesía] es suponer que un yo real –nunca ficticio como el de la narrativa– está ahí como garantía de esa experiencia. El lector de poesía que lee el verso “sol cuello cortado”, apuesta a que detrás de ese enunciado supuestamente disparatado, hay una experiencia subjetiva que lo avala.⁹

Experiencia subjetiva que, en este caso, comunica una experiencia de Dios, un origen¹⁰ para la escritura inapresable, indecible, misterio palpable pero huidizo que hace desplazar al poeta con sus figuras como ser “deseante”. Doble afirmación de la experiencia de Dios en la poesía mística: desde el testimonio propio de la naturaleza de su discurso y desde la especificidad literaria genérica.

⁷ Reportaje de Sergio Bizzio a Héctor Viel Temperley, Revista *Vuelta Sudamericana*, 12 (julio de 1987) <http://deldock.wordpress.com/2008/11/21/viel-temperley-estado-de-comunion/> consultado el 13/09/10.

⁸ Para Derrida la “palabra pura” es aquella que exige inscripción como “conciencia de que no es la indigencia de la totalidad sino la opresión por esta” la que le ha dado origen; J. DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 1989, 17.

⁹ T. KAMENSZAIN, “Presencia del presente”, www.cceba.org.ar. Consultado el 28/1/09.

¹⁰ Dice Derrida que como crítico se necesita “captar la operación de la imaginación creadora”, es decir: “Volverse hacia lo invisible dentro de la libertad poética” [...] “separarse para alcanzar en su noche el origen ciego de la obra”. Es en ese sentido que se avanzó hacia el interior de la poesía de Héctor Viel Temperley. Llegar a aquel lugar donde nace la palabra, en este caso, un *origen ciego* ligado al misterio ya que la palabra de Viel puja desde una experiencia de Dios (J. DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 1989, 16).

***El arma* (1953)¹¹: palabras vertidas como sangre**

Este conjunto de seis poemas de diez versos endecasílabos comienza seriamente con una advertencia:

Sé que debo advertir al lector de “*El arma*”, de que esos ejercicios no están inspirados en el amor físico, y menos aún en el de sus amantes. Pero, aunque reconozca que el poema puede ser desviadamente interpretado, me niego a comprometer a mis 20 años –acusándolos de maltratar el referido asunto– en la impresión que causen sus imágenes y su simbolismo. No puedo hacerlo, porque a la edad en que escribí *El arma*, ya sabía que para mantener en *secreto* el sentido de un poema como éste, no hay mejor actitud que la de *ser fiel a nuestras sensaciones*.¹² Así, llégase al punto de humanizar las palabras, de hacerlas rodar por la sangre. O sea, de verterlas como sangre y no como lenguaje. Y esa fue la técnica que, pese a sus alcances previstos, guió la construcción de *El arma*.¹³

Estos poemas nacen de una experiencia y generan una propuesta estética “ser fiel a nuestras sensaciones” y “humanizar las palabras” para que digan algo más –que sean cuerpo– y no solo vehículo referencial. Dice Juan Martín Velasco,¹⁴ caracterizando el lenguaje de los místicos, que “su lenguaje es el lenguaje de una experiencia” que “no se refiere al saber por conceptos, sino que habla de lo que el sujeto ha vivido”, que siempre sufre y manifiesta una “insuficiencia del lenguaje” (por ello su reformulación y su búsqueda formal permanente), que es puramente simbólico y transgresor. El oxímoron, la paradoja, la antítesis, la negación y la convivencia de opuestos son “probablemente los recursos que más claramente muestran la peculiaridad de la experiencia vivida” (Velasco, 2007: 62).

En este sentido, el manifiesto de “*El arma*”, expresa una lúcida voluntad de presentar un modo del decir poético que tiene como origen de representación una fuerte e inaudita vivencia de encuentro con la otredad para la que es necesario construir un nuevo lenguaje simbólico que sea tan cercano a esta experiencia y a la vez tan alejado en su significación, un lenguaje de alta fidelidad que no tenga más remedio que ser como el cuerpo mismo puesto en palabras, donde no medie la explicación, a riesgo de malas interpretaciones.

