

## ***Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley: la reunión de los bloques erráticos<sup>1</sup>**

*María Cecilia Graña*  
(Universidad de Verona)

*El hombre busca ir más allá en algo que se concibe como  
veneno. Ese impulso fáustico se representa como una capa de  
veneno.*

*J. R. Jiménez, Espacio. Fragmento I*

*Quien tiene ante sí un bloque errático se halla frente a un  
objeto en cuya naturaleza o manera de existir está el causar  
extrañeza. Es extraño aquello que no se entiende fuera de su  
entorno.*

*Peter Sloterdijk, Extrañamiento del mundo.*

Al leer la *Obra completa* de Héctor Viel Temperley, publicada en el 2003 en la editorial Dock de Buenos Aires, se advierte que formas estróficas y metros varían pero su poética presenta una sistemática coherencia, en cuanto temas y motivos aparecen unidos por los campos semánticos de los cuatro elementos: la tierra (indicada por vocablos como botas, pies, pierna, tobillos, pampa, arena, caballos, soldados de plomo), el aire (el cielo, el ángel, el viento, lo azul, lo celeste), el agua (la lluvia, los ríos, el mar, el nadador, el marino) y el fuego (la luz, el incendio, la claridad, lo blanco). Los primeros tres son los más frecuentes y se ligan unos con otros ya desde la serie inaugural *Poemas con caballos* (1956). Si la condición terrestre es algo que aprisiona al hombre (“se resuelven en cepo mis tobillos/ y siento que me ahogo

sin dos alas”. “El cepo”, *Poemas con caballos* (1956), p. 35; “Yo arrastro una cadena/ por la arena” “Cementerio alemán”, *Febrero 72-Febrero 73* (1973), p. 221), agua y aire son elementos que elevan al ser humano en cuanto lo ponen en contacto con Dios, una presencia fundamental y fundante de la poesía de Viel Temperley. La materia divina aparece ligada, pues, al impulso ascensional del yo, al silencio, y sobre todo al cuarto elemento, el fuego.

Dios (al comienzo una entidad panteísta y, más tarde, Jesucristo, representado en figuras diversas: un rufián, un bañero, un vago o concretamente, en *Hospital Británico*, en la imagen del Cristo Pantokrator de una tarjeta postal) es alguien a quien habla el sujeto lírico de todo el poemario; pero también Dios se dirige al yo para dialogar con él o bautizarle el mundo, como en “Elegía argentina” (*Poemas con caballos* (1956), p. 47). La permanencia de esta relación se concreta en versos cuyo registro parece tomado de de Rimbaud: si éste decía “la prière galope et (...) la lumière gronde”,<sup>2</sup> la obra de Viel Temperley puede ser definida como una “oración que galopa” pues “caballos” y “dios” son elementos que recorren todo su poemario.

La herencia de Rimbaud<sup>3</sup> que disuelve el yo en otro, se traduce, además, en la alternancia de pronombres personales o en su confusión o simbiosis. Pero en Viel Temperley “yo”, “tú”, “él”, son todos Dios, en los que el hombre se reconoce y se encuentra: “Señor, mira mi cuerpo” –nos dice en “A mi cuerpo” (*El nadador* (1967), p. 55)– “Mira mi cuerpo antes que yo lo llame/ y él me llame gritándonos/ de lejos”.<sup>4</sup> El hablante lírico crea un ángel caído que es él mismo; un ángel que al tratar de acercarse a Dios, no se quema (“¿Quién protege mis alas/ David, que no se queman?”), “Las aguas,

vivas”, *Febrero 72-Febrero 73*, p. 231). Y si por momentos se ve indefenso y quiere volar “tomado de la pobre/ camisa azul de Dios/ con los ojos cerrados” (“Casas” *Febrero 72-Febrero 73* (1973), p. 240), en otros se transforma en un salvador que rescata a Dios y, por ende, a la humanidad: “mi dormir boca abajo de nadador/ que no deja señales, entre raíces/ aferrándolo a Dios por los cabellos./ Para que no se ahogue nadie!” (“4” *Carta de marear* (1976), p. 257).

En Viel Temperley, es evidente la búsqueda de una materia originaria; objeto de la poesía es encontrar en el mundo aquellos elementos creados para el hombre ideal, el hecho a imagen y semejanza de Dios (“yo busco el caracol/ primero,/ azul,/ elástico,/ que hiciste para el hombre/ y que no tengo”, “El caracol primero” *Febrero 72-Febrero 73* (1973), p. 229).

A partir de *Carta de marear* (1976), la materia parece quedarle estrecha a Viel; la sintaxis y el léxico castellano quieren estallar, se deforman, rozan el sinsentido<sup>5</sup> como si quisieran expresar ya no una experiencia secreta, casi mística –interpretación a la que induce su poesía– sino la descomposición del yo impedido de avanzar porque el mundo se le va transformando ante los ojos.<sup>6</sup>

Porque últimos años...

cazado por el medio!,  
 mucosa de Ecuador, tal vez vencido,  
 quiero avanzar –especie, esloro, estómago–  
 pero una cosa se transforma en otra  
 o finge o desvaría o se echa de espaldas!  
 [...]  
 estoy como una cueva taponada  
 con algodones húmedos, mis fosas  
 repletas de anestesia y de torpeza,  
 ahíto de almidones de esperanza,  
 descompuesto de estar donde no debo!

En la serie de poemas *La pileta de los choferes* (1976, pp. 267-271) se retoman algunos motivos anteriores. Por ejemplo, el color azul que se dispersa en objetos (“caja azul de cigarrillos”, “joya azul sobre el dedo”), animales (“liebre azul”) y que adquiere en este período cierta ambivalencia pues sirve para connotar experiencias menos “celestiales y ascensionales” (“Bloque azul de castigo”, “parálisis azul tal vez buscada”), es también “suma y losa”.

