

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MANIOBRAS DE CRISTO EN MI CABEZA.

UNA LECTURA DE *HOSPITAL BRITÁNICO*, DE HÉCTOR VIEL TEMPERLEY.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO

EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ADÁN TATEWARÍ HERNÁNDEZ MEDELLÍN

ASESOR: DR. ENRIQUE ALBERTO FLORES ESQUIVEL

MÉXICO, D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico esta escritura a María Cristina Medellín Vargas. Esto es para ti, mamá. Tu recuerdo y tu lucha de fe contra el cáncer y el dolor me punzaron cuando fue necesario para que yo terminara este trabajo.

Un agradecimiento especial al Dr. Enrique Flores Esquivel, por su enseñanza vital y entusiasta, por animarme constantemente durante mi lectura y confiar en mis intuiciones. También a Gabriela Milone, de la Universidad Nacional de Córdoba, que me apoyó amablemente, aun sin conocerme, con materiales desde Argentina.

Mi profunda gratitud a los lectores de la tesis: Dr. Ignacio Díaz Ruiz, Dra. Lilián Camacho Morfín, Dr. Rodolfo Mata Sandoval y Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay. Sus valiosas sugerencias no sólo enriquecieron y pulieron mi texto. Sobre todo, me recordaron cómo nadar, orar y respirar.

Hasta hoy los poetas siguen divididos entre los que nadan y los que no se meten al agua.

ADAM ZAGAJEWSKY, *En defensa del fervor*, p. 182.

Creo que la función de la poesía es traspasar las fronteras de la realidad degradada y aparente que llamo mundo, ir al otro reino y volver a los hombres –a algunos pocos– con las señales de la vigencia de esa zona donde el hombre y la divinidad se alimentan mutuamente.

HÉCTOR VIEL TEMPERLEY, en carta a Osvaldo Pol, 5 de julio de 1983.

ÍNDICE

Introducción.....	5	
El francotirador receloso.....	8	
I. Remontando los ríos verticales. Los primeros libros de Viel y sus signos hospitalarios (1956-1963).		
Poemas con caballos (1956).....	17	
El nadador (1967).....	25	
Humanae Vitae Mia (1969).....	34	
Plaza Batallón 40 (1971).....	43	
Febrero 72 Febrero 73 (1973).....	54	
II. Nuevas maneras de nadar. El cambio en la poética de Viel y el camino a Hospital Británico (1976-1982).		
Carta de marear (1976).....	62	
Legión Extranjera (1978).....	75	
Crawl (1982).....	93	
III. Maniobras de Cristo en mi cabeza. Una lectura de Hospital Británico.		
Génesis de Hospital Británico. Trepanación, experiencia mística y revelación: el primer momento de escritura.....		110
El segundo momento de Hospital Británico. Cirugía del decir, asepsia y criterios premonitorios.....		122
La salida del mundo. El esquema enfermedad-muerte-resurrección.....		130
El viaje místico interior y el componente acuático (natación memoriosa, cartografía interna, bautismo).....		133
Lenguaje, cuerpo y resurrección. Una conclusión general.....		162
Bibliografía.....		172
Apéndice. Hospital Británico (poema).....		181

INTRODUCCIÓN

Hospital Británico, el libro más emblemático del poeta argentino Héctor Viel Temperley (1933-1987), es un texto inspirado, un material de revelación, una escritura misteriosa y visionaria que parece llegarnos tras el atisbo de otro mundo. La historia dice que Viel escribió su último poemario en dos momentos: primero en un éxtasis tras regresar de una cirugía que se le había practicado en la cabeza para tratarle un tumor cerebral, en el Hospital Británico de Buenos Aires; luego con una intuición estructural que intriga, pues se fundaba en el rescate, corte y sutura de sus antiguos textos: versos de libros anteriores que narraban o prefiguraban, acaso, el tránsito que el poeta había vivido durante la experiencia quirúrgica y su regreso a la vida común tras el sueño anestésico.

Se ha leído al poema como un texto autónomo (Alcántara Pohls, Solís Arenazas) que se sustenta en sí mismo y puede apartarse y destellar del resto del trabajo del poeta, no sólo por la unidad semántica alcanzada en el texto, sino también por las dificultades que representó el acceso a la poesía completa del argentino o a la necesidad de economía en las redacciones que hacían referencia al mismo (artículos académicos o reseñas literarias). Es verdad que *Hospital Británico* puede flotar sin vejigas, que tiene un aura de *milagro*, profundidad y totalidad en su sentido, pero esto sucede gracias a la relación de autotextualidad que el propio Viel emplea en la confección de estos fragmentos delirantes, repletos de un lenguaje personal consistente, que persiste y evoluciona durante su obra poética. Es posible rastrear en *Hospital Británico* una voz poética que se nutre de la tradición de las historias bíblicas y el Evangelio, de una atenta lectura de la poesía mística española, del conocimiento de diversas doctrinas cristianismo oriental (la tradición icónica, la oración del corazón y la respiración mística), del uso del lenguaje marino, militar y hospitalario, el relato de viajes y el simbolismo del sol, y por encima de todo, de una intensa experiencia de vida y un profundo conocimiento corporal que se enlaza con la vivencia mística...

La revelación, el delirio de estos versos, se alimentan en buena medida de un océano interior que Viel nadó y nadó durante toda su vida. *Hospital Británico* es un libro *inspirado* en su concepción y en su escritura inicial, pero no es un libro ajeno a las

imágenes, símbolos y elementos obsesivos en las distintas etapas de la obra de su autor. Mi ensayo se pregunta por el relato luminoso o delirante que se adivina en *Hospital Británico*, tratando de analizar y comprender su estructura fragmentaria y el significado de los elementos principales (personajes, imágenes, lugares) en el poema.

No puedo ni pretendo explicar totalmente *Hospital Británico*. Ni el análisis ni la lógica racional lograrán capturar todos sus sentidos, y eso es una fortuna y una virtud de la poesía, un código con sus propias fuentes, bifurcaciones y corrientes profundas. Mi lectura pretende ser una posibilidad entre otras, un acercamiento ensayístico de *Hospital Británico* desde la obra de Temperley, algo que al mismo tiempo permite dar a conocer en nuestro país de mejor manera a este poeta recién valorado y tan evasivo de los reflectores públicos. Este modo de internarse en *Hospital* procura reflejar el movimiento que Viel Temperley realizó sobre su escritura: hacer un *crawl* panorámico como él lo hizo.

Leo la poesía de Viel como los órganos de un cuerpo textual que brotará nuevo, crecido y resucitado de aquellos versos anteriores en *Hospital Británico*, un poema que afortunadamente trastorna y supera a sus antecedentes, pues es más que una suma de elementos. Pero estos sedimentos de escritura, las “Esquirlas”, arrojan luz en este flujo poético donde se arremolinan tiempos, experiencias, personajes, colores; fragmentos que pueden desconcertar al lector en su primer contacto o alejarlo de una experiencia de lectura intensa y fascinante, si no se comprenden los cambios en la poética, las metáforas obsesivas o la heterodoxa y arraigada religiosidad del autor.

La lectura que propongo de *Hospital Británico* se inspira en buena parte en el trabajo de Enrique Flores en torno al “Segundo Sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano, aprovechando sus luminosas intuiciones sobre el sueño ritual, la muerte anestésica o el viaje místico interior como producto de una cirugía. Dadas las similitudes entre el contexto de producción de ambos poemas, mi ensayo posee la intención de bucear el último poema de Viel considerando el proceso quirúrgico que el poeta argentino realizó con su obra poética anterior como componente estructural fundamental de *Hospital*, además de leer con mayor detalle la “salida del mundo”, la travesía mística y la relación entre el cuerpo y lo divino que se expone en el libro de Temperley.

Los dos primeros capítulos del ensayo dialogan brevemente con el obra de Temperley como conjunto, en busca de rastros que prefiguren y nutran el último libro del

escritor argentino, además de localizar las temáticas, estrategias y metáforas o imágenes obsesivas que irán transformándose hasta alcanzar su máxima conjunción como un estallido fragmentario en *Hospital Británico*.

El tercer capítulo, que representó el mayor reto por el peligro de que el último poema de Viel me explotara entre las manos, toma forma en un conjunto de apartados que explora los órganos del cuerpo (corpus) nuevo en que se convierte *Hospital Británico*. En primer término, narran y reflexionan la génesis del poema, producto de una experiencia mística de revelación nacida de la “salida del mundo”, para comprender su puesta en práctica: una poética *quirúrgica* basada en un criterio *premonitorio* (que anticipa o explica dentro de la obra anterior la experiencia de corte y trepanación en el poeta) y *aséptico* (que limpia y depura la totalidad de la obra para seleccionar los textos que integrarán el poema, con las resonancias místicas que el acto de limpieza posee) que hará que el texto se configure como ceremonia de comunión con lo divino, en un viaje místico interior con componentes acuáticos (la natación memoriosa, la cartografía interna) donde se reconocen tres etapas, según el esquema de la experiencia iniciática propuesto por Mircea Eliade: sufrimiento (enfermedad), muerte (anestesia) y resurrección. Una reflexión final aborda la triada lenguaje, cuerpo y resurrección, que localizo como ejes fundamentales del poemario y permiten llegar a una conclusión personal.

Hospital Británico es al mismo tiempo símbolo y materialización (encarnación, puedo decir) de la cirugía que arrojó a Temperley en un impresionante viaje por sus propias honduras internas, propiciando una visión extática del cuerpo experimentado en relación con Dios. Una respiración en el flujo interno donde se adivinan el duelo, el miedo y el dolor; pero también la memoria, la revelación, el encuentro entre lo humano y lo divino, y la posibilidad de la resurrección (suspensión temporal: ¿acaso la eternidad?) en un clima de luz, heridas, bisturíes y playas espectrales. *Hospital Británico* es cirugía sobre un decir: una maniobra quirúrgica sobre el lenguaje personal, que revela las cercanas relaciones entre el flujo de lo humano y de lo divino, entre el cuerpo herido delirante y la revelación, entre la poesía y lo que está más allá, misterioso y trascendente, adentro.

Héctor Viel Temperley: El francotirador receloso

“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 benedictinos de los Toldos [...] Sólo desde esa rutina amada de mate, plegaria y gimnasia (corría, hachaba y nadaba) podía zambullirse hasta la poesía.” Así recuerda Soledad Viel Temperley a su padre, el poeta Héctor Viel Temperley, *Etomín* para sus hijos, “un anacoreta, un asceta que bajaba las persianas a media altura para escribir, que sufrió tanto como gozó, con asma, odiando los grises”¹ (María Soledad Viel Temperley: s/p).

Amante de la naturaleza, viajero, lector de la Biblia y fervoroso creyente, durante su vida Héctor Viel Temperley (1933-1987) decidió mantenerse al margen de su propia tradición literaria, ausente de grupos, generaciones o movimientos culturales en Argentina. Por mucho tiempo, Viel fue considerado un poeta de culto y minoría, hombre que jamás presentó uno solo de sus libros, pues prefería ocuparse en el ejercicio, la natación, el rezo o la amistad que lo unía con los monjes benedictinos, a los que visitaba con frecuencia:

Por eso me he convertido en un francotirador receloso, en alguien que no quiere tener ni bandera ni partido ni nada. No pertenezco a la sociedad o sueño con no pertenecerle y con eso no vivo bien ni mal pero creo que esa ligera altivez me ayuda a meterme en mí buscando una salida hacia otro mundo. La poesía tiene esa altivez y flota libre o bastante libre sin necesitar nada de nadie. No conozco otra cosa menos agarrada a la materia.² (Héctor Viel Temperley, 1984: s/p)

Evasivo, narcisista o solitario. Así puede explicarse que la relación de Viel con otros autores argentinos sea meramente cronológica, puesto que su búsqueda, sus temáticas y su manejo del lenguaje no encuentran un asidero común con el de otros poetas de su entorno. Quizás la amistad literaria más célebre de Temperley fuera el poeta surrealista Enrique

¹ El texto de María Soledad Viel Temperley apareció en 2003 en la revista argentina de poesía *La guacha*, bajo el encabezado “La poesía flota libre”, acompañado de una carta que Héctor Viel Temperley le escribió a Soledad el 22 de mayo de 1984 y que se reproduce más adelante.

² Carta de Héctor Viel Temperley a Soledad Viel Temperley, fechada el 22 de mayo de 1984.