Y esta experiencia de la alteridad, esta sensación de lo Otro que está allí pidiendo inscripción –entendiendo ese espacio como figura de la interioridad¹⁵– reformula, en primer término, la conciencia de sí y, con ello, la constitución del sujeto poético que ya nunca será unívoco ni inalterable.

¹¹ “*El arma*” pertenece al libro *Poemas con caballos* (1956) y constituye una de sus partes como lo son también “Poema y romances” (1951), “Tres ejercicios” (1953) y “Poemas con caballos” (1955). En el primero de estos conjuntos (“Poema y romances”) aparece el famoso poema “El ángel de las botas”, donde la voz poética construye esa alteridad que –según Kamenszain– acompaña a Viel durante toda su producción. También se encuentran poemas que remiten a la infancia, como “De la niña muerta”, “Del niño que aprendió a nadar” y a la adolescencia, “Del muchacho borracho”. Luego de estos poemas, llega este conjunto presentado como tal, que consta de seis poesías y, más adelante, “Tres ejercicios” que está constituido por tres poemas de títulos metafóricos que arman un campo semántico sobre la libertad y la opresión: “Cepo”, “Espuelas”, “Polvorín”. Finalmente, “Poemas con caballos”, conjunto de poemas donde hace su aparición Dios en un marco pampeano, viril y argentino. H. VIEL TEMPERLEY, *Obras completas*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003, 11-50.

¹² La *bastardilla* es nuestra.

¹³ H. VIEL TEMPERLEY, *Op. cit.* 11.

¹⁴ J. M. VELASCO, *Mística y humanismo*, Madrid, PPC, 2007.

¹⁵ Entendida como “figura estético-dramática” se convierte en “el escenario donde se reúnen el dentro y el fuera, allí donde en el éxtasis hacia el tú el yo avanza hacia la plenitud del nosotros, movidos ambos por el amor. En la búsqueda de una dinámica integración entre interioridad y exterioridad coinciden el místico, el sabio, el poeta”; C. AVENATTI, “La figura de la interioridad como lenguaje estético-dramático mediador entre la literatura argentina y la teología” en *Congreso Hacia el Bicentenario (2010-2016). Memoria, Identidad y Reconciliación*, UCA, 27-29 de mayo de 2009. Viel lo sintetiza en la interioridad de su cuerpo. De este modo integra interior y exterior.

El yo poético

Esta experiencia del yo es penetrante, erótica, múltiple y corporal. De allí la presencia del amor físico: una intensa sensación de sí en un interior habitado por una extraña nostridad femenina y masculina que no termina de discernir adentro y afuera, el otro y el yo:

Porque tu izquierdo corazón es seno
y no puño con lanza en esta tierra
mi puño desenvaina de mi cuerpo
un arma que te escuda y que te acera.
Tendido en el comienzo de este cielo,
Ya azul para la hormiga entre la hierba,
A mi alma sin reyes y sin joyas
He puesto empuñadura y, descubierta,
La llevo como un arma de combate:
Mujer enamorada, tú en mi diestra.

Este desplazamiento de “alma” a “arma” genera un campo semántico relativo a la lucha, al combate y una analogía entre alma y la mujer enamorada. Mujer enamorada que ha provocado la apropiación del alma desde su empuñadura, una apropiación del alma desde el amor.

Mujer enamorada, tú en mi cuerpo
eres mi alma de pie, como una espada
que idéntica a su vaina adolescente
nada lo mismo el cielo que las aguas.
Espada con latiente empuñadura,
porque es de seno izquierdo sobre mi alma,
mi mano quiebra y abre este muchacho,
que es mi cuerpo y mi edad, para que salgas
tú, mujer, en defensa de ti misma;
porque mi alma eres tú, desenvainada.