Y si el sujeto lírico se representa en un “entre” que se resuelve en una duplicación (“(entre El y los ladrones, yo en dos cuerpos”), la memoria ahora se derrite al calor del sol, pierde su forma, se dispersa; y en una anticipación por cierto alucinante de la experiencia biográfica de Viel, aparece aquí el verbo “trepanar”: “cirugía sin nubes que trepana” (p. 268).

*Legión extranjera* (1978) es un volumen constituido por cuatro partes. La primera, la tercera y la cuarta aparecen encabezadas por dos prefacios y un contraprefacio. En los poemas de la primera y tercera parte, se advierte una suerte de sucesión. Si en el “Prefacio” de la primera aparecen estos versos: “Trabaja lentamente en mi cabeza el Himen/ para que me permitan ir a Verte y a verme/ Pasando por su Luz para llegar al Vientre.” (p. 310), en “El Escorial” de la tercera leemos: “Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo/ Pero con una serpentina de agua helada en la memoria/ y le pido socorro.” (p. 315).

La materia y los versos que constituyen el prefacio de la primera parte aparecen retomados con variaciones en los tres poemas de la tercera (“El Prefacio”, “El escorial”, “Las paralelas”), en un diálogo entre un yo y un tú que dicen, retoman, repasan, corrigen o amplían una serie de versos o

motivos ya tratados en la obra poética. La ampliación, corrección y variación de materiales precedentes anticipa la experiencia de *Hospital Británico*, aunque en éste desaparece el verso y se pasa al poema en prosa.

Y asimismo el volumen siguiente *Crawl* (1982) puede ser leído como una preparación para *Hospital Británico* (1986) e, incluso, con el verso “Y alguien dice ‘cristo en rusia” (“Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, p. 347) se anticipa el motivo de la tarjeta postal con el Cristo Pantokrator del poema largo de Viel Temperley.

La obra de este autor ha atraído sobre todo por la intensidad y la constancia con la que propone la relación entre el yo lírico y Dios; relación que, sin embargo, se plantea en los mismos términos de la mística aunque no lo sea, pues, como precisa Gabriela Milone, el encuentro con Dios en Viel Temperley “es apetencia y no sobriedad, es atletismo y no ascetismo”.<sup>7</sup> No quiero discutir aquí la religiosidad de Viel Temperley que, por los datos de testigos<sup>8</sup> o los documentos (una carta de Viel a su hija<sup>9</sup>) que tenemos, parece incuestionable. Lo que me interesa es observar cómo ese dato biográfico aparece en la obra.

Pedro Mairal nos dice que el poeta “era un desertor de su clase” —la de una familia tradicional argentina de origen inglés.<sup>10</sup> Fogwill considera que el escritor se movía dentro de sistemas convencionales, entre los cuales coloca, discutiblemente, el deporte, la poesía y la religión;<sup>11</sup> sin embargo, Daniel Freidemberg hace notar que la expresión de la religiosidad cristiana de Viel se mezcla con prácticas aberrantes (como hacerse lamer el pene por una perra) y sacrílegas (como comparar el blanco de la hostia con el del semen, o —agrego yo— imaginar que Jesucristo desprende

una mano de la cruz para posarla sobre los órganos genitales del sujeto lírico).<sup>12</sup> Y a esto se puede agregar la confusión pronominal narcisista que identifica el yo con dios y viceversa. Viel Temperley busca afirmar una mitología cristiana en su poesía; pero es una religión privada en la que Cristo es al mismo tiempo Dios y el yo pecador; y el sujeto lírico, como el Cristo de Blake, “es un titán desnudo que se baña en el mar radiante de la energía erótica”.<sup>13</sup>

Por lo tanto, más que de misticismo querría pensar que se trata de la búsqueda de algo extremo por parte del autor; y a veces lo encuentra en episodios aislados de éxtasis que quiere dejar por escrito, sabiendo que es indecible. Esta experiencia está más allá de toda convención social y de toda forma de expresión; pero seguramente tiene que ver con la esencia poética, aquella que Juan R. Jiménez había definido como “lo que queda”.<sup>14</sup>

### ***Hospital Británico (1986)*** **Lo autobiográfico y lo literario**

Si Goethe había dicho que los poetas escriben como personas enfermas para las que el mundo constituye un hospital,<sup>15</sup> en el loco, el criminal y el enfermo grave, que en la época moderna “are physically sequestered from the normal population...”,<sup>16</sup> Rimbaud había visto una puerta de acceso a lo inefable. Por eso, el poeta, a fin de percibir la esencia de la poesía, debía recurrir a toda su fe y a una fuerza sobrehumana para transformarse en “le gran malade, le gran criminel, le gran maudit, –et le supreme Savant!–”.<sup>17</sup>

El que el sujeto lírico de *HB* sea un “gran malade” se

inserta, pues, en ese filón de la modernidad. Pero el ser un “enfermo grave” –una condición que Vallejo atribuía a Dios<sup>18</sup>–, aquí tiene un fundamento biográfico, pues a Viel Temperley le descubrieron un tumor cerebral del que falleció poco tiempo después de ser operado.<sup>19</sup> El yo lírico como el empírico, en un hospital y con la cabeza vendada (“Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz/ horas y horas.” p. 371), dibuja su autorretrato por medio de una serie de alusiones literarias que se vinculan con la composición de su obra. La más directa recuerda la fotografía y el dibujo que le hicieron a Apollinaire durante la guerra, en 1916: lo habían operado para sacarle la esquirla de un obús en explosión que se le había incrustado en el cráneo.<sup>20</sup> La alusión nace a partir de la imagen de la cabeza vendada, pero aflora también por el hecho de que la composición de *HB* tiene su fundamento en la intención de recoger las “esquirlas” de la propia identidad, fragmentos de escritura y de memoria que han quedado dispersos en el tiempo.