Molina, quien prologó *Carta de Marear* (1976) y escribió un texto de introducción a *Hospital Británico* (1986)³, además de que Viel parece haberle dedicado algún poema.

Poco a poco, aparecen datos de un puñado de escritores que tuvieron contacto y valoraron la obra de Viel. El periodista, escritor y guionista argentino Miguel Briante (1944-1995) era su amigo y por aparente influencia suya pueden reconocerse “los énfasis camperos” de cierta poesía de Viel (Fogwill: 35). Edgar Bayley, poeta argentino, escribió también una reseña tras la salida de *Hospital Británico* en 1986, donde catalogaba a Viel de poeta vidente (Bailey: 775). Además, se conocen cartas que Temperley escribió al poeta y monje benedictino Osvaldo Pol, en una de las cuales le narra en brevísimos trazos su biografía.⁴

Entre todos, Rodolfo E. Fogwill (1941-2010) es uno de los más cercanos. Mantuvo una correspondencia con Temperley en la que parecen haber discutido pormenores poéticos de libros como *Legión Extranjera* y *Crawl*. Fogwill es de los primeros que caracteriza a Viel como “el poeta del espacio burgués argentino: nuestras bebidas, nuestros juegos, naipes, tabaco, viajes, caballos, campos, veleros, barrios, muebles, fusiles, soldaditos, nuestras minas, nuestros cuerpos templados por la gimnasia y el turismo y entre todo eso, también nuestra Iglesia [...]” (Fogwill: 35). A Fogwill también “hay que reconocerle el inicio del culto”, pues a él se debe en mucho “que hoy hay dos generaciones de jóvenes que idolatran a Viel por *Hospital Británico*” en Argentina (Forn: s/p).

Sin teléfono, radio ni televisión, en un ambiente solitario en un apartamento alquilado en la calle Carlos Pellegrini, sentado en la única silla frente a su máquina de escribir, rodeado de libros sin estantes, Viel no se preocupaba por darse a conocer o por hacerse de discípulos. Publicó nueve libros de poesía en ediciones pequeñas y de poca distribución. Según se sabe, “editó casi todos sus volúmenes por cuenta propia bajo el sello que transfiguró el nombre de la madre (Parravicini en PAR-AVI-CYGNO) a través de la imprenta salesiana” (Belloc: s/p) y ni siquiera se molestó en distribuirlos masivamente.

Con el paso del tiempo, a Viel se le mitificó debido a su fuerte sentimiento religioso, su vida alejada del tumulto y sus peculiares costumbres, como esa de hachar

³ Porciones de ambos textos prologan los poemarios mencionados en la *Obra completa* de Héctor Viel Temperley, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003.

⁴ Se trata de la carta que acompañó la edición de *Crawl* que Viel obsequió a Pol, por el intercambio de sus respectivos libros de poesía y que reproduce Gabriela Milone. Extractos de la misma se citan en las próximas páginas.

árboles caídos en el bosque de Palermo, nadar en las aguas profundas del mar o su culto por el ejercicio físico. Un ejemplo de la profunda impresión que causaba es la siguiente anécdota del escritor Pedro Mairal, sobre la única ocasión que se encontró con Temperley:

Una impresión luminosa

Yo no sabía que años después iba a ir a su entierro, no sabía que su hijo me iba a prestar sus libros de poemas y que me iban a impresionar tanto. Caminé por la playa hacia el sur buscando a mi amigo; la madre me dijo que se había ido a almorzar con el padre a un parador ahí cerca. Yo pensaba que mi amigo no tenía padre porque no vivía con ellos. Eran siete hermanos, vecinos de nuestra casa en Pinamar. Debo haber tenido nueve años. Mucho después mi amigo me iba a hablar de su padre muerto, que lo sacaba del colegio y lo llevaba a hachar troncos caídos en los bosques de Palermo, que vivía en un departamento sin teléfono y les había dicho a los hijos que tocaran el portero eléctrico de un modo particular porque de lo contrario no abría, que lo llevaba a nadar mar adentro hasta que casi no se veía la costa. Cosas así. Mi amigo me iba a dar *Crawl*, *Hospital Británico*, *Legión Extranjera*; libros raros que me dejaron para siempre una impresión luminosa, una sensación de buena soledad, una mística personal vinculada al cansancio físico. Creo que caminé varios balnearios hasta que de pronto me encontré con mi amigo y su papá, un hombre barbudo con torso de nadador, retacón, que venía fumando tranquilo con la camisa en la mano. Los saludé. Mi amigo se despidió de él y nos fuimos a explorar los médanos. Fue la única vez que lo vi a Viel (Mairal, 2003: s/p).

Pese a las lagunas biográficas, es preciso brindar un breve apartado biográfico con los datos que pueden obtenerse de los testimonios directos e indirectos en revistas, artículos académicos, notas o entrevistas. Conforme Viel empieza a hacerse “masivo” entre los lectores de poesía hispanoamericana, brotan nuevos datos certeros sobre su vida.⁵

⁵ Recientemente se abrió en Facebook una página dedicada a Viel Temperley, donde pueden encontrarse algunas fotos y materiales personales del poeta. Además de fotografías de Viel y de sus hijos, un poema póstumo, y vínculos con ediciones, artículos o antologías sobre el poeta, se encuentran imágenes de casi todas las primeras ediciones de sus libros. Aparecen *Poemas con caballos*, fechado en 1956, bajo el sello editorial Tirso; *El nadador* (Emecé, 1967); *Humanae Vitae Mia* (1969), *Plaza Batallón 40* (1971), *Febrero 72 Febrero 73* (1973) y *Carta de Marear* (1976), todos bajo el sello de Juárez Editor, una editorial bonaerense que cuenta en su catálogo con libros de filosofía, política, sociología, narrativa y poesía, pero de la que no he podido encontrar más datos. De *Legión Extranjera* (1978), *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986), no se distingue la casa editorial. *Humanae* y *Febrero 72* muestran dos de las imágenes más célebres y reproducidas del poeta. La primera es una foto de medio cuerpo donde se ve a un Viel sin camisa, en una pose que recuerda a un fisicoculturista, con el torso y los brazos trabajados por el ejercicio. *Febrero 72* retrata un plano más cerrado

Héctor Benjamín Viel Temperley Solari nació en Buenos Aires el 21 de mayo de 1933, hijo de Héctor Enrique Alfredo Viel Temperley y Cornelia Solari Parravicini. Los Viel Temperley eran una familia aristócrata criolla que tenía sus raíces en inmigrantes franco-ingleses y parecían tener una estrecha relación con las “buenas familias” de Argentina. Se sabe que Viel fue el segundo de siete hijos del matrimonio, pero no abundan detalles sobre su educación, sus amistades, sus intereses o sus primeros años de vida.

No obstante, junto a las nuevas informaciones en los ensayos, *dossiers* y ponencias más recientes sobre Héctor Viel Temperley, su poesía funciona como proveedora de datos por su fuerte contenido autobiográfico y permite reconstruir algunos rasgos vitales del poeta. La niñez de Temperley debió alimentarse de una importante influencia religiosa, así como del desarrollo de su afición por actividades como la equitación, los viajes al campo o la natación. En esta última actividad es donde Viel pone el mayor énfasis al hablar de sí mismo, mientras concede una enumeración más bien parca a los sucesos más relevantes de su vida en la carta que dirigió a Osvaldo Pol, con motivo del envío de *Crawl*, fechada en Buenos Aires el 5 de julio de 1983:

Mereces datos, señales. Yo soy el de la fotografía pero la fotografía es de hace años. Ahora uso barba, una barba cuidada, que cuando dejé que creciera, en momentos de mucha angustia y hace mucho tiempo, me permitió pasar más rápido por el espejo cada mañana y salir a la calle antes. En mi adolescencia nadaba cinco kilómetros en el mar casi todos los días con mis amigos guardavidas. A veces salía solo y regresaba cuando las luces de la costa ya estaban bailando en el viento. Me gustaba estar solo allá adentro y después cruzar por la playa en sombras. Después me casé, intenté creer como burgués, construir una familia feliz. Después murió mi padre, cambió todo, me nació una nueva sangre, descubrí que estaba solo. Estallé, bebí, pedí “comprensión a los hombres y ayuda al cielo” (*apud* Milone 2004: 142).

La natación como actividad y metáfora obsesiva tuvo seguramente un inicio terapéutico en la vida del poeta. Según mencionan estudiosos argentinos como María Amelia Arancet, Viel sufrió de asma, y las recomendaciones médicas aconsejan la natación para fortalecer el aparato respiratorio de estos enfermos. La natación, en tanto ejercicio

donde sólo se ve la cabeza de Viel mirando al cielo; detrás de él, sus botas; y el mar como fondo del encuadre. Otra portada fundamental es la de *Crawl*: muestra el rostro del marinero de la cajetilla de cigarrillos de la marca John Player, circundado por una corona de espinas rojas. Profundizaré en el apartado correspondiente sobre las connotaciones de esta última imagen como ejemplo de la mística personal y heterodoxa de Viel.

físico completo y una toma de conciencia de la propia respiración, es un rasgo definitivo en la poética de Temperley y acompañará integralmente el desarrollo poético del argentino a lo largo de su vida.

Tomando en cuenta dicha condición asmática, Arancet encuentra desde la poesía temprana de Viel una suerte de consigna existencialista, dinámica y vitalista que se refleja en la fascinación del argentino por los deportes al aire libre y las actividades físicas, que se oponían al destino de enclaustramiento o “ahogo” al que su padecimiento parecía condenarlo:

La movilidad a cielo abierto, la práctica de deportes, entonces, se plantean como franca oposición a lo que parecía imponer el destino: postración, encierro, ahogo. El yo de la enunciación construye desde la afección asmática una identidad que ofrece resistencia y que en el ansia de consumir aire y más aire, cualquiera sea su forma, está diciendo que, de todos modos, nunca es suficiente, nunca alcanza y el peligro de asfixia sigue latente (Arancet, 2009: 3).

El rasgo natatorio se completa con la naturaleza viajera que Viel tuvo durante casi toda su vida. Sus primeros viajes son sin duda determinados por la iniciativa de sus mayores para ir a las fincas o estancias familiares, más allá de Buenos Aires, y poseen indudables indicaciones terapéuticas. Como sintetiza Arancet, Viel proviene de la clase alta católica argentina y de acuerdo con la época en que el poeta vivió

la zona recomendada para las afecciones respiratorias era Córdoba, especialmente las sierras, que aparecen una y otra vez en los poemas de Viel, por ejemplo la Pampa de Achala [...], la pampa de altura. Lugar que no es cualquiera, sino próximo a exclusivas zonas de la serranía, como La Cumbre. Es decir que geográficamente tenemos algunos hitos correspondientes a enclaves propios de la alta clase argentina, a sus destinos de descanso y de veraneo: cascos de estancia –con sus caballadas y sus tanques australianos—, la serranía cordobesa de Valle de Punilla y Mar del Plata, este último especialmente en *Crawl* (Arancet, 2009: 4).

Ya adulto, Viel recorre distintas zonas de Argentina (Misiones, Jujuy, la zona de la Pampa), además de países sudamericanos vecinos (Paraguay, Chile, según indica *Plaza Batallón 40*) y emprende un viaje a Europa (Andalucía aparece en *Febrero 72 Febrero 73*), aunque no puede precisarse cuándo lo hace por trabajo o por afán turístico. Lo que está claro es que para Viel la travesía siempre se acompaña de un viaje interno y momentos de

profunda reflexión. Sus viajes ocurren en momentos de crisis personal, por ejemplo tras la muerte de su padre, que pareció afectarlo mucho, según declara él mismo en la misiva a Osvaldo Pol. Temperley avanza en la convivencia con los personajes de las regiones que visita, mientras sus preocupaciones espirituales y su encierro solitario se van acrecentando, junto a la sensación de no pertenecer a una clase ni a una vida de hombre burgués.

Todo ello corresponde con “el mito de Viel Temperley como heredero extravagante de la aristocracia criolla que a los 36 años de edad renunció al privilegio y los deberes para escribir poesía solamente y proseguir las asechanzas de la fe en una vida austera y en sí plena” (Belloc: s/p). Cuenta Viel “Puerto Madryn” que a los quince años quiso “ser marinero, pero no adúltero”⁶. Ciertas crisis debido a separaciones amorosas, la incapacidad de acoplarse a la vida social impuesta, continuos sentimientos de culpa por la distancia de sus siete hijos o su lucha entre inclinaciones místicas y carnales, pueden detectarse en pasajes de *Plaza Batallón 40* (1971) y *Febrero 72 Febrero 73* (1973), y apuntan periodos de depresión en la vida del poeta.