El alma / arma / mujer enamorada, es el *otro* del poema, el destinatario, el interlocutor ficcional, pero que reside en la interioridad del sujeto lírico. El amor descubre el alma y da voluntad para tomarla. Una transformación que también lo obliga a la acción: *la* desenvaina y *lo* desenvaina y le muestra su esencia plural. Un *tú* que sale del parto del yo. Vaina, espada, empuñadura, arma. Complemento, cubierta, empoderamiento, defensa, lucha. Todo este campo semántico se despliega al conocer nostridad esencial del interior.

Mitad de amor, de sangre con un niño
que remonta a caballo sus orillas
para nacer de ti; mitad de guerra,
de cargas entre dos caballerías
o de una sola que me quiebra el cuerpo,
forjé tu vaina, que es también la mía.
Forjé tu vaina desde mi garganta
en un tirón de sol, bajo las cintas
líquidas de la piel, de hueso en hueso,
y hasta en tus propios pies, un mediodía.

Forja la vaina del alma desde el cuerpo, más precisamente desde la garganta que es donde nace la palabra (que también es cuerpo). Un cuerpo con conciencia de lo que guarda y de lo que pone en juego en la relación con otro. Una vaina que es palabra-cuerpo para cuidar al alma. Palabra pura que corre como sangre, como vida, porque da cuenta de una experiencia.

Yo mismo me remonto, me retrepo
como nadando ríos verticales,
asciendo desde el pie sin que mis músculos
sientan más salto que el del sol y el aire,
y alcanzo mis espaldas y mi rostro,
paso de hierba por los pectorales,
para verte de pie sobre mi frente
y para descubrir que vas, amante,
desde mi frente al cielo en una mano
a la que es imposible desarmarle.

Desde la palabra –que es punto de contacto entre el interior y el exterior– de una expresión que ha nacido como sangre, humanizada, se recorre verticalmente y se disfruta, se pasea, desde los pies a la frente en dirección al cielo, con su alma como guía. Interior volcánico, que espera el momento de parir-partir.

Ahora que soy de poros sobre el pasto,
y que tendido aquí en tu sombra siento
que entre la hierba el cielo es todavía
azul, como es azul arriba nuestro;
uno en el otro, todavía en tierra
pero mojados ya por todo el cielo,
el cuerpo en medio del azul, sin alas
pero entre nubes, contra el sol y el viento,
tú en mi mano, tú azul, tú por el aire,
yo te veo, mujer, y yo me veo.

Deíctico potente: “ahora”. Culminación de ese pasado donde forjó un alma como arma, donde indagó la naturaleza de su interior, donde dejó fluir/recibir la otredad de/en sí. Ahora es otro, con la alteridad a cuestas. Ahora “soy de poros sobre el pasto” y ya no dejará de sentir. Experiencia de Cielo en tierra, donde todo es sensación, donde hay total apertura y absorción de lo externo. Todo es azul. Él es azul y ella también. Hay intuición, conocimiento. En ese instante, en el que “se ve” y es puro presente, hay un saber que mantiene en secreto.

Mujer, alma, arma: desplazamiento que permite trazar un recorrido. Desde el amor (y su cuerpo), hacia el cielo (en la tierra), como “empoderamiento”.

Desde mis pies, mis dedos, abro un río
que va de las rodillas hasta el pecho,
me desato los músculos, me parto
y por mis hombros salto, corro y muerdo.
Tiro mi cuerpo al suelo y yo me tiro
sobre mi propio cuerpo con mi cuerpo,
y, adentro mío, en un instante empuño
el arma que eres tú, el amante acero
que, ya rota su vaina, a mi me envaine
cuando muerto de amor lo lance al cielo.