Por otra parte, el vocablo “esquirlas”, al implicar que en precedencia debió existir una explosión, establece un canal con el resto de los textos de Viel Temperley, porque si a un nivel la misma puede ser leída metafóricamente como la operación sufrida por el yo referencial, en otro nivel apunta a un significado más amplio. De hecho, el yo de un poema del 1969 (“Soy un Adán del fin”, p. 102), al decir:

Soy un Adán del fin,  
no del principio.  
Mi paraíso tiene un árbol,  
pero color del estallido.

sugería la trasmisión de una experiencia incognoscible e in-

efable, pues el “color del estallido” del árbol del paraíso –aquél que era conjuntamente “del bien y del mal”– en el poema se vuelve, retomando palabras del Apocalipsis, en el del comienzo (del paraíso) y del final. Lo propio del yo es, pues, querer expresar una experiencia situada más allá de cualquier paradigma binario, y hacerlo con la misma y angustiada indeterminación con la que fue vivido.

Algo que *HB* vuelve a proponer más tarde, pues las “esquirlas” o fragmentos textuales –frases y versos de poemas anteriores– de diversos períodos escriturarios<sup>21</sup> al no presentar ninguna secuencia cronológica o alternada, insinúan que han sido reunidos sólo porque el autor los siente anticipatorios de la vivencia presente (que por eso subtitula “Textos proféticos”).<sup>22</sup> Desde este punto de vista, al desafiar cualquier tipo de codificación, el poema intenta recuperar el soplo vital de la experiencia del sujeto; pero en esa búsqueda que carece del rumbo de una narración o de una cronología, el sentido de identidad del yo se acaba perdiendo para apuntar tan sólo al naufragio final. En *HB* la experiencia poética trata de coincidir con la biográfica y en esa busca ambas acaban representando la identidad “frail, brittle, fractured, fragmented”<sup>23</sup> del sujeto moderno que, como ha señalado Giddens, sólo “...finds its identity in the fragments of language or discourse”.<sup>24</sup>

Como vemos, un fuerte impulso del poema (y de la obra de Viel en general) quiere tan sólo indicar la naturaleza viva y libre del significado en el que principio y fin, vida y muerte, aparecen unidos en su propia destrucción –aquella que se origina al querer explicarlos con palabras. Pero no obstante que el yo empírico esté siendo expulsado de la verdadera vida no sólo por su enfermedad sino también porque

escribe (Véanse los títulos de algunos fragmentos: **Me han sacado del mundo**) logra luchar paradójicamente contra la mortalidad y, en otro espacio y otro tiempo, el de la escritura, propone “...comenzar todo de nuevo”.

### La forma

Esta tendencia que lucha contra la desestructuración permite hablar de una “forma” que Alcántara Pohls, por ejemplo, ve articulada en cuatro momentos o gradaciones de intensidad. Según el crítico, el poema muestra primero sus materiales básicos, luego progresa con lentitud, a continuación sube vertiginosamente, brilla en un punto extremo de claridad, para finalmente sostenerse en una relativa inercia antes de, sin aviso, concluir”.<sup>25</sup>

Por otro lado, en el poema es también evidente una división en dos partes: la primera, titulada “Hospital Británico/ Mes de marzo de 1986”, consta de cinco fragmentos que ocupan una página. La segunda, titulada “Hospital Británico/ Mes de marzo de 1986/ (Versión con esquirlas y ‘Christus Pantokrator’)”, repite en su interior el texto exactamente igual de la primera, aunque con la variante del subtítulo y el añadido de treinta y siete fragmentos. El procedimiento de “hacer crecer” la primera parte en la segunda, Viel Temperley ya lo había aplicado en *Legión extranjera-1978* haciendo aumentar un comienzo (Véanse “Prefacio”, p. 283 y “El Prefacio”, p. 309). Además, en *HB*, por un lado, presenta con variaciones o traducidos textos provenientes de volúmenes ya publicados (como el verso “Pequeño legionario, ¡cuánto viento!”), p. 387<sup>26</sup>); por otro agrega “fragmentos” de

1984, 1985 y 1986.

### En el medio

El poema, redactado antes y después de la muerte de la madre de Viel Temperley y cuatro días después de la operación que le hicieron a él mismo, es –como ha declarado el autor– un ‘intermedio’ entre dos momentos biográficos importantes de su vida (“Mi vida es un desierto entre dos guerras”, p. 378). En el poema el “aquí” corresponde a un espacio previo a la disolución; es un momento “entre” la agonía de la madre y el deceso de la misma:

[...] El que escribió ese poema no existe más. Yo, en aquel entonces [...] salí volando con la cabeza abierta: iba a escribir. Se me ocurrió la solución de las esquirilas, 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.<sup>27</sup>

La voz del sujeto lírico recordando, en marzo de 1986, la imagen de la madre viva en un momento de plenitud (“Mi madre es la risa, la libertad, el verano”, p. 371 y 373) y la de la madre muerta con la que, por la identificación del yo con Cristo, ya se ha encontrado en el más allá (“... Mi madre vino al cielo a visitarme”, p. 371 y 373), nos quiere transmitir una experiencia extática caracterizada por un sentimiento de luz y de paz que lo extrañan del mundo. Una epifanía que Viel Temperley declaró haber vivido más de una vez<sup>28</sup> y que comparte con otros escritores, como Virginia Woolf o Philip Dick.<sup>29</sup>

### El motivo de la tarjeta postal

En la reducida diégesis del poema aparece un yo peca-

dor<sup>30</sup> que al final de su vida observa una postal con la imagen y el nombre del Cristo glorioso y tremendo que llega al final de los tiempos para juzgar a los vivos y a los muertos. Un ícono que por un verso de *Crawl* retomado en *HB*, identificamos como ruso (recuérdese la frase “cristo en rusia”, p. 347). Pero como, a diferencia de las bizantinas, en las imágenes rusas el rostro tierno e infinitamente misericordioso del Cristo Pantokrator es el del perdón y alude a la resurrección y a la gloria de la visión divina,<sup>31</sup> aquella identificación a la que alude el poema sugiere que el momento apocalíptico puede ser considerado, al mismo tiempo, como un futuro utópico de cura.