Finalmente, la ruptura con la vida familiar convencional sucede y Viel se busca un departamento en Buenos Aires donde vive a solas, apartado y encerrado entre libros, sin teléfono, dedicado a la oración, el ejercicio y la poesía. El poeta viaja de nuevo para estar en soledad, encontrarse, nadar y plasmar en su poesía a la multitud de hombres que parece haber encontrado dentro de sí. Viaja para curarse quizás de la culpa de haber quebrado el modo de vida aprendido en el seno familiar religioso, llena su poesía de recuerdos y personajes, escribe para trazarse una geografía interna y personal que se representa en su cambio de dicción en *Carta de marear* (1976) y *Legión Extranjera* (1978).⁷

Son momentos de reflexión sobre su creación y modos poéticos. En otra porción de su carta a Osvaldo Pol, Viel habla de lo que llama “la función de la poesía” y ya parece tener muy claro el camino premonitorio, ese viaje de ida y vuelta al “otro reino”, que justificará la escritura de *Hospital Británico*: “Creo que la función de la poesía es traspasar

⁶ “Puerto Madryn” en *Plaza Batallón 40*, vv. 21-22.

⁷ Viel escribió *Crawl* entre febrero de 1980 y junio de 1982. Poco he podido encontrar sobre las inclinaciones políticas del poeta, que tampoco se manifiestan de manera evidente en su poesía. No obstante, en uno de los pocos gestos políticos públicos durante su vida, en plena dictadura militar, según la página web de Rodolfo Alonso, Viel firma la primera solicitud de información sobre los desaparecidos en el diario *Clarín*, el 12 de agosto de 1980. Su nombre aparece junto al de escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Molina, Edgar Bayley, Olga Orozco, Rodolfo Alonso, además de otros ciudadanos argentinos destacados. El link correspondiente aparece en el apartado bibliográfico.

las fronteras de la realidad degradada y aparente que llamo mundo, ir al otro reino y volver a los hombres –a algunos pocos– con las señales de la vigencia de esa zona donde el hombre y la divinidad se alimentan mutuamente” (*apud* Milone, 2004: 142).

Años después, ya salido de la cirugía y refiriéndose a *Crawl*, Viel dirá en la única entrevista que concedió en vida⁸:

Después de esto [del tiempo posterior a *Legión Extrajera*], cuando tuve oportunidad de mandar todo al diablo, me encierro con un título, *Crawl*, y la intención de dar un testimonio de mi fe en Cristo, al que nunca había nombrado: decía “Dios”; un dios panteísta, no el hijo, el hombre. Y el hecho es que me encuentro con mi poesía al no saber cómo hacerla” (Bizzio: s/p).

Viel nadador, antes que hombre casado o empleado. Viel buscador del encuentro místico y devoto del ejercicio. En la misiva ya mencionada a Osvaldo Pol, Viel Temperley concluye con un tono intimista y ofrece una idea general de sus costumbres, en los que serían los últimos años de su vida:

Cuando puedo vuelvo a nadar, a hachar, a caminar por la arena y a veces a andar a caballo. Sigo pegado a la oración, bebo muchísimo menos y todavía me siento joven (aunque a veces muy cansado de luchar así). Mi salud se rompe por cansancio y entonces me resfrío o engripo, pero son momentos de debilidad, no estado permanente. He conocido gente de todo tipo y tengo muchos amigos. (*apud* Milone 2004: 143)

La rutina de ejercicio físico de Viel une su vida y su obra literaria. El ejercicio en soledad, las cabalgatas, los encierros de oración, las caminatas por la arena son fuentes de inspiración de sus primeros textos y su inquietud por la vivencia de su propio cuerpo no cesa con los años. No es sencillo trazar la educación “literaria” o las influencias de Viel, pues su poesía está casi vacía de referencias cultas, literarias, cinematográficas o artísticas. Tampoco hay datos precisos de su educación universitaria o de instituto. No obstante, Temperley no encarna una conciencia poética “virginal” que haya ignorado ciertas fuentes o tradiciones literarias, y sustente su trabajo en la mera intuición personal o vivencial.

⁸ La realizó el escritor Sergio Bizzio para la Revista *Vuelta Sudamericana*, número 12, pocos meses antes de la muerte de Viel, en casa del poeta, luego de que Temperley regresara de una sesión de rayos X, durante su convalecencia de la operación del tumor cerebral a la que había sido sometido en el Hospital Británico de Buenos Aires. La entrevista se publicó en julio de 1987.

La lectura de los primeros poemarios de Viel trasluce numerosas referencias bíblicas en sus textos (ahí aparecen sus citas de los Salmos o del Evangelio de Marcos, además de distintos personajes como Adán, Cristo, Dios, el diablo, los ángeles, el simbolismo del bautizo, entre otros); además de que sus rutas de viaje siguen monumentos arquitectónicos significativos para su credo (la ruta de las Misiones en Argentina, por ejemplo).

La tradición bíblica se completa con muy probables lecturas de los místicos castellanos (destaca San Juan de la Cruz, al que menciona en su única entrevista), la poesía afincada en la tradición métrica castellana, así como poetas que trabajaron con modelos estróficos populares (romances octosílabos) e historias orales regionales, con personajes y estampas costumbristas, un verso musical y gusto por la rima (Federico García Lorca; también es significativo el viaje de Viel por Andalucía), hasta las posibles lecturas surrealistas a las que pudo invitarlo el poeta argentino Enrique Molina. Diccionarios náuticos y referencias militares también afloran en distintas estancias de su trabajo poético. Otra fuente a considerar es el interés de Viel por la filosofía y el arte bizantino (de la Iglesia Católica de Oriente), reflejado especialmente en una de las secciones de *Hospital Británico* mediante la figura del Cristo Pantocrátor y en sus reflexiones sobre la respiración, la repetición del nombre de Dios y las menciones del Rostro de Cristo, centrales en poemarios como *Crawl*.

Volviendo a la vida de Viel, para mayo de 1984, algo parece ocurrirle al poeta. Un desasosiego sobre sí mismo. Quizás una premonición que ha aflorado en distintos poemas durante su vida y le comunica en una carta a su hija Soledad: “Yo no sé si ando mal de salud, hablo en serio, o algo parecido. No sé si me estoy rompiendo o si ando psíquicamente podrido. Pero escribo, tengo algunos contactos humanos importantes, rezo y dibujo” (Héctor Viel Temperley, 1984: s/p).

Viel enfermó de cáncer y fue necesaria una operación que se le practicó en el Hospital Británico de Buenos Aires, en 1986. El objetivo era extirparle un tumor cerebral. Sobrevivió a la cirugía y cuatro días después, tras enterarse de la muerte de su madre, ante la visión de unos eucaliptos, inició la escritura de *Hospital Británico*. El texto está fechado en el mes de marzo. “El libro de un trepanado”, diría Viel en su entrevista con Bizzio. El

escritor Juan Forn, que conoció a Temperley hacia el invierno de 1976, describe así el periodo terminal de poeta, en un texto recientemente publicado en la prensa argentina:

La última vez que lo vi en la terraza de aquel bar [uno con sillas, en la calle Carlos Pellegrini] tenía la cabeza vendada como la famosa foto de Apollinaire cuando volvió de la guerra. Me dijo que su madre había muerto, que acababa de terminar un libro llamado *Hospital Británico* y que le habían trepanado el cerebro. Irradiaba luz, hablaba demasiado fuerte, yo creí que estaba medicado: era que se estaba muriendo, a su formidable manera (Forn: s/p).

Pese a las radioterapias para controlar su enfermedad, Temperley falleció en Buenos Aires en 1987. A partir de entonces, arranca la leyenda de Viel como poeta místico, surrealista, deportista y devoto, con una obra marginal y un libro inclasificable, lleno de imágenes natatorias y quirúrgicas, oscuras y personales, y un mecanismo de autotextualidad que llamó la atención de unos cuantos críticos y escritores hasta que, obra de culto, transmitida de boca en boca, la labor del poeta nadador salió de la oscuridad y su *Obra completa* fue publicada por Ediciones del Dock en Argentina, en 2003. En México, la editorial Aldvs publicó en 2008 la *Poesía completa* de Viel Temperley.⁹

⁹ La edición mexicana reproduce fielmente los textos del autor recogidos en el volumen de Ediciones del Dock, pero carece de los retratos de Temperley que introducen cada uno de sus libros. En cambio añade textos críticos de Eduardo Milán, Sergio Chejfec y Juan Alcántara Pohls, que habían aparecido anteriormente en publicaciones mexicanas (por ejemplo, el texto de Milán formó parte de la plaquette de *Hospital Británico* de 1997, primera tentativa de edición mexicana del poema de Viel, de la que se tiraron 500 ejemplares). Mi lectura toma siempre como referencia la edición argentina de la obra completa de Héctor Viel Temperley.

I: REMONTANDO LOS RÍOS VERTICALES. LOS PRIMEROS LIBROS DE VIEL Y SUS SIGNOS HOSPITALARIOS (1956-1973)

Poemas con caballos (1956)

La prueba documental más antigua del trabajo literario de Viel es un poema escrito a los 18 años, en 1951, titulado “El ángel de las botas”, y contenido en el apartado inicial (“Poema y romances”) del primer libro publicado por Temperley, *Poemas con caballos* (1956), que obtuvo aquel año la Faja de Oro de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). “El ángel de las botas” ya perfila su interés por lo angélico y lo humano, por lo celestial y lo terrestre, en un tono de oralidad que emplea metros regulares (heptasílabos y endecasílabos). Tamara Kamenszain percibe desde estos primeros versos “una presencia que mantiene al yo, desde la adolescencia de la poesía de Viel hasta su maduración extrema, en permanente estado de natación”, así como “un acto primigenio de despojamiento, un bautismo donde recibir el nombre supone estar preparado, al mismo tiempo, para salir a flote de la identidad” (Kamenszain: s/p).

Como botas de ahogado,
mis botas junto al mar se han azulado.

Mis botas sin jinete
y en espuma de mar, no de caballos.

Sus puntas ya no sienten
mi cuerpo en los estribos, casi alado.

(...) Volteadas por el viento,
mis botas caen al fin. Y arrodillado

abrazo más que viento.
Abrazo al ángel que hice con mis manos.

(“El ángel de las botas”, vv.1-6, 25-28)

En el mismo periodo juvenil, Temperley escribe *El arma* (1953), un conjunto de seis poemas breves – décimas con metro y rima regulares– de tema erótico, donde la relación amorosa entre un hombre y una mujer connota una intención trascendente, que

bien puede referirse al encuentro simbólico entre la conciencia y el alma del sujeto poético. Las posibles lecturas de *El arma* se disparan por la inclusión de una nota que advierte al lector sobre los “riesgos de interpretación” que pueden darse al encuentro con los textos:

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 veinte años –acusándolos de maltratar el referido asunto– en la impresión que causen sus imágenes y su simbolismo. No puedo hacerlo, porque a la edad que escribí *El arma*, ya sabía que para mantener en secreto el sentido de un poema como éste, no hay mejor actitud que ser fiel a nuestras sensaciones, Así, llégase al punto de humanizar las palabras, de hacerlas rodar por la sangre. O sea, de vertirlas como sangre y no como lenguaje.

Y ésa fue la técnica que, pese a sus alcances previstos, guió la construcción de *El arma*.

(Héctor Viel Temperley, 2003: 25)

¿Qué pretende decir Viel en esta nota? Primero, que la interpretación erótica no basta para abarcar los contenidos del texto. Además, las sensaciones son el hilo conductor de la escritura: ha preferido emplear un lenguaje sensorial para mantener “el sentido secreto” del poema, que trasciende el amor físico entre dos amantes. Finalmente, el poeta declara la intención de “humanizar”, de volver cuerpo y sangre la palabra poética, sin que esta naturaleza corpórea, física, de la palabra deje de revelar un hecho trascendente.