Traspasamiento, fluidez, liquidez: entrada y salida del cuerpo. Experiencia extrañada de sí mismo en el desdoblamiento. Intensa actividad interior que busca al *otro* y lo empuña para que ella lo parta como anticipo de la separación final, como figura de la muerte. Este *otro* mujer (el ángel, diría Kamenszain en el “Prólogo”¹⁶ a la *Obra completa*, que no lo abandona) que es cuerpo, que es sexo, que es arma para defenderse del olvido de la naturaleza del alma, da el peso, la cifra del “ser” humano.

Conciencia de sí extrañada y extraña para el lector. Experiencia del alma encarnada en la relación hombre y mujer. Cuerpo imprescindible para sentir que no se es de aquí, que la herida ontológica está presente, que es amplia la brecha entre la sed y la fuente: todo es cuerpo en esa lucha donde se debe tomar el alma por su empuñadura para lanzar el cuerpo al cielo.

Desenvainar, sentir, palparse

Una de las características que hemos observado como patrón en nuestras lecturas de los poetas laterales o de llamada lírica crítica y en los denominados provisoriamente “místicos” en la literatura argentina, es una intensa experiencia del mundo, una sensación a fondo, de “poros sobre el pasto”, como dice Viel.

En nuestro poeta esta sensación extrema comienza con esta experiencia de sí mismo que abarca la otredad y culmina en el final de su obra, en su último poemario, profundizando un total extrañamiento de sí: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo”¹⁷ donde el cuerpo –escenario de la aparición de la trascendencia en la juventud– se convierte en reiterado espacio de búsqueda cuando estalla la corporeidad acuciada por la enfermedad y el lenguaje se fragmenta. En *Hospital Británico* toda esquirra pasa a integrar una nueva figura, un nuevo cuerpo.

Si esta autopercepción constituye una figura de la interioridad como más arriba postulábamos, un movimiento amoroso que en tensión permanente intenta diluir los límites con la otredad, podemos aventurar una hipótesis para el conjunto de sus textos, conjetura que avanzaremos en otros estudios: el yo lírico deviene al escribir y se constituye desde la “afirmación testimonial” como cuerpo de la experiencia de lo trascendente (y más adelante de la experiencia de Dios) para reconstituirse en un momento de desmembración y de presencia doliente del cuerpo desde los fragmentos de su cuerpo-lenguaje dispersado¹⁸. Si la escritura de HTV surge desde el cuerpo –inicialmente desde la experiencia amorosa– y constituye cuerpo (cuerpo de la escritura) el yo poético irá a recoger allí fragmentos de sí mismo, en otras afirmaciones testimoniales/artísticas (proféticas, en muchos casos como él las define), para reconstituirse frente a la muerte con mayor visibilidad, con “madurez”,¹⁹ porque ese es su espacio vital, su zona de respiración y autoconocimiento. Recorrerá el itinerario de su sangre/palabra para armar la figura final donde pueda palpar su cuerpo/alma.

¹⁶ H. VIEL TEMPERLEY, *Op. cit.*, 7.

¹⁷ H. VIEL TEMPERLEY, *Op. cit.*, 374. Este verso pertenece a *Hospital Británico*, conjunto de poemas escritos en 1986 cuando lo aquejaba un cáncer terminal.

¹⁸ En este poemario recoge versos de sus poemas anteriores y los combina con nuevas creaciones. La vinculación con la experiencia es ostensible ya que a la mayoría de los versos se les coloca su año de producción.

¹⁹ Cirlot y Garí señalan en función de las místicas medievales que sus testimonios se brindaron en su etapa de “madurez”, entendiendo por madurez “no es persuasión y menos aún fulgor intelectual. Es un precipitar súbito, biológico, diría: un punto tocado por todos los órganos para que la verdad pueda hacerse naturaleza”. En el caso de Viel, si bien toda su producción/vida había sido tocada por la experiencia de Dios, en el momento final de su vida esta experiencia se torna una operación especial: dar forma a aquella subjetividad marcada por lo trascendente desde su misma palabra. V. CIRLOT - B. GARÍ, “Introducción”, en *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008, 33.