En efecto, a ese Cristo el hablante lírico le solicita una ayuda (“le pido socorro”, p. 381) que concibe como un renacimiento (“Para comenzar todo de nuevo”); idea que se reitera y se traslada del yo a una paradójica figura materna que, como el hijo visionario, también se dispone a renacer y concebir nuevamente. Quizás por eso, en la segunda parte, segundo fragmento (*Hospital Británico*, p. 373) aparece embarazada una muchacha vieja (“desfigurada por no/querer saber lo que es ser joven”) mientras le pide al yo “humilmente fechas para una lápida” (p. 373).

A través de la figura del Cristo Pantokrator en una postal que ha recibido el hablante lírico, Viel Temperley nos recuerda que la escritura, por un lado, es algo dinámico pues se dirige a alguien pero, al mismo tiempo, algo estático y de carácter testamentario, pues permanece después de la desaparición de su autor.

El empuje del motivo se advierte porque hace circular por diversos niveles del poema una serie de alusiones intertextuales. Por una parte recuerda “Léttre Océan” de

Apollinaire donde, además, el texto se construía con y sobre una postal que había llegado de México. Por otra, cuando en *HB* se dice que:

La postal viene de marineros, de pugilistas viejos en ese bar estrecho que parece un submarino –de maderas y latas– hundiéndose en el sol de la ribera. (p. 375)

se sugiere que su punto de partida ha sido un espacio liminal caracterizado por la decrepitud o la carencia (“viejo”, “estrecho”) en el que prevalece un sentido de naufragio o de navegación a la deriva que recuerda, en parte, ese fondo de sensaciones que emerge de *Le Bateau ivre* de Rimbaud, la nave-poesía guiada por la negación del yo, por el azar y por la muerte.

El ícono de la postal expresa, en cambio, el carácter testamentario que encierra el motivo y a través del mismo Viel Temperley nos deja su particular concepción de la poesía. El autor argentino concibe a la misma como una escritura hecha con imágenes; escribir es representar imágenes del Silencio con mayúsculas. De hecho, el Cristo Pantokrator de la postal solicita al yo otras imágenes pues “pide que filme Su Silencio dentro de una botella varada en un banco infinito. (1985)”.

Ese residuo anterior a la Palabra, lo más recóndito y propio de una entidad compartida por Cristo y el sujeto lírico, en “El verde claro” de *Legión extranjera* (1978) aparecía vinculado con el fuego:

Yo pensaba en el monje  
que cree que es poeta  
y cree que está en la punta de todas las penínsulas  
cuidando el fuego del silencio  
mientras canta (p. 288)

Si el sujeto poético de Viel Temperley, en 1962, se autodefine como “un Adán del fin”, en *HB* se ve como el Cristo del apocalipsis,<sup>32</sup> y en este poema se dispone a incidir con una imagen –que representa el final de los tiempos y el renacer en la gloria divina– sobre su propia imagen para llegar a una agnición. Por eso, escribir es como cavar con una pala “en el sol, en el Rostro y en los ojos de Christus Pantokrator” (p. 376) para volver a encontrar “ese faro cubierto por alas de naranjos que quiero para el niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos meses” (p. 376).

Así pues, transitar el poema es como recorrer un puente (un *metaxú*<sup>33</sup>) epifánico que lleva de lo innombrable (la agnición y el dolor) a lo incognoscible (la muerte, Dios, el Silencio), en el que el yo reconoce su verdadera condición en un sentido inefable de pertenencia.

### El hablante lírico entre el morir y el renacer

El sol, metáfora de la esencia inefable de la poesía es “como las puertas, con dos hombres blanquísimos, de un colegio militar en un desierto” (p. 377)<sup>34</sup> y el yo, que lo ha visto, ahora necesita estar a oscuras. El hablante lírico, si bien rememora a Rimbaud en la búsqueda insaciable de absoluto, sabe que se halla en “esta playa de la que huye el futuro” (p. 377); quizás por esto, en la concatenación de los signos y a partir del segundo fragmento titulado “**Yace muriéndose**”, se desperdiga en diversas personas gramaticales y en una sintaxis que abandona toda normativa (“Es lo poco que hace que el centro del sol, cada mañana, su corazón era un

puñado de soldados de plomo entre gallos”, p. 387).

Sin embargo, y al mismo tiempo, esa identidad dispersa mantiene su cohesión gracias a la Esperanza (“Espero la resurrección –espero su estallido contra mis enemigos– en este cuerpo, en este día, en esta playa”, p. 377). De allí que el texto acabe con una imagen en un futuro hipotético encarnado en una primera plural (“El verano en que resucitemos tendrá un molino con un chorro blanquísimo sepultado en la vena”, p. 387); un ‘nosotros’ (Yo y el Otro; Cristo y el yo; el salvador y el pecador) que habrá de renacer en un instante de epifanía o en la plenitud del pasado (el verano). El tiempo circular, rescatado a través de un símbolo del ritmo y la rotación universal (el molino: el poema mismo) se alimenta con una materia líquida que, desde los primeros libros de Viel Temperley, representa la vida. El superlativo (“blanquísimo”) que la califica, al condensar y resumir un léxico vinculado con la luz (el sol, el fuego, lo blanco) y una serie de imágenes relacionadas que han ido “adensándose y volviéndose obsesivas”,<sup>35</sup> busca contrarrestar la presencia viva de la muerte.