Desde sus primeros poemas, Temperley muestra una inquietud por hallar una palabra carnal, terrestre, bien asentada en el cuerpo, que además revele una verdad profunda, metafísica. Estas dos direcciones, de palabra fincada en lo cotidiano pero que termina revelando una verdad superior, estarán presentes en toda su obra y abren los registros de interpretación de sus poemas. Ya en *El arma* pueden localizarse pasajes que ponen en escena el desprendimiento o la disolución del yo por medio de una apertura, de la penetración o irrupción de un filo (la imagen del cuerpo abierto ante el corte de la espada posee evidente relación, por su semántica común a la cirugía corporal, con la trepanación vía bisturí en *Hospital Británico*) que revelará, debajo de esa primera piel y ese primer cuerpo, el alma verdadera, simbolizada por la mujer.

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 arma”, 2, vv. 4-10)

Las referencias místicas del joven Viel no pueden obviarse desde sus primeros poemas. El anhelo de ser traspasado o envainado por el arma (la espada) divina recuerda la experiencia mística de la transverberación, narrada por Santa Teresa de Jesús, y que consiste en que el corazón del individuo es traspasado por la espada divina (en Santa Teresa aparece simbolizada como un dardo de oro en manos de un ángel), como ejemplo de comunión con el Cristo sufriente. Este traspaso metafórico vacía las entrañas y deja ardiendo el fuego de Dios en el interior de quien lo vive. La transverberación se vive como un suave dolor espiritual, pero donde el cuerpo no deja de tener parte (Cfr. Santa Teresa de Jesús: 383-384).

Pese a la resonancia doctrinal y a la imagen elegida, Viel no se identifica con el dolor o el sufrimiento de Santa Teresa. Por el contrario, ya el joven poeta postula el inicio de una mística activa, que afirma su cuerpo y se aferra a la vida en la Tierra, una mística personal que no se goza en el sufrimiento ni el dolor como perfeccionamiento espiritual para encontrarse con Dios, sino que encuentra su vía en la actividad y el esfuerzo físico materializado en ciertas actividades o deportes como la natación, quizás el *leitmotiv* más importante en la obra del escritor argentino.

La natación es parte vital del joven Viel asmático, amante del deporte y el cultivo corporal. Deporte integral porque al nadar el cuerpo completo se pone en acción, con sus brazadas, pataleos, postura corporal. La natación reúne esfuerzo físico, respiración armónica y movimiento acuático u oceánico, pero también es reclusión individual en un ritmo de respiración y brazadas, concentración en uno mismo. Esto le permite al poeta el desplazamiento por las honduras internas, la penetración paulatina de Dios (y de uno mismo) en el torrente sanguíneo y los flujos de la conciencia; movimiento que permite ascender interiormente hacia el cielo, hasta salir del cuerpo y descubrir ese otro lugar más verdadero, más trascendente, al que se llega tras haber sido *sacado del mundo*:

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 verter 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.

(“El arma”, 4, vv. 1-10)

Natación vertical, por el mundo interno, que conecta con las alturas divinas. Natación que es también corte de una brazada-espada sobre el agua externa (“Desde mis pies, mis dedos, abro un río/ que va de las rodillas hasta el pecho”, “El arma”, 6, vv. 1-2) y es también apertura en el flujo interior del poeta. El agua como elemento vital dentro del cuerpo humano, río de la vida y de la conciencia. El agua interna es la sangre que se entrega en sacrificio para hallarse con “el amante acero” que hace posible la elevación del individuo más allá de la herida inflingida y de la muerte:

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 mí me envaine
cuando muerto de amor lo lance al cielo.

(“El arma”, 6, vv. 1-10)

La mención del corte por medio de la espada es imagen quirúrgica de intervención (trepanación), apertura del cuerpo físico para provocar la salida de un yo interno profundo (el alma), que se eleva (“enarbola”) proyectándose al cielo, y recuerda el sentido de unión mística entre el alma y una potencia superior, divina. Espada de indudables resonancias bíblicas y vinculada a la palabra penetrante y aguda de Dios, que es también “más cortante que toda espada de dos filos; y penetra hasta partir el alma y el espíritu, las coyunturas y los

tuétanos, y discierne los pensamientos y las intenciones del corazón” (Hebreos 4:12). No debe olvidarse que la espada está “asociada al fuego y a la llama, por su forma y por su resplandor” y “su empleo constituye siempre una purificación”; de hecho, “en la alquimia, la espada simboliza el fuego purificador” (J. Cirlot, s.v. “Espada”: 199).

Como puede apreciarse, el motivo del corte corporal mediante un filo está presente desde los poemas tempranos de Viel. En este tratamiento inicial, el instrumento es una espada; posteriormente, considerando la presencia recurrente de objetos punzocortantes en la poesía del argentino (cuchillos, navajas) y sus circunstancias vitales, la imagen parecerá hacerse más sutil y se materializará como un bisturí en manos de un cirujano. Además, el cuerpo que brota del primer cuerpo, cuerpo renacido a través del corte, posee conciencia y energía vitales, como un recién parido que se agita para dar cuenta de su nacimiento (salta, corre, muerde). En un primer momento se encuentra apresado por el cuerpo primario o inicial, pero la presencia plena y penetrante del Otro (el ser “envainado”) logra liberarlo y lo proyecta hacia las alturas (“al cielo”), fuera del mundo común y cotidiano.

Tres ejercicios (1953) continúa el trabajo de poesía juvenil de Temperley. El lenguaje de estos tres poemas se encuentra fuertemente influido por los campos semánticos de la sangre y el cuerpo, con referencias a la tortura (“El cepo”) o a la herida corporales, que permiten la salida del yo y la entrada en contacto con otra presencia no nombrada, indefinida, pero a la que se apela en todo momento con un ansia de contacto y comunión.

De nuevo, Viel hace uso de versos endecasílabos y rima asonante, pero añade largos encabalgamientos que le dan un ritmo menos marcial y predecible a los textos. Aunque algunas asociaciones permanecen oscuras, resalta la idea obsesiva de la autoinmolación en aras de una trascendencia todavía sin mayores detalles. El cuerpo es una prisión en este momento. Los tobillos, como un cepo, retienen los pies en la tierra; mientras la sangre aspira a la comunión con una figura de la que sólo se observan unas botas, acaso el único rastro que ha quedado de aquella presencia trascendente, necesaria para el joven poeta:

Sangre que aspira el cuerpo desde el suelo,
y salta abierta en dos, como dos trenzas,
hasta que sea mi pie vaina del tuyo
y sean tus talones mis espuelas.

(“Las espuelas”, vv. 7-10)

En “El polvorín”, último de los *Tres ejercicios*, se expone el anhelo de *estallamiento* corporal que permita al poeta expandirse y abarcar por entero el medio natural que lo rodea, para entrar (fundirse) en él. El sitio de la revelación es una de las playas donde Viel solía pasar el tiempo y pone en acción otro motivo presente en diversas etapas de su poesía: el encuentro de la trascendencia mediante el contacto con la naturaleza en soledad.

Sumergido en el mar, el poeta absorbe el aire, la tierra y el agua. Tal concentración de elementos le brinda un nuevo ser “multiplicado”, una renovada esencia natural incontenible que hace estallar a Viel. Gracias a esta explosión, las *esquirlas* de su yo (como después las Esquirlas de *Hospital Británico* abarcarán distintos tiempos, contextos y niveles de conciencia) ascienden al cielo, bajan derramándose en la tierra y penetran en el agua, extendiéndose entonces por los tres niveles del mundo (Cielo, Tierra, Inframundo). Así brota un poema cíclico y dinámico, donde los elementos iniciales (aire-tierra-agua) se esparcen y se recogen al final del texto, creando la sensación de que el poeta se dispersa para integrarse en el todo y volver a sí mismo, y así estallar nuevamente:

Debe saltar mi cuerpo hacia los cielos
y estallar hasta ser, multiplicado,
cada gota, cada hoja, cada arena;
mi piel por todo el cielo y todo el campo.
Después de absorber aire absorbo tierra
con el pecho invertido y enterrado.
Y ahora en el mar, con mi cintura en medio
de un metro azul de ángel casi ahogado
como un niño de su alto, aspiro el agua.
Y unidos aire y tierra y agua, estallo.

(“El polvorín”)

En 1955, Temperley publica su primer libro en forma, una recopilación de textos que contiene *Poema y romances*, *El arma*, *Tres ejercicios* y un conjunto de poemas adicionales en torno a una figura animal: los caballos. Este último apartado, *Poemas con caballos*, da título al volumen y es un conjunto de cuatro poemas, 3 de ellos con una versificación regular (estrofas de 7 versos endecasílabos) y uno con versificación más libre, donde predominan endecasílabos y heptasílabos. Abunda el uso de la rima asonante, así como el manejo de un lenguaje coloquial y sencillo, con la presencia primordial de dos personajes de la tradición cristiana: Dios y los ángeles.

La temática del libro son los caballos, comprendidos no sólo como criaturas o creaciones divinas, sino como manifestaciones (“De Dios desde las crines a la cola”, es el verso inicial) o encarnaciones terrestres de Dios. Los equinos se caracterizan con elementos bíblicos vinculados a Jesucristo o lo divino: la precisión sobre su “espinazo en cruz”, su caracterización como un “rayo” (o relámpago) y la idea de que los caballos provienen de la costilla divina (“Su espinazo es costilla despedida/ por el pecho de Dios”), recordando la historia de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán (“De viento”, vv. 1, 4, 8-9).

Los tres primeros poemas, de acuerdo con sus títulos, hablan de caballos materializados en tres elementos naturales básicos: el viento (aire), el agua y el fuego. El caballo es flujo y velocidad, intensidad, como el movimiento acuático o las corrientes marinas.¹⁰ Y cuando en medio de la pampa se suelta el freno de los caballos, durante el galope libre, éstos ven transformados sus huesos en rayos.

La visión de trascendencia y de unidad entre Dios y su creación, de posibles influjos franciscanos¹¹, acompaña todos los textos y se observa especialmente en el poema “De fuego”, donde el potro descrito termina por vivir una experiencia casi mística al convertirse en un caballo alado que asciende al cielo. El fuego que lo constituye como esencia abrasa al animal, lo calcina quitando las capas de piel para llegar hasta el tuétano (lo más recóndito, el alma acaso), y así lo purifica y hace posible el contacto con lo divino, en una metáfora de abrasión empleada en la tradición bíblica y en la mística judeocristiana¹². Los huesos del animal se disuelven y, convertido en espuma, se integra al cielo, al “aire de Dios”:

¹⁰ Según Juan Eduardo Cirlot, el caballo se considera perteneciente a la zona natural, inconsciente e instintiva. Y añade: “Jung llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, *la madre en nosotros*, la intuición del inconsciente. De otro lado, reconoce que el caballo pertenece a las fuerzas inferiores, así como también al agua, por lo cual se explica su relación con Plutón y Neptuno”. Cirlot finaliza acotando que “a causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas marinas, así como también el fuego y la luz”, asociaciones que Viel emplea íntegramente en los poemas. (Cirlot, s.v. “Caballos”)

¹¹ Cabe recordar el “Cántico de las criaturas” de San Francisco de Asís (1182-1226), un acercamiento poético profundamente amoroso a la creación terrestre. Escrito como una oración de alabanza (“Loado seas, mi Señor,/ en todas tus criaturas”, v.5), el poema de San Francisco menciona los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza (agua, aire, fuego, tierra), al igual que estos primeros textos de Viel, para resaltar en un tono cálido y de lenguaje sencillo la presencia de Dios en todas las criaturas y elementos de la tierra, además de los vínculos de fraternidad entre la creación entera y el ser humano, por provenir ambos del amor de Dios.

¹² En la Biblia, las manifestaciones de Dios se relacionan con el fuego, sobre todo como elemento de potestad y purificación. Hay fuego de Dios en la zarza ardiente (Éxodo 3:2) y en la teofanía del Monte Sinaí (Éxodo 19:18), en las visiones apocalípticas (Daniel 7: 10), así como en la visión del fuego purificador en la figura del hijo de Dios (Malaquías 3:2). El profeta Jeremías habló de un fuego interior como presencia de Dios (Jeremías 20:9) y posteriormente, cuando el Espíritu Santo colma a los apóstoles durante Pentecostés, se les aparecen lenguas de fuego (Hechos 2:3). En cuanto a la mística, vale recordar uno de los ejemplos

Nuevo cuerpo del potro, seda ardiente
que enfurecida mana de su tuétano,
ahonda sus ondas desdobladas y hace
sólo de piel sus ancas, su hondo pecho.
Sol sobre la osamenta, alas flamígeras
que el viento excita cuando, ya extendidas,
levantan al caballo hacia los cielos.