### Las partes y el todo

El subtítulo de la segunda parte (“*Versión con esquirlas y ‘Christus Pantokrator’*”) desde los vocablos que lo componen, deja entrever la tensión que se ha instaurado entre las partes (las esquirlas, los fragmentos con los que se construye el texto) y el todo (el Cristo apocalíptico cuya ubicuidad omnicomprendiva es evidente en el texto pues su nombre se repite por doquier en frases diversas,<sup>36</sup> o bien se alude a él por medio de la postal)

En uno de los poemas iniciales de Viel, “El polvorín” (*Poe-*

*mas con caballos*) “estallar” significaba, no sólo ascender y multiplicarse en “cada gota, cada hoja, cada arena” en una suerte de comunión panteísta con la naturaleza, sino también la contemporánea fundición/explosión de los cuatro elementos (“Y unidos aire y tierra y agua, estallo”, p. 37); una suerte de estado alquímico que, en su enigmática indeterminación implica la posibilidad de una nueva obra. La tensión que nace en el momento preciso de la disolución que puede dar lugar a un nuevo comienzo se advierte, asimismo, en el breve fragmento de *Hospital Británico* que proviene de “El escorial” (*Legión extranjera*, p. 315):

**Tengo la cabeza vendada** (texto profético lejano)

Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo pero con una serpentina de agua helada en la memoria. Y le pido socorro. (1978) (p. 381)

Como en la obra de Viel Temperley la luz y el fuego están para connotar a Dios, el que la cabeza del “yo” cruce “el fuego del mundo” indica que se ha sumergido en la divinidad (que desde el poema “Segovia” es también el mundo); a su vez, la imagen ígnea para representar a un dios cristiano lleva de vuelta al apocalipsis y al Cristo del fin de los tiempos, el Pantokrator. Pero, si por un lado el carácter ígneo asociado con la divinidad sugiere la mezcla y fundición de las partes en un todo, el agua fría de la serpentina de la heladera<sup>37</sup> insinúa una idea opuesta. No sólo porque se asocia con el hielo –que quiebra y separa–, sino también porque la palabra “serpentina”, que se vincula con lo rastrero por medio de su raíz, bíblicamente alude a lo diabólico y discordante.<sup>38</sup>

Aunque el binomio, “fuego/hielo” se repita en la literatura mística canónica para manifestar una vivencia extática

—experiencia de la que Viel Temperley según vimos no fue ajeno—, lo cierto es que en la obra del autor argentino se extiende para transmitir el juego de dos paradigmas que constituyen el arcano que fundamenta toda obra de arte y, en particular, la composición de la misma. El paradigma de la Unidad (en el que el conjunto es superior a la suma de las partes) fue identificado por momentos con la corriente filosófica del vitalismo; el de la Variedad, contrapuesto al primero con vigor a partir del siglo XVIII presenta como emblema de la nueva línea de belleza a la serpentina (lo demuestra el dibujo que, con el epígrafe de “Variety” aparece en la cubierta del libro de W. Hogarth, *Analysis of Beauty* de 1753<sup>39</sup>) o a sus variantes: el caracol, la llama o la espiral.

Al final de la lectura de este poema largo se advierte que a través de él se ha intentado crear algo nuevo mientras se trataba de conservar “la habitación central” de la memoria. Remedio ambivalente contra la disolución,<sup>40</sup> pues si bien los recuerdos se mantienen y enriquecen al mezclarse con los de quien lee,<sup>41</sup> nunca podrán ser completamente decodificados por éste.

El lector, al descubrir en el último poema de Viel Temperley las variaciones o la ampliación de fragmentos o versos de poemas ya leídos años antes (que a su vez vuelven a repetirse en el interior de *HB*), regresa al texto y a la obra del escritor y advierte, como suele hacer al leer una sola poesía, otros juegos de repeticiones y de equivalencias ya a partir de los títulos de los fragmentos o “esquirlas”. Algunos de ellos se refieren a espacios (**Pabellón Rosetto**), a las estaciones o a estados (**el verano, la libertad**), al yo desde un punto de vista físico (**Tengo la cabeza vendada**) o anímico (**Me han sacado del mundo**), o bien se refieren a la

imagen en una postal (“**Christus Pantokrator**”). Pueden dirigirse a un “tú” que es Dios o Cristo (**Tu Cuerpo y tu Padre**) o referirse a un “él” que puede ser Cristo, la madre o el yo en agonía (**Yace muriéndose**), o bien hacerlo a las tres personas gramaticales conjuntamente (**Dormido sobre sus labios**) para expresar una intención por medio de una frase elíptica (**Para comenzar todo de nuevo**).

Esas repeticiones funcionan a lo largo de *HB* como potentes figuras de cohesión y organización del texto: ponen en contraposición el espacio del hospital con el espacio “materno” de la infancia; relacionan la figura del hablante lírico con la de Cristo y vinculan el simbolismo de la salvación en la resurrección con el deseo de un nuevo comienzo.

El lector advierte que con la progresión de la prosa no se quiere interrumpir el flujo de las palabras con la cadencia del verso (la misma intención que tenía J. R. Jiménez al querer escribir un “poema seguido”), pues se busca un Verbo cuyo continuo fluir sirva para religar todas las cosas. Pero los resabios de la forma poética continúan aquí también aunque cambien dirección: el hecho de que las primeras líneas de cada fragmento del poema en prosa sobresalgan hacia la izquierda, hace que las palabras se dirijan hacia atrás en un movimiento opuesto al del encabalgamiento, algo que apunta al comienzo del poema y a su génesis pero también a su intención formal y semántica: recuperar trozos de memoria, buscar en el pasado lo que en el naufragio del presente y en el futuro que es la nada, se sabe imposible.

Así pues, a la tensión que existe entre la proyección y secuencialidad de la prosa y la regresión iterativa que implica la poesía se agrega la que se instaura entre una tentativa religante y su frustración. Pienso que Viel Temperley

posee una imaginación trascendente que lo lleva a querer superar el proceso de secularización que involucró la poesía moderna, y a tratar de evidenciarlo desde un punto de vista formal en sus últimos libros. Sin embargo, este intento de recuperar el Canon de la palabra se manifiesta contemporáneamente y sólo a través de la escritura de las partes del Verbo, como si a la poesía sólo le quedaran los “retazos” de la religión; algo que se exaspera al introducir el vocablo “esquirlas” que sugiere una unidad perdida para siempre e imposible de reconstituir.

Los vocablos “Cristo” y “esquirlas” dan lugar a isotopías contrapuestas (“salvación” y “destrucción”) que se vinculan con otros vocablos a su vez en conflicto, como “trascender” y “morir”. Al entrar en relación entre ellos alientan una tensión que no es únicamente la del imaginario de Viel Temperley, sino la de la mayor parte de los poemas largos de la modernidad, urgidos al mismo tiempo por una tendencia metafísica y por la necesidad de recuperar el genio, la variedad y la circunstancia histórica y mortal del ser humano.

## Notas

<sup>1</sup> La parte de este trabajo que no incluye *Hospital Británico* fue presentada con variaciones en el congreso de Jalla 2004 y saldrá en las actas del mismo con el título: “Héctor Viel Temperley y ‘lo que queda’”.

<sup>2</sup> Artur Rimbaud, *Poesie e prose* (con una introducción de Yves Bonnefoy), Milano, Mondadori, 1975, p. 258.

<sup>3</sup> Y obviamente de la poesía moderna: véase el capítulo “Identità perdute” en Michel Hamburger, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale*, Bologna, Il Mulino, 1987. La famosa frase de Rimbaud: “JE est un autre” aparece en la carta a Izambard, 13 mayo de 1871. Véase Rimbaud, *op. cit.* p. 450.

<sup>4</sup> Es interesante esta inversión del dualismo tradicional “alma/cuerpo”. En Viel es el alma que habla solicitando la atención de Dios por lo material, el cuerpo. Y esta inversión la mantiene hasta el final de su obra. En un fragmento de *Hospital Británico*, el yo expresa: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1984)”, p. 374. Las citas de los poemas de Viel Temperley indican el número de página de la *Obra completa* citada.

<sup>5</sup> En la entrevista que le hizo Sergio Bizzio (“Viel Temperley: estado de comunión”, *Vuelta Sudamericana*, n. 12, julio 1987) el poeta señala que hasta antes de *Carta de marear* su poesía era “demasiado rígida, como atada a un molde, un principio, un medio, un fin: sabía qué iba a decir. Después pasé de decir a ver, empezó a interesarme la poesía que me permitía no solamente esconderme sino evadirme y hacer un mundo, tener un mundo”. Viel busca escapar “De lo excesivamente claro. Yo me destrozo en cada imagen para esconderme, pero dejo ... citas y personajes que hacen de distintos poemas un solo poema.” (p. 8).

<sup>6</sup> Algo que nos trae de vuelta a Rimbaud en su querer fijar vértigos: “Je m’habituai à l’hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine, une école de tambours faites par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fon d’un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi!”. Rimbaud, “Délires. II Alchimie du verbe” en *op. cit.*, p. 244.

<sup>7</sup> Gabriela Milone, *Héctor Viel Temperley: El cuerpo en la experiencia de Dios*, Córdoba, Ferreyra editor, 2003, p. 29.

<sup>8</sup> Su hija cuenta que “Cada mañana al despertarse, luego de darse

una ducha, preparaba unos mates amargos, abría la Biblia que apoyaba contra sus muslos y cantaba salmos por largo rato, como sus grandes amigos monjes benedictinos de Los Toldos a quienes visitaba con frecuencia. Solo desde esa rutina amada de mate, plegaria, gimnasia (corría, hachaba y nadaba) podía zambullirse hasta la poesía”. María Soledad Viel Temperley, “Mi padre me enseñó a nadar, ir siempre hacia lo más profundo”, *La Guacha. Revista de poesía*, año 6, n. 17, junio 2003.

<sup>9</sup> “La poesía flota libre”, *Ibid.*

<sup>10</sup> Pedro Mairal, “¿Por qué hay que leer a Viel Temperley?” en *Ibid.*

<sup>11</sup> Ricardo Fogwill, “La consagración del Poeta Menor”, *Diario de poesía*, n. 19, agosto 1991. La opinión es discutible pues, como decía O. Paz en *Los hijos del limo*, “El sentimiento de la discordia entre la sociedad y la poesía se ha convertido desde el romanticismo, en el tema central, muchas veces secreto de nuestra poesía”. (Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 9)

<sup>12</sup> Daniel Freidemberg, “Notas de lectura”, *Diario de poesía*, *cit.*

<sup>13</sup> Paz, *op.cit.*, p. 81.

<sup>14</sup> Juan R. Jiménez al escribirle a Cernuda (epístola de julio 1943 recogida en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 171-179) le habla de ese “resto”: “Mi ilusión ha sido siempre ser el poeta de ‘lo que queda’ hasta llegar un día a no escribir”, un deseo que Rimbaud había puesto en práctica hasta sus últimas consecuencias.

<sup>15</sup> No he logrado saber dónde Goethe afirma tal cosa pero Carlos Germán Belli en su reseña al libro de Enrique Lihn, *Diario de muerte* (“Enrique Lihn. El morir escribiendo” en *La época. Suplemento literario y libros*, 25 mayo de 1990) dice: “Los poetas escriben como personas enfermas y para quienes el mundo constituye un hospital, afirmó Goethe, según leí hace tiempo con entusiasmo”.

<sup>16</sup> Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 8.

<sup>17</sup> En esa suerte de comentario a *Le Coeur supplicé*. Véase al respecto de Mario Richter, *Viaggio nell’ignoto. Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.

<sup>18</sup> “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo/ grave.” César Vallejo, “Espergesia” en *Los Heraldos negros*.

<sup>19</sup> Sin embargo, el motivo de la muerte ya había aparecido en la obra del autor argentino; en *El nadador* (1967), por ejemplo, se concretaba en una imagen con resabios tangueros: “no me puedo morir porque ya tengo/ la muerte atrás, vestida de novia” (p. 87).