Levantán al caballo, y el caballo
dilata en las tormentas el espejo
profundo de su pecho.

[...] Desecha sus banderas y desecha
sus crines y su cola y sus ondeos,
porque al aire de Dios más se enarbola
la espuma desgastada de los huesos.
Y ya sólo de espuma, nuevamente
el esqueleto del caballo es ángel
sin alas. Pero ahora sobre el cielo.

(“De fuego”, vv. 22-31; 36-42)

El desprendimiento del cuerpo hacia una realidad superior aparece nuevamente en la transformación que el potro experimenta durante su elevación a los cielos. La constitución física del animal se aligera y su materia cambia (el flujo casi líquido del fuego corre por su cuerpo, transformado en “seda ardiente”; sus huesos se convierten en espuma). Usando una expresión popular (“pialar”) para lazar el caballo, Viel ha comparado en estos poemas al equino con el agua (“Porque el potro/ es agua que pialada se desploma”; “De viento”, vv. 12-13) y ahora lo caracteriza en un estado aún más ligero y transparente, como la espuma del mar, blanca como los huesos limpios, pulidos por las llamas¹³ que lo rodean en su galope. La disolución corporal del potro lo coloca en un estado existencial de mayor libertad, fuera de sus propios límites físicos, y así es trasladado a un lugar más allá de la vida y la comprensión terrestres: el cielo.

paradigmáticos, el poema “Llama de amor vida”, de San Juan de la Cruz: “Oh llama de amor viva/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro” (vv. 1-3). Tampoco puede olvidarse una posible lectura de Viel de la mitología clásica, particularmente de las historias de Ícaro y Pegaso.

¹³ La metáfora del tratamiento abrasivo de las sustancias también se emplea en otras tradiciones de conocimiento con fuerte contenido espiritual, como la transmutación alquímica de los metales en oro, cuyos procedimientos simbolizaban las pruebas que atravesaba el alma impura para convertirse en un alma pura y trascendente.

La visión de unidad mística entre el caballo y lo divino se completa en el último poema de la obra: “Elegía argentina”. En este texto, los caballos aparecen como emanados directamente de la boca de Dios, quien los hace existir con sólo nombrarlos. Los caballos se identifican nuevamente con el agua, materia vital primigenia. Así, el poeta, que se baña en un río, de repente siente que bebe “las crines y las colas de los caballos” (vv. 8, 9) . Gracias a la revelación del caballo-agua, el poeta trae a la memoria los antiguos animales que su madre y él montaron en el pasado, lo cual añade un fuerte tono nostálgico al poema, evocador de la vida en las estancias familiares que seguramente Viel visitó desde niño. El poeta halla una relación estrechísima entre los equinos y Dios, pues estos animales tienen acceso al lenguaje divino, ya que “Dios les habla y me habla/ con las mismas palabras” (vv. 52, 53), y llegan a convertirse por un instante en una divinidad inmediata que lo toca, se le extiende por el cuerpo, lo cubre y lo abraza, y prefigura el deseo de contacto directo y desnudo con el “Rostro de Dios” que aparecerá en *Hospital Británico*. Ante tal intensidad y cercanía, la voz poética exclama: “Nado entre crines y galopo a Dios” (v. 65) .

Poemas con caballos muestra en germen algunas constantes temáticas de la poesía posterior de Temperley: la relación de inmediatez entre Dios y el ser humano, la visión de unidad mística entre la creación y la divinidad, el gusto por la vida “natural” y el elemento acuático, así como el mecanismo de desprendimiento y disolución corporal que sufre toda criatura que tiene un encuentro cercano con lo divino. Asimismo, expresa la gran carga autobiográfica de sus textos, la relación de intimidad del poeta con su madre (Temperley le dedica el poema) y su esfuerzo inicial por dominar y trabajar con moldes de versificación y rima regulares, en una poesía de fuerte carga simbólica y contenido místico-religioso.

El nadador (1967)

Doce años transcurren entre *Poemas con caballos* y el segundo libro de Viel Temperley, *El nadador* (1967). Hacia 1962-1963, Osvaldo Pol recuerda a Viel como un “hombre con ideas fijas, prendado de su propia figura, vanidoso, extraño”, que hacía en su poesía una mixtura de “autobiografía y metáfora”, y usaba lo religioso “tanto en su vertiente mística como en la herética” (Milone 2004: 142). Al parecer Viel frecuentaba alguna tertulia

literaria, pero no se precisan los nombres de los asistentes, y ante la falta de datos biográficos, sólo puede inferirse que la falta de tiempo por sus ocupaciones laborales¹⁴ o domésticas causan este largo silencio en su escritura.

El nadador conjunta 18 poemas divididos en dos partes (de 8 y 10 poemas respectivamente) escritos en un lenguaje coloquial, sencillo, de tendencia intimista, reflexiva y calma, que abunda en la cita o la alusión a las lecturas bíblicas del poeta. El volumen representa un punto clave para comprender el desarrollo de la poética de Viel, pues actúa como un muestrario de las diferentes tentativas expresivas que emprendió durante este aparente retiro, en busca de madurez en su escritura. El libro ensaya variadas combinaciones métricas (heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos) y mantiene el uso de rima asonante de sus anteriores textos; además de explorar el poema breve, poemas de mediana extensión y el uso del versículo.

No obstante la diversidad en su construcción estrófica, *El nadador* posee dos vertientes temáticas principales que se encuentran estrechamente unidas. Una puede denominarse corporal-vivencial y explora la conciencia del poeta respecto a su propio cuerpo en cuanto vaso o instrumento de experiencias (viajes, recuerdos) y vehículo de relación con la naturaleza. Estos poemas intimistas suelen conducir a la segunda temática: la reflexión sobre el estado espiritual del poeta, una suerte de examen interno de su relación con Dios, el Diablo o el cuerpo, además de registro de sus propias dudas, experiencias, placeres y contradicciones.

El poema inicial del volumen, homónimo del libro, sintetiza el *leitmotiv* de la poesía de Viel: la natación. He mencionado que el acto natatorio reúne esfuerzo físico, respiración armónica y movimiento acuático u oceánico; pero también posee una vertiente reflexiva y altamente individual, si podemos llamarla así: el nado es reclusión y concentración en uno mismo, que se mecanizan en un ritmo de respiración y brazadas. En contraste con los llamados deportes de conjunto (fútbol, basquetbol, etcétera), la soledad es condición esencial del nadador, además de su desnudez de vestido y accesorios. El que nada no juega para nadie, sólo juega para sí. El nadador tiende hacia el adentro, hacia su cuerpo, su

¹⁴ Las posibles labores de publicista de Viel Temperley se adivinan en sus notas finales a *Legión Extranjera* (1978), donde menciona la creación de *slogans* para las hojas de afeitar homónimas: “*Filo equilibrado y afeitado acariciando* son palabras publicitarias creadas hace años para las hojas de afeitar Legión Extranjera” (329). Por lo demás, no he podido encontrar datos sobre otros trabajos o actividades laborales de Viel.

fuerza, su respiración. Es consciente del aire, la sangre, desplazándose en su interior. Igualmente, experimenta el vacío del ahogo, cuando sus pulmones se han quedado sin aire.

“El nadador” da cuenta del profundo arraigo que el simbolismo acuático tiene en la poesía del argentino, pues presenta el nado como acto o ejercicio memorioso, una suerte de viaje al pasado a través de las olas y honduras de la conciencia, y los recuerdos del sujeto poético. El nado en Viel no sólo es inmersión en lo profundo, sino movimiento que lo conduce a los cielos. Su brazada, de inicial movimiento descendente, lo impulsa hacia arriba y le permite ascender interiormente hacia el cielo, hasta salir del cuerpo y descubrir ese otro lugar más verdadero, más trascendente, original. Las aguas inferiores y terrestres son un reflejo de las aguas superiores y celestes, ya que los ríos, mares y lagos “no son más que cielos arrastrados/ por tus caídos ángeles” (vv. 11-12).

El poeta se denomina a sí mismo “el nadador”, un ser que anhela ser recipiente de las aguas divinas, que representan a la vez un cuerpo profundo y un espejo de la realidad superior, el universo celeste. De nuevo, Viel expresa un deseo de contener corporalmente alguna de las manifestaciones de Dios (su “lluvia”), recordando la connotación sexual del acto místico como uno en que el hombre es “penetrado” y colmado por la presencia divina:

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.
Soy el hombre que quiere ser aguada¹⁵
para beber tus lluvias
con la piel de su pecho.

(“El nadador”, vv. 1-4)

El nado posibilita el tránsito por el flujo mental del poeta con dirección al pasado. Conocida es la relación entre el agua y el elemento femenino, maternal, en relación con el líquido amniótico que guarda al feto durante la gestación. “Las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también el renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (J.Cirlot, s.v. “Aguas”).

¹⁵ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, “aguada” significa entre otras cosas, en el español de Argentina y Uruguay, “abrevadero”.

Mientras va de vuelta a su pasado, buscando arroyos o lugares, las inmersiones de Temperley lo asoman también a los momentos de silencio, quietud o fresca profundidad relacionados con la muerte, que se le presenta en la imagen de un color verde, simbolismo cromático de resonancias posteriores en *Hospital Británico*:

Hoy, por primera vez,
pude ver a mi muerte.
Con la humedad, qué verde
era el tiempo allá abajo.

(“El arroyo”, vv. 17-20)

Es frecuente que la memoria se relacione con un flujo, una corriente por la que transitan imágenes y vivencias anteriores significativas en la vida personal. Viel nada dentro del agua de su propia memoria cuando se sumerge en un río transparente y asimila este contacto natural con un contacto íntimo, espiritual, que le permite visitar su niñez:

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada
hasta las lluvias
de su infancia [...]
Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada
por la memoria de las aguas
hasta donde su pecho
recuerda las pisadas,
como marcas de luz, de tus sandalias.

(“El nadador”, vv. 24-26, 33-37)

El poeta se funde en el flujo acuático-memoriosos y llega hasta un pasado que lo trasciende. El agua es memoria autónoma y atávica; nadando en esta corriente el poeta viaja hasta la época bíblica. Pero la natación para Temperley no sólo abarca la profundidad material del agua. Los braceos en este flujo se relacionan con otro desplazamiento de connotaciones mágicas: el vuelo. La natación es un acto de vuelo, el recuerdo de un antiguo estado natural en que lo celestial y lo terreno se tocaban, cuando el hombre vivía en armonía con lo primario y podía acceder con simpleza al agua celestial y “entraba en ella y respiraba” (v. 41). Viel, siempre pendiente de sus sentidos, ha reconocido en el golpe de las manos sobre el agua el mismo sonido que hace el batir de las alas en los pájaros. Nadar es

un viaje desde la primera realidad –el agua como humus de la memoria– hasta las experiencias trascendentes:

Y recuerda los días cuando el cielo
rodaba hasta los ríos como un viento
y hacía el agua tan azul que el hombre
entraba en ella y respiraba.
Soy el hombre que nada hasta los cielos
con sus largas miradas.

Soy el nadador, Señor, sólo el hombre que nada.
Gracias doy a tus aguas porque en ellas
mis brazos todavía
hacen ruido de alas.

(“El nadador”, vv. 38-47)

El nadador expone también los desplazamientos de Viel por distintos lugares de Argentina, afición que continuará durante toda su vida y proveerá abundante material para sus libros. Sin embargo, la idea del viaje no es meramente recreativa o cultural. Temperley no es un turista ni un moralista que examina y sopesa las costumbres exóticas de otros sitios, tampoco se empeña en rescatar algo de folklore local.

En el libro puede detectarse un tono de agitación interna que lleva al poeta a escapar de su entorno inmediato mediante la cabalgata, el nado, las caminatas o el vagabundeo solitario en el campo. “Si fuera cualquier cosa menos esto / no tendría este asco” (“Con su memoria de alas”, vv. 4-5), se queja un Viel hastiado de su vida presente, quizás harto de sus responsabilidades y obligaciones como hijo convencional de una “buena familia”. Se observa una crisis, un desgarramiento interior que el poeta compara con “un duelo a cuchillo”:

En un duelo a cuchillo
adentro mío
se están jugando mi alma
como carne a pedazos,
y en el chocar asqueante
de cuchillos,
que es cada vez más íntimo,
se me está ensangrentando y revolviendo
todo eso que era mío
y que era limpio.

(“Con su memoria de alas”, vv. 6-15)

Esta continua lucha interna y desgastante escinde al poeta de la vida social, llevándolo a anhelar ese vacío interior que es calma y ligereza, el vacío en la naturaleza o los objetos. “Ser de canto por afuera/ y por adentro hueco,/ como las guitarras” (vv. 25-27); “ser de afuera/ y no de adentro,/ como el campo y los pájaros / como el viento o el hacha” (vv. 21-24). En este momento, no parecen existir seres humanos para Viel. Él parece evadirlos o huirles porque apenas los menciona en su escritura, centrándose en su “yo” (tan frecuente en sus poemas como una impronta de su estilo en esta etapa), que dialoga a solas con otra presencia distinta, suprema, en algún rincón de la pampa.

Y aquí estoy, yo
en tu cepo nazareno.
Aquí de cara al cielo,
todo ardiendo.
Aquí yo, enamorado.
Aquí yo, ardiendo.

(“El cepo nazareno”, vv. 42-47)

En muchos poemas del libro se evidencia aún más el matiz de charla en voz alta con un interlocutor divino, en una suerte de plegaria u oración que se traslada a la escritura:

Señor, mira mi cuerpo. Es inocente.
Oh cueva de tu fuego,
oh torre joven.
Por los largos veranos que aún le esperan,
por estar junto a mí,
que me perdone.

(“A mi cuerpo”, vv. 30-36)

Temperley halla una presencia espiritual superior a través de la contemplación natural. La busca, la procura, como si algo lo obligara a pedir perdón, acaso el sentimiento de culpa que siente por su rechazo hacia los otros, hacia la vida que lleva. Se aparta de los demás, se esconde, mira su entorno con calma, se inclina a rezar y vive momentos de revelación o de paz en los parajes de la pampa o ante los ríos de su país, en versos donde resuena nuevamente la fraternidad de las oraciones de San Francisco:

He vuelto, Dios, he vuelto.
La paz sea con tu pampa
y conmigo un momento.

(“Oración”)

Así, la escritura de Viel permite ser leída como un registro de visiones y revelaciones nacidas de su contacto con el medio ambiente, fruto de una arraigada búsqueda espiritual apoyada en la soledad y la oración. Las vistas, los paisajes, los recodos pamperos y los animales le muestran nuevas vías de conocimiento y vivencias significativas. Además, traen paz para su espíritu inquieto. Concentrado, a solas en lo agreste, Viel vive y escribe experiencias de íntima reflexión, instantes de conocimiento que tienden a lo trascendente, y los verbaliza con un lenguaje sin adornos, nutrido de elementos bíblicos y naturales. Destaca especialmente la apropiación de la visión de Jacob y la roca de Bet-el (Génesis 28:10-22)¹⁶, que el poeta argentino reconfigura en el poema “La tormenta” y donde pueden hallarse notables correspondencias con el futuro *Hospital Británico*:

Hoy he vuelto
a calzarme las botas.
He salido a caminar
por esta pampa alta.
Y a los pocos pasos
he hallado una larga piedra
y me he acostado
de espaldas sobre ella,
de cara al sol y con mis manos
junto a los duros pastos.

Convaleciente, solo, como muerto
para las aves y las nubes,
sobre la larga piedra.

(“La tormenta”, vv. 8-20)

Al igual que Jacob, el patriarca bíblico, el protagonista del texto sale sin rumbo fijo y se tiende sobre una piedra en medio de la soledad. La lectura del poema permite intuir el estado de alejamiento, de huida de los otros, de salida del mundo que vive el sujeto. El

¹⁶ Según el relato bíblico, huyendo de su hermano Esaú, molesto por el robo de la primogenitura, Jacob llega a Bet-el y pasa la noche en descampado. Toma una piedra y recuesta en ella su cabeza. Entonces, sueña con una escalera que sube hasta el cielo apoyada en la tierra, mira ángeles que suben y descienden por sus peldaños, y tiene la revelación de Jehová, su Dios, quien le anuncia su futuro como patriarca de Israel.

poeta no se halla en condiciones de “normalidad”: se define como “convaleciente, solo, como muerto/ para las aves y la nubes” (vv.18-20). Algo lo aparta del mundo aunque está en el corazón de lo natural. Un signo de enfermedad, de aturdimiento en la condición física y espiritual, también está presente en el encuentro con la revelación.

Tenderse sobre una piedra recuerda el acto ritual del sacrificio, de fuerte significado en la tradición bíblica veterotestamentaria por ser una principal vía de contacto con la divinidad: la cabeza sobre la roca es puente de lo divino y lo terrestre; lo divino revela su existencia a través de un sueño o de una visión. Así, el poeta está dentro y fuera del mundo al mismo tiempo, inmerso en la naturaleza pero abstraído de ella; “muerto para la aves y las nubes”, no las vive, no las siente, no las experimenta. Entonces, con el rostro cubierto por un pañuelo, inicia un pequeño viaje visionario. Tendido, como muerto, con un pañuelo-sudario, símbolo de un anestésico que vela o borra las sensaciones del mundo exterior, se aventura más allá, a una zona luminosa, reveladora, que él mismo denomina *claridad*:

Y he dormido y no he dormido...
Porque oculto el rostro
bajo un pañuelo,
con los ojos abiertos o cerrados
he visto una misma
y sola claridad.

No la claridad del día
que a través del pañuelo
bajaba hasta mis ojos abiertos.
No la claridad
del alma
que a través de la carne
subía hasta mis ojos cerrados.

Es otra claridad
la que veía
con los ojos abiertos o cerrados
bajo el blanco pañuelo,
convaleciente, solo, como muerto
para las altas aves y las nubes...

Es una claridad, hermanos,
de la que un Juan dio testimonio
y sobre la que otro Juan
reclinó su cabeza.

Y porque esta claridad

es la que es, hermanos,
debo decir que en ella y en su paz
he visto esta mañana
la tormenta.

(“La tormenta”, vv. 21-48)

“Esta claridad *es la que es*”. Así define Viel la claridad en que se encuentra, en una fórmula como la que emplea Jehová, el Dios del Antiguo Testamento, para definirse a sí mismo ante la pregunta de Moisés sobre su nombre: “Yo soy el que soy” (Éxodo 3:14). Su encuentro es inducido por un estado de contemplación natural y soledad respecto al mundo, motivadas por un estado de convalecencia, luego de una fiebre que Temperley menciona en los primeros versos del poema (“Y anoche tuve fiebre, mucha fiebre”, v. 4). Entonces, tendido en la roca, inerte, sumido en un duermevela bajo el filtro del pañuelo anestésico, recibe la visión de la claridad: Cristo, el Rostro de Dios, aquel sobre quien dio testimonio “un Juan” (el Bautista, en el desierto) y “otro Juan reclinó su cabeza” (Juan el Evangelista, el “discípulo amado”).

El contacto con Cristo a partir de una visión en estado convaleciente se vuelve el tema central de “La tormenta” y se convierte en un antecedente de lo que años más tarde será *Hospital Británico*. Pese a la diferencia en la estructura de ambos poemas (la estrofa continua frente a lo fragmentario, por ejemplo), hallamos varios elementos comunes. En “La tormenta” aparece la sensación de hallarse entre el sueño y la vigilia, la imagen de los ojos cerrados que se abren, y la condición inmóvil-receptora del sujeto. Estamos también en una atmósfera blanca y aséptica (el pañuelo blanco anestésico), con el sujeto acostado de cara a la luz brillante, penetrante del sol, que saca todo a la luz, que desnuda al poeta y le permite sentirse como cuerpo, experimentarse intensamente.¹⁷ El sol juega aquí el papel de símbolo y precedente de la luz de la lámpara que años después alumbrará y abrirá la conciencia del poeta acostado en el quirófano.

¹⁷ Un ejemplo más del sol que irradia y atraviesa está en “Enfermedad”, también perteneciente a *El nadador*: “De espaldas, solo, quieto./ [...] Abiertas las costillas/ dejo que el sol voltee/ su caballo en mi sangre. Dejo que sobre el hueso/ de la frente me marque/ su herradura, incendiándome.” Y versos más adelante: “Yo desnudo en el viento./ yo, sin moverme, dejo/ que cave en mis entrañas/ una pala radiante” (vv. 1, 4-9, 24-27). El poema también permite preguntarse si Viel no vive de algún modo una experiencia de “luz mística”, Luz del Ser y la Verdad, Luz de luces, Luz esencial, Luz del origen y a la vez sobrenatural, que ha sido ampliamente explorada en la mística sufí, por ejemplo, y que detalla Henri Corbin en *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Por cuestiones de espacio, no profundizo en estas ideas en “La tormenta”, pero el simbolismo del sol y de la luz será tratado con mayor detalle en el apartado correspondiente a *Hospital Británico*.

El poema narra un estado límite (el “he dormido y no he dormido”) que, a pesar de su condición misteriosa e incierta para la conciencia, brinda una visión plena de la claridad de la Encarnación de lo divino: Jesucristo. “La tormenta” se convierte en un antecedente textual del intento por narrar la salida del mundo (el “me han sacado del mundo” de los versos iniciales en *Hospital*), además de perfilar el tono místico-coloquial que reinará en *Hospital Británico*. En un primer momento, el poeta contará su experiencia desde una ritualidad encontrada en la naturaleza, en los recodos de la pampa. Años después, el poema viajará del campo a la ciudad y el ambiente se transformará en la ritualidad artificial, asistida, aséptica de una sala de operaciones en un hospital de Buenos Aires.

Humanae vitae mia (1969)¹⁸

Humanae vitae mia es un volumen de 41 poemas repartidos en tres secciones: la primera abarca 31 poemas, y se une con los apartados “Mare nostrum gris” y “Mare nostrum azul”, cada uno de los cuales contiene cinco textos. El volumen representa una continuidad estilística de *El nadador*: prosigue en la búsqueda de un lenguaje coloquial e inmediato, gusta del ritmo basado en el aprovechamiento de las rimas asonantes y es una bitácora de las impresiones reveladoras que la naturaleza (particularmente el mar) ejerce sobre el poeta.

No obstante, *Humanae* también posee rasgos que lo diferencian del anterior trabajo de Viel. El volumen trabaja especialmente el poema breve, en un tono intimista y mucho más inmediato, prefiriendo la anotación rápida al desarrollo narrativo que ofrece *El nadador*. Los poemas de *Humanae* son impresiones fragmentarias, esbozos de sensaciones provocadas por la observación de la caída de una hoja, del sol de una tarde en un parque, la visión de unos edificios o del movimiento de las olas. Aunque Viel continúa con las

¹⁸ En un posible juego intertextual, Viel parece retomar el título de la reciente encíclica papal *Humanae Vitae*, escrita por el Papa Pablo VI y publicada el 25 de junio de 1968, esto es, un año antes de la publicación del libro de Temperley, muy probablemente durante el tiempo de redacción del volumen. La mencionada encíclica incluyó el subtítulo *Sobre la regulación de la natalidad* y profundiza en la postura de la Iglesia Católica respecto al aborto, los métodos anticonceptivos y otras medidas referentes a la sexualidad. Sin que el poemario de Viel explore estos temas, quizás el poeta argentino aprovecha el título considerando el antiguo significado de la palabra “encíclica”, como una carta circular enviada a las distintas iglesias de una zona en el cristianismo antiguo (este uso se mantiene en la Iglesia Ortodoxa y Anglicana) o esa “carta solemne que envía el Sumo Pontífice a los fieles del orbe católico” (DRAE, s.v. “Encíclica”), ya que sus poemas son una especie de misiva o mensaje personal sobre la vida cotidiana.

alusiones o menciones bíblicas (de Cristo, de Adán, de los diez mandamientos), los poemas muestran un anhelo de expresar lo tangible del mundo exterior con una visión donde se reconoce una espiritualidad volcada a lo terrenal y lo inmediato, una espiritualidad material y no de conceptos, que entra en contacto con lo más cotidiano de la vida¹⁹:

Creo que la muerte es algo
en lo que se puede pensar
sin cerebro.
Uno pasa por delante
de algunas casas
y las oye pedir muerte.

(“Creo que la muerte es algo”, vv. 1-6)

La espiritualidad terrenal de *Humanae vitae mia* se experimenta como ejercicio de los sentidos ante el panorama del mundo, antes que figuración intelectual. A partir de la contemplación del mundo, el poeta medita, pregunta o se sorprende. Aparecen la luz en los olmos, los ruidos en el coche, pelotas que ruedan al mar. Temperley no embellece ni adorna la experiencia. La retrata en su desnudez, dando la impresión de que el poema no se “trabaja”, sino que se crea en el instante de lo vivido. Los primeros versos funcionan como títulos, en un anhelo de simplicidad y cercanía entre la vivencia y el poema resultante.

Junto a las imágenes de lo cotidiano, aparecen por primera vez los soldados de plomo, juguetes de la niñez del poeta que simbolizan del contacto con la tierra y con la infancia, que Temperley retomará en *Hospital Británico*:

Por mis soldados de plomo
me hice experto en el suelo,

¹⁹ Hay que considerar en Viel la posible influencia de la poesía de San Juan de la Cruz, en la que pueden identificarse características comunes a las de la “espiritualidad” terrenal del poeta argentino. La afinidad comienza por el tono confidencial y el carácter eminentemente práctico de la experiencia espiritual de ambos, que se presenta no como una configuración conceptual sino como un camino de experiencia vital en que el poeta “establece [...] un diálogo directo con la deidad” y así “llegamos a la correspondencia entre su poesía y su experiencia mística”, como ha visto Luis Miguel Martín Santos (San Juan de la Cruz: 16). También comparten la necesidad de utilizar símiles terrenales, el aprecio por las criaturas y contacto cercano con la naturaleza, accesibles a los hombres para narrar su experiencia, donde el paisaje funge como espacio de revelación y es además manifestación animada de lo divino: en San Juan será el suave paisaje pastoril; para Viel, la pampa argentina y los diversos lugares que aparecen en sus libros. Por cuestiones de espacio, no me extendiendo más en estas correspondencias, pero podrían ser estudiadas con mayor profundidad en posteriores artículos o ensayos sobre Héctor Viel Temperley.

en altibajos.
Baldosas, terrones,
algo mil veces más grande
que el cielo.

(“Por mis soldados de plomo”, vv- 1-6)

Viel inicia la transición entre un sentimiento de espiritualidad que anteriormente se centraba en la visión del cielo y el agua como lugares de lo divino (el agua como un espejo o manifestación terrestre del cielo) para integrar los elementos de lo terrestre al campo semántico de lo trascendente. *Humanae...* empieza a valorar los terrones, las baldosas o los árboles. La tierra que retrata el poemario es un espacio de amanecer, luz, sol y calor. Todas estas son palabras recurrentes en los textos y representan manifestaciones de la presencia divina en el día a día. No hay escenarios de penumbra u oscuridad. Por lo general, hay soledad en los momentos que se adquiere esta revelación luminosa del mundo, pero no mediante una reclusión en el fondo de una celda o en el cuarto más apartado de una casa. *Humanae...* es expresión de la tierra “iluminada”, al aire libre, pero que no ha dejado de lado los acontecimientos comunes que tienen lugar en su espacio.

Tiene un sol el parque Lezama
los sábados al mediodía... [...]

Después de pasar junto a las magnolias,
los cañones detrás de las rejas
como otros leones más de quinta
vieja,
he abierto los brazos fulgurantes
y me ha besado un ángel,
un fantasma de sol,
una bandera de guerra. [...]

Y la tierra flameaba
como atada a la mesa.

(“Tiene un sol el parque Lezama”, vv. 1-2, 8-15, 20-21)

La imagen de la tierra que flamea atada a la mesa sintetiza el tono de estos poemas breves. La tierra se ilumina ante los ojos de Viel como una revelación de lo alto, pero no por ello deja de estar en contacto con el suelo. El poeta es un hombre inquieto, con preocupaciones existenciales: aún vive el temor, la muerte, la soledad o la incertidumbre:

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

(“Soy un Adán del fin”)

Pero también puede ser besado por un ángel durante un recorrido por un parque o escuchar todas las misas que se rezan por su alma tirado en la arena. En *Humanae...* progresa la idea de que las grandes revelaciones espirituales pueden alcanzar al ser humano en cualquier lugar, tiempo y circunstancia (“A veces, bajo un árbol,/ he tenido donde/ descansar la cabeza”; “A veces me siguen”, vv. 6-8) y realizarse mediante actos que no requieran de un templo o un ritual religioso. Para Viel, la Iglesia como institución no es sinónimo de Dios. Tampoco los rituales, cuando son impuestos y despojados de significado, lejos de la vida activa y del contacto con el hombre cotidiano, son sinónimos de la vivencia espiritual:

Cuando los monos
se aburran de los árboles
(falta poco)
yo saltaré a las ramas
y entre verdes abrazos
me escurriré hacia lo alto.

Que si quiere, la iglesia
los bautice,
les ayude a abrir cuenta
en los bancos,
y celebre la misa
de cara al mono juez,
al mono hombre.

(“Cuando los monos”, vv. 1-13)

Lo divino no está determinado por el ritual institucional o el templo; por el contrario, el mundo físico, diario y natural se convierte en el mejor escenario de toda revelación trascendente. El encuentro con Dios se suscita en la observación del paisaje, en el reconocimiento del vínculo estrecho entre el hombre y la naturaleza en tanto creaciones

de un mismo poder divino²⁰, “cuando un único olmo se estremece y baila / por el hombre y los sauces” (“Hay unos sauces quietos”, vv 13-14):

Deja de llover sobre mi cabeza
y el aire tiene un olor tibio
que conozco.
Olor a luz, a madera e incienso.
Olor a madrugada
en un monasterio.

Tirado y con los codos en la arena
escucho todas las primeras misas
del mundo
que se rezan por mi alma.

(“Deja de llover sobre mi cabeza”)

Viel muestra una conciencia de los elementos terrestres como testimonios reveladores de una realidad tan trascendente como inmediata, como la que expresa luminosamente Rainer María Rilke, en carta a su traductor polaco Witold Hulewicz:

Con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena, hay que introducir lo aquí visto y tocado en un círculo más amplio, el más amplio posible. No en un “más allá” cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en lo entero. La naturaleza, las cosas de nuestro tacto cotidiano y de nuestro uso son, por cierto, provisionales y caducas, pero son mientras estamos aquí en la tierra, nuestra propiedad y nuestra amistad; ellas son consabidoras de nuestra alegría y de nuestra miseria y ya fueron las confidentes de nuestros antepasados. Así, no sólo no hay que descalificar y degradar lo de aquí, sino que precisamente por su provisionalidad, que comparten con nosotros, estas apariencias y estas cosas tienen que ser comprendidas y transformadas por nosotros por medio del entendimiento más entrañable [...] Porque nuestra tarea es ésta: impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros, invisible. (Rilke *apud* Dörr: 19)

La espiritualidad de Viel se sustenta en la experiencia cotidiana y en la vivencia máxima del cuerpo. Aunque afincado en la tradición judeocristiana, Temperley no rechaza sus sentidos. No cree que se encuentre en un mundo de apariencias o ilusiones que velen el

²⁰ En la única referencia concreta al espíritu franciscano, tan afín a la poesía de Viel, el poeta argentino dice refiriéndose a los insectos que hacen sus agujeros en las playas: “A éstos, los debe haber inventado / San Francisco, / con las manos abiertas / y mirando hacia el cielo” (“Se pueden contar por la arena”, vv. 8-11).

significado trascendente de la vida, ni que su cuerpo sea un enemigo o una prueba a vencer para alcanzar un verdadero conocimiento. No cree que su hechura material deba morir para alcanzar una visión más elevada de la realidad, porque “hasta en los cielos últimos/ necesita beber agua/ la carne” (Qué calor hace, madre”, vv. 5-7).²¹

Frente al anhelo de estallamiento que Viel mostraba en sus primeros poemas, aparece un poderoso vínculo corporal. El poeta parece tener la convicción de que este cuerpo físico en el que experimenta su vida, con su sangre, su piel y sus conductos (y no otra corporeidad metafísica, simbólica o espiritual), se perpetuará para resucitar definitivamente:

El verano en que resucitemos
tendrá un molino cerca
con un chorro blanquísimo
sepultado en la vena.

(“Qué calor hace, madre”, vv- 8-11)

Ésta me parece una de las claves de la poesía de Temperley y será retomada en el contexto de *Hospital Británico*. Ya desde *Humanae...*, Viel posee una intuición poderosa: junto al anhelo de abandonarse a lo divino, de ser penetrado o llenado por su presencia (“envainarse”, dice Viel en *El arma*) hasta estallar (en el clímax de la trascendencia que se ha manifestado en la carne del poeta), hay la convicción de que el cuerpo no es fatalmente destruido ni encuentra una muerte definitiva, sino que es capaz de alcanzar junto con el poeta aquel grado anhelado de realidad suprema.

De allí esa suerte de mística “original”, sustentada en el cuerpo, que han notado otros estudiosos, como la argentina Gabriela Milone, especialista en Viel:

La originalidad de la mística de Viel Temperley radica en su participación tanto de la santidad como de la rotura, pero “corriéndose” de ambas. Está corrida tanto de la teología mística y sus manuales de ascética, como de la mística ateológica y sus prescindencias de la palabra “dios”. Son corridas de un cuerpo atleta y un cuerpo detonado; corrimientos en un deporte y un

²¹ Recordar los versos iniciales de “Qué horror el paraíso”: “Qué horror el paraíso/ si Adán no hubiera amado/ la carne de su carne...”, también en *Humanae*.

estallido; corredera de una poesía que es legión (mística y extranjera);
correría por un Dios en un cuerpo que se entrena (Milone, 2003: 22).²²

El poeta alcanza su mundo superior a través de sus sentidos en contacto con el mundo. Lo divino, más que un conocimiento intelectual, razonado o argumentativo, parece identificarse con una sensación de vivencia intensa de la realidad y el paisaje. La vivencia del cuerpo que se mueve, se afeita, llora. Esta cualidad inmediata de lo trascendente también provoca la dicción breve del poeta: no es necesario definir la revelación con una mayor extensión discursiva. No hay extensión o explicaciones, sino intensidad, intimidad, penetración en el cuerpo.

En *Humanae...*, Viel vuelve a sus queridos simbolismos acuáticos. Se mira a sí mismo como un mar en movimiento donde las grandes palabras reveladas están nadando, en movimiento perpetuo, a veces en la más profunda calma y sin titubeos, a veces en riesgo, a punto de perderse en el temperamento quizás oscilante y revuelto del poeta:

Me imagino que soy el mar
y que la tabla con los diez mandamientos
golpea mi superficie
y se va a lo más hondo.

No sé qué va a pasar.

(“Me imagino que soy el mar”)

Espiritualidad ni absoluta ni inmóvil, sino sujeta a la contingencia, a la finitud, a la incertidumbre de lo cotidiano. De allí que estos poemas sean fragmentos narrativos o reflexivos, que derivan a menudo en un tono de charla con Dios. La presencia divina es el gran interlocutor: se le puede hablar como a un igual, pues no está en una relación de verticalidad o de autoridad elevada, sino a un lado del hombre-poeta, como un compañero al que incluso se le puede gritar, reclamar, exigir mayor atención:

Un día, le pedía a Dios, con lágrimas:
Carajo, estate siempre así conmigo

²² Milone opone la mística teológica de San Juan de la Cruz, con la mística ateológica que experimenta Georges Bataille mediante la negación de Dios, para distinguir dos posturas místicas entre las que se acomoda Viel, en quien ella encuentra “una mística corrida de lugar”, que se monta en imágenes para expresar en lenguaje la experiencia de un Dios que se vive en el cuerpo ejercitándose físicamente.

como ahora.
A vos sí
te pido que me quieras.

(“Hay unas flores violetas”, vv. 9-13)

Humanae vitae mia expresa una relación personal con lo divino, que sustituye a la mediación religiosa o litúrgica. Dios (“el Señor”) aparece al hombre en la contemplación de la naturaleza, pero también en los momentos de soledad cotidiana. Los susurros, los pensamientos, los deseos más íntimos pueden mirar a Dios. La poética de Viel resalta la intención de comunicarse con lo divino en cualquier circunstancia. Así se recupera no sólo la reflexión, sino la práctica de la oración en cualquier momento del día.

Para Temperley, cada acto común de la vida puede tener un trasfondo trascendente y ejercitar su espiritualidad²³. Lo cotidiano no es privación ni muerte ni rechazo de un contacto con lo superior, tampoco una espera angustiante para encontrarse con lo divino, porque para el poeta incluso afeitarse en el baño puede ser una vía para relacionarse con la deidad. Viel aspira a una relación espiritual que lo deje estar con Dios dentro del mundo; no bajo un concepto de santidad²⁴, una regla religiosa o una devoción que niegue lo que lo rodea, sino una práctica cotidiana que le permita descubrir al *Señor* en cualquier situación de la vida:

Señor, no sé quién sos,
pero sólo te pido que me laves.

No quiero oler a santo. Ni siquiera a loción
para después de afeitarse.

Sólo te pido que me laves.

(“Señor, no sé quién sos”)

²³ Mientras el ejercicio espiritual canónico, definido por San Ignacio de Loyola como “todo modo de preparar y disponer el ánimo para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina” (21), tiene como fin el apartarse de los pecados, el control y represión de los deseos mundanos y el logro de la santidad con una serie de meditaciones, oraciones y tiempos de reflexión y silencio en un retiro del mundo, lo de Viel tiene como meta hallar la presencia divina en cada acto de la vida mediante una experiencia que, si bien comparte el silencio y la oración, añade una vivencia carnal y sensorial que no lo aparta del mundo ni de los goces del paisaje o de los sinsabores de la vida cotidiana.

²⁴ San Juan de la Cruz también privilegia el valor de la experiencia espiritual en la vida diaria, por encima de la sabiduría e incluso de la santidad: “Porque, además de ser sabio y discreto, ha menester ser experimentado; porque para guiar el espíritu, aunque el fundamento es el saber y la discreción, si no hay experiencia de lo que es puro y verdadero espíritu, no atinará a encaminar al alma en él cuando Dios se lo da, ni aún lo entenderá” (San Juan de la Cruz *apud* Jäger: 63).

Dejando de lado la mediación religiosa convencional, Viel confirma su personal y heterodoxa experiencia espiritual desde una apuesta por la vida y lo inmediato, y así su credo adquiere una sensación de mayor libertad y flexibilidad.²⁵ Para reafirmar esta creencia, en los dos apartados finales del libro recurre a la imagen del mar. *Mare nostrum gris* y *Mare nostrum azul* son una serie de estampas que enfatizan que el templo de Dios está en todas partes y entre ellas, la más impresionante y emotiva para Viel es la playa, el espacio físico privilegiado en que se unen el cielo, la tierra y el mar, el lugar donde conviven Dios, el hombre, las aves, los ángeles:

Estoy sobre la arena, medio metro
Sobre el nivel del mar.
En la pista de aterrizaje
de los ángeles.

(“Estoy sobre la arena, medio metro”, vv. 1-4)

Los planteamientos de *Humanae vitae mia* sobre la relación cotidiana entre Dios y el hombre constituyen una parte fundamental del credo estético y literario de Héctor Viel Temperley. La idea del encuentro con lo divino a través de cualquier experiencia común, que involucra la contemplación del paisaje y la sensación del poema como diálogo íntimo con Dios, permanece en el trabajo del poeta argentino. Viel parece reconocer el peso de *Humanae...* en su labor poética, pues el libro provee los fragmentos más antiguos que serán integrados a *Hospital Británico*, casi veinte años después, además de aportar el verso final a su último poemario.²⁶ Quizás elige *Humanae vitae mia* por su visión impresionista, cálida y fragmentaria de la realidad cotidiana, por sus imágenes plenamente terrestres, por la sensación de viveza (de escritura en tiempo real, simultánea a la experiencia) y permanente encuentro con lo divino que aparece en sus páginas.

²⁵ “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 ante el dogma y los mandatos de los custodios de su religión” (Hardmeier: s/p). Pensemos en la continua negación de la vida terrena de los místicos españoles, incluso expresada por el más “vital” de todos, San Juan de la Cruz, en sus famosos versos: “Esta vida que yo vivo / es privación de vivir; / y así, es continuo morir / hasta que viva contigo; oye, mi Dios, lo que digo / que esta vida no la quiero / que muero porque no muero (“Coplas del alma que pena por no ver a Dios”, vv. 11-17).

²⁶ Se trata de porciones de “Qué calor hace, madre” y “Necesito oler limón, necesito oler limón”, de 1969.

Plaza Batallón 40²⁷ (1971)

Estructurado en seis partes, diferenciadas por títulos que suelen referir la ubicación del poeta o las temáticas de los poemas, *Plaza Batallón 40* puede leerse como un diario de viaje. Los textos tienen por lo general una estructura narrativa, con un inicio descriptivo del ambiente, un planteamiento breve de la situación y una reflexión metafísica final. El lenguaje es sencillo, directo, con un tono intimista y cálido, además de preferir imágenes de corte descriptivo.

La respiración de la poesía de Viel ha cambiado hasta volverse mucho más oral, menos recitada o determinada por patrones estróficos. Poco a poco, el compás rítmico parece ajustarse a los pasos y andanzas del poeta por diferentes pueblos sudamericanos²⁸, por un posible viaje de trabajo en que se mezcla el interés arquitectónico por las misiones católicas en la frontera argentina y paraguaya, con la necesidad de distanciamiento que siente el poeta tras un conflicto familiar²⁹. Así se origina este poemario del camino, que entrega uno de los retratos casi míticos del poeta, dos versos predilectos en las reseñas argentinas para describir a este hombre amante de la vida y la experiencia: “Yo en el coche viajo con un hacha / y para nadar no tengo más que desnudarme” (“Uruguái”, vv. 1-2).

El encabalgamiento constante y el empleo de repeticiones convierten buena parte de *Plaza Batallón 40* en relatos orales donde se abordan experiencias vividas en distintas provincias de Paraguay y Argentina. Las estrofas narrativas en *Plaza Batallón 40* y se alternan entre versos cortos y secuencias más largas, en un tono cada vez más coloquial,

²⁷ La Plaza Batallón 40 realmente existe. Se ubica en la ciudad de Asunción, Paraguay.

²⁸ Osip Mandelstam, poeta ruso, escribe un hermoso pasaje sobre los pasos como base de la prosodia en la poesía de Dante: “Se me ocurre, y muy seriamente, una pregunta: cuántas suelas de zapato, cuántas suelas de cuero de buey, cuántas sandalias desgastó Alighieri en el curso de su labor poética, al deambular por los senderos de cabra de Italia. El *Infierno*, y sobre todo el *Purgatorio*, glorifican la andadura humana, la medida y el ritmo de la marcha, el pie y su forma. El paso, asociado a la respiración y saturado de pensamiento: esto es lo que Dante entiende como comienzo de la prosodia” (Mandelstam *apud* Chatwin: 458).

²⁹ Hay una mención del trabajo de revisión de Viel sobre una capilla en La Quebrada y del intercambio de documentos con un gendarme en “Malhumor americano”; las menciones sobre el adulterio aparecen en “Puerto Madryn”: “Es cierto que a los quince años / quise ser marinero / pero no adúltero” (vv. 20-22).

que no ha abandonado la franciscana cercanía con la naturaleza³⁰, que Viel presentaba desde sus primeros trabajos:

De las ruinas de Loreto, en Misiones,
traje una piedra colorada
que fue pared de hombres
hace tiempo,
y cubierta de musgo.
No la puse en el suelo.
Yo la puse más alto, por el musgo
o porque fue pared de hombres, hace tiempo.
Y la mojé. La mojé con mis manos día a día,
la olí, recién llovida, como al tiempo;
pero se fue secando.

Y la bajé de lo alto
por si la mucha luz le hacía daño,
la regué con la sombra de mi sueño
bajo mi cama,
le rogué con la sombra de mi cuerpo
pero se fue secando
la piedra colorada, la distinta.
Por eso quiero que alguien se la lleve
esta noche o mañana,
porque no puedo andar
esta noche o mañana
hasta las ruinas de Loreto y devolverla,
esta piedra distinta.
Por eso quiero que alguien se la lleve
y que haga con ella lo que quiera
su corazón,
mi piedra colorada.

(“Piedra colorada”, vv. 19-46)

El largo fragmento anterior da cuenta de la naturaleza del libro. El tono íntimo, la respiración larga y acompasada, las repeticiones como elemento rítmico, la escritura casi desnuda de adjetivación y de elementos retóricos, así como la referencia al viaje y las menciones de Dios, son constantes de *Plaza Batallón 40*; el trasfondo espiritual de los textos es menos evidente, pero innegable en las piezas más reflexivas y personales del libro.

³⁰ Para Viel, la naturaleza es también un regalo de Dios para el hombre: “Y Dios me regaló de cumpleaños / una mañana de mirar el agua / en medio de un río, / y nunca vi un regalo igual de cumpleaños, / tanta luz, tanta piedra y agua, tanto ruido...” (“El regalo”, vv. 7-11).

Desde el primer apartado (titulado “Plaza Batallón 40”), Viel expone la situación de lejanía respecto del hogar. El poeta está de paso, nuevamente solo, en un viaje que coincide con su cumpleaños número 37.³¹ En el poema “Plaza Batallón 40”, Viel se ha levantado poco antes del amanecer para reflexionar y recordar a su familia en Buenos Aires, mientras mira la Plaza Batallón 40, en Paraguay. No hay un tono nostálgico, sino más bien declarativo, reflexivo en sus palabras:

Pienso un poco en mi casa. No, nunca tuve casa.
Pienso un poco en mis hijos. Mis hijos son mi casa
como estas estrellas son la casa
de mis ojos.

(“Plaza Batallón 40”, vv. 1-4)

En el libro, las meditaciones o los temores más secretos aparecen matizados de ingenio, de una oralidad que aligera la gravedad de las temáticas “profundas”. En “No morir en cama”, Viel profundiza en el tema de la muerte con una poderosa imagen marina que describe el movimiento de las olas y lo relaciona con los ciclos vitales humanos:

He decidido no morir en cama
por muchas cosas importantes,
porque tengo malos recuerdos de cama,
por el asma en la cama
y porque existe el mar, por ejemplo,
el mar que tiene un cinturón de espuma
de cien metros o más
de ancho algunos días,
uno, dos, tres, cuatro,
cinco rompientes
para caerse y levantarse,
tan seguidas que ni hombre ni mar
hallan instante
de arrojar la herradura
de espuma de sus hombros,
celda de espuma, sello
que al fin salta en pedazos.

(“No morir en cama”, vv. 1-17)

³¹ “Recién a los treinta y seis/ fui empujado hacia el mar./ y cumplí los treinta y siete/ no en el mar sino entre cerros./ y Dios me regaló de cumpleaños/ una mañana de mirar el agua/ en el medio de un río” (“El regalo”, vv. 3-9). Viel nació en 1933; *Plaza Batallón 40* se publicó en 1971. Las fechas confirman la cronología de este viaje.

Poema de repeticiones y enumeraciones melodiosas, “No morir en cama” sugiere los ciclos de nacimiento-muerte-renovación que ha tenido el poeta durante su vida. Pensando en la existencia que parece haber abandonado o en los hijos que ha dejado lejos, Viel vive ahora una nueva vida. Diariamente se recrea en nacimientos que se encadenan y forman “un cinturón”, imagen circular que manifiesta el movimiento inagotable de la vida, la muerte y el renacimiento, y que lo hace descreer de la muerte convencional y absurda en cama, “por cosas como el alma, / que no muere” (vv.68-69):

(Yo no sé, por ejemplo,
por qué hay sacerdote
a la hora de morir
y no hay sacerdote
a la hora de nacer.
Por qué, si no se nace
jamás
para quedar
de cara a un techo.
Lo sé yo que he nacido
de verdad una vez,
una vez y otra vez,
un cinturón de veces,
de celdas y de sellos
de espuma hechos pedazos).

(“No morir en cama”, vv. 30-44)

A partir del segundo apartado, llamado “Sur”, *Plaza Batallón 40* ofrece un muestrario de diversos personajes encontrados “en el camino”, hombres sencillos, humildes en general, algunos conversadores y otros de carácter taciturno: soldados, guardabosques, campesinos, músicos callejeros, jorobados. Este rasgo en la poesía de Temperley es relevante, pues es la primera vez que su poesía pone acento en el componente humano que lo rodea. Antes, en sus poemas prevalecían únicamente Dios o la naturaleza en contacto con un ser humano solitario, alejado o apartado por voluntad propia de la sociedad o del conjunto humano. Viel parecía acudir al natural para