<sup>20</sup> El poeta francés hace referencia a este hecho, metafórica o literal-

mente, en dos poemas (“Tristesse d’une étoile” y “La jolie rousse”) del volumen *La tête étoiléé* (incluido en *Calligrammes*). Si aparentemente sólo el motivo del cráneo trepanado pareciera establecer un vínculo entre el poema de Viel Temperley y algunos poemas de Apollinaire, el poeta argentino subtitula, además, su poema largo: “Versión con esquirlas y Christus Pantokrator”. Y el lugar donde este último nombre y su imagen aparecen reclaman otra vez a Apollinaire, pues el vocablo “postal” que se reitera en el poema de Viel Temperley, nos recuerda el mismo motivo en la obra del autor francés. “Léttre-Océan”, por ejemplo, es un caligrama que Apollinaire, construye sobre una postal que llega de México; y es sabido, además, que solía escribir y enviar poemas en tarjetas postales (“Le dicts d’amour a Linda”). La relación entre ambos poetas se puede establecer, en última instancia desde la idea misma de “caligrama” que no fue ajena a Viel Temperley, pues refiriéndose a su poema *Crawl*, dice: “Si mirás *Crawl* desde arriba es como un cuerpo que va nadando. Yo desplegaba el poema en el suelo y me paraba en una silla para ver dónde había algo que se saliera del dibujo. Me pasaba horas arriba de la silla fumando y mirando, y corrigiendo para que tuviera esa forma”. Bizzio, *loc. cit.*, p. 8.

<sup>21</sup> Las fechas son: 1984, 1978, 1984, 1985, 1986, 1984, 1984, 1985, 1978, 1982, 1984, 1985, 1984, 1976, 1982, 1978, 1984, 1978, 1969, 1982, 1985, 1984, 1978, 1969.

<sup>22</sup> Según Tamara Kamenszain, Viel “va repasando su obra anterior para encontrar lo que él llama “textos proféticos lejanos”. Son ni más ni menos que indicios, en la escritura, de una enfermedad que se declararía muchos años después. Así es como alguien que va a morir se autoencarga una antología de su propia obra cosida con el hilo conductor de la muerte. El resultado es una experiencia extrema, fechada saltando hacia atrás y hacia adelante, una experiencia que no tiene paragón en la poesía del siglo XX”. “Poeta de brazadas frenéticas”, 22 junio 2002, en [www.planfletonegro.com/melancopolis/hectorvieltemperley.shtml](http://www.planfletonegro.com/melancopolis/hectorvieltemperley.shtml).

<sup>23</sup> Giddens, *op. cit.*, p. 169.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>25</sup> José Alcántara Pohls, “El yo extrañado y el poema disponible: *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley”, *Alter Texto*, n. 1, vol. 1, 2003, p. 78.

<sup>26</sup> En la cuarta parte de *Legión extranjera* (1978), el primer verso de “La Traviata y el filo equilibrado” está escrito en francés (“mon petit legionnaire que de vent!”; p. 323) y, más adelante se agregan, en español, los versos “este poema está escrito en francés para honrar/ de algún modo

la memoria de un joven que me visita/ enrolado en la legión extranjera hace cien años” (p. 325).

<sup>27</sup> En entrevista de Bizzio, *loc. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> En la misma entrevista, Viel menciona tres momentos biográficos precisos de este tipo: cuando con un ataque de angustia entró en la iglesia del Santísimo Sacramento en Buenos Aires y, al salir, en la plaza San Martín tuvo una sensación extraordinaria en la que se repetían estas palabras “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis”, un verso que se convierte en *leit motiv* en *Crawl*. Otro momento de plenitud adviene cuando el autor camina por el puerto “y entre una fila de plátanos sentí un ataque de Dios, el golpe de Dios, y me puse a llorar”. Por último, cuenta que luego de la operación sale a pasear con su mujer al jardín en el que había mariposas y eucalipto y de golpe se siente “traspasado por una sensación de amor tan intensa que me arruinó la vida en el mundo... Yo era amado con una intensidad que estaba al límite de lo soportable”. *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>29</sup> Virginia Woolf ha dejado testimonio de estos momentos de plenitud en su *Diario* (“Una sensación intensa y asombrosa de que algo que está ahí es eso. No se trata exactamente de belleza. Se trata de que la cosa en sí basta: es satisfactoria, completa”). Victoria Ocampo le dedica un capítulo en *Virginia Woolf en su diario* de donde he sacado la cita (Buenos Aires, Sur, 1974, pp. 65-66). Y también lo hizo Philip Dick –el famoso autor de *Blade runner*– pero de una forma diversa, sumamente particular. Si bien la experiencia “mística” de Viel Temperley se prolonga durante muchos años, la forma de elaborar su último poema que establece un nexo entre la operación quirúrgica y lo trascendente me hacen recordar a Dick, cuya vida desordenada, trágica y signada por problemas mentales, da un vuelco en 1974, cuando el escritor vive lo que él llamó la experiencia “del rayo rosa” –sintió encenderse un flash en su cabeza al que le atribuyó valores místicos. Y esto Dick lo expresa esotéricamente en *Exégesis*, que fue publicada en *PDKS Newsletter* n. 12 (1986): “... i molteplici frammenti della mia psiche si sono unificati in una mente per la prima e unica volta; strutturati dal simbolismo Xtian e dall’esperienza della conversione. La mia meta-astrazione era (...) la consa-pevolezza della verità e della realtà di Cristo, una vera conversione che ha portato l’integrità psicologica a una mente divisa e frantumata”. Después de la visión del “rayo rosa”, Dick sufre una suerte de “conversión”, se siente curado y quiere dejar por escrito esa experiencia: en *Valis* (1981), la primera novela de la trilogía que lleva ese nombre, el narrador, Phil Dick, se desdobra en otro personaje Horselover Fat, quien con

sus amigos va a ver una película en donde se ha filmado una experiencia trascendental de Fat– que es la misma del “rayo rosa” de Dick. Algunas afirmaciones de Horselover Fat son extrañamente coincidentes con las del yo lírico de Viel: “L’uomo è santo, e il vero dio, il dio vivente, è l’uomo stesso.” (Philip K. Dick, *Valis*, Milano, Mondadori, 1981, p. 16).

<sup>30</sup> Aunque el sujeto lírico se represente como Cristo, al mismo tiempo no lo es. Recordemos estos versos de *Crawl*:

sin querer olvidar que en esta balsa,  
de tiempo que detengo y de escafandra  
con pasos de mujer,  
nunca fui absuelto (p. 341)

<sup>31</sup> Cinzia De Lotto ha notado que el Cristo bizantino al llegar a Rusia cambia buena parte de sus rasgos severos originales. Según De Lotto, el arte antiguo ruso llega a sus niveles más altos en la representación del Salvador Pantokrator, una imagen muy antigua que se origina en Egipto y en Siria. El ícono más antiguo es el de la cúpula de la iglesia de S. Sofía en Constantinopla; la representación del Pantokrator –sigue De Lotto– refleja la esencia de la religiosidad bizantina: adoración del Dios grande y potente, hacia el cual el hombre se acerca con miedo y temor. Su presencia es titánica e irrumpe imperiosamente en el mundo y en las acciones de los hombres, pero si bien suscita temor, llega para proteger al hombre; y es en Rusia donde este último aspecto prevalece (en “Le immagini del salvatore nelle icone russe”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, n. 16/1991, pp. 121-162).

<sup>32</sup> Viel Temperley asiduo lector (y cantor) de los salmos parece retomar, con imágenes, estas palabras de *El Apocalipsis* de San Juan: “Yo soy el Alpha y la Omega, principio y fin, dice el Señor que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso” (*La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego*, Madrid, Sociedad Bíblica, 1938, p. 192).

<sup>33</sup> Véase de Simone Weil, *Metaxú en L’ombra e la grazia*, Milano, Bompiani-testi a fronte, 2002, pp. 259-263.

<sup>34</sup> Por cierto que las dos figuras vestidas de blanco que aparecen más adelante en la frase “el sol como dos jóvenes vigías en una tempestad de luz que se ha tragado al mar, a las velas, al cielo” (p. 378) también puede ser leído referencialmente como dos figuras en la sala operatoria.

<sup>35</sup> Alcantára Pohls, *loc. cit.*, p. 78.

<sup>36</sup> “La postal tiene una leyenda: ‘Christus Pantokrator, siglo XIII’; “A los pies de la pared desnuda, la postal es un Christus Pantokrator en la mitad de un espigón larguísimo. (1985); “Con la postal en el zócalo, con

Christus Pantokrator en el espigón larguísimo, mi oscuridad no tiene hambre de gaviotas. (1985)”; “La postal viene de marineros, de pugilistas viejos en ese bar estrecho que parece un submarino –de maderas y de latas– hundiéndose en el sol de la ribera” (*HB*, p. 375); “La postal viene de un Christus Pantokrator que cuando bajo las persianas, apago la luz y cierro los ojos, me pide que filme Su Silencio dentro de una botella varada en un banco infinito. (1985)”; “Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y en los ojos de Christus Pantokrator. (1985)” (p. 376).

<sup>37</sup> El motivo de la espiral aparece ya en “El caracol primero” de *Febrero 72-Febrero 73* (1973) y el de la serpentina en *Legión Extranjera* (1978), donde se refiere concretamente a la de la heladera y a un momento primigenio (“Y esa vieja heladera como un cajón de muerto/ junto a la primera pared en el comedor de los sirvientes/ Sin sillas a su alrededor más respetada que un ataúd/ con las barras de hielo sobre la serpentina/ sobre el silencio del mamut sobre los viajes/ de la única agua helada de la casona!”, p. 285).

<sup>38</sup> Recuerdo a propósito que en *Libros proféticos* de William Blake, dentro de la serie de textos de fuerte carácter visionario, no sólo tienen una importancia particular las ilustraciones sino que el motivo de la serpiente se repite en diversas variantes (por ejemplo “the flaming line”). En uno de los libros, “The Marriage”, la serpiente representa a Satán como símbolo perverso, pero también, al transformarse en una espiral, representa a Cristo, símbolo de la temporalidad y la resurrección. Véase en W. Blake, *Libri profetici*, Milano, Guanda, 1980, el “Repertorio” de R. Sanesi, p. XXV.

<sup>39</sup> Véase para los paradigmas de la unidad y la variedad, de Yvonne Bezrucka, *Genio e immaginazione nel Settecento inglese*, Verona, Università di Verona, 2002.

<sup>40</sup> La poca crítica existente ha tratado de encontrar un nexo explicativo en ese momento de disolución: Alcántara Pohls lo halla, justamente, en las gradaciones de intensidad del poema pero lo explica a través del dolor –aunque Viel no hable nunca de dolor, más bien habla de amor en un sentido extremo. Para el crítico, darle una forma al poema “hubiera significado comprender el dolor” (*loc. cit.*, p. 83). Tamara Kamenszain acierta al hablar del poema como “una antología de su propia vida” (“Poeta de brazadas frenéticas”, *cit.*) y de una poética del montaje; en efecto, nos dice “Detrás de la cámara, corregir la realidad es desmentir lo que se ve a primera vista”. (*Viel Temperley o la natación de Dios*, en *Historias de amor* (*Y otros ensayos de poesía*), Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 159).

Encuentra, en cambio, un orden horizontal que se constituye en secuencia narrativa, opinión que no comparto completamente. Jorge Solís Arenazas señala, a su vez, lo que Viel no hace, lo que lo distingue de poetas anteriores: “En contraste al deseo de Mallarmé de abolir la realidad, o el de Huidobro... en torno al poeta-dios, Héctor Viel Temperley se queda en el fragmento, no reconstituye una posible salida total dentro de lo que es su status periférico. No cae en lo que María Zambrano ha llamado la atención: sacralizar la nada”. (“Los gestos de un ‘Afuera’. Notas sobre la poesía de Héctor Viel Temperley” en [http://mexicovolitivo.com/2002/Julio/los\\_gestos.html](http://mexicovolitivo.com/2002/Julio/los_gestos.html), p. 7 de 9)

<sup>41</sup> Algo que el mismo Viel Temperley había dramatizado en su poesía en los diálogos de los poemas de la Tercera parte de *Legión extranjera* (1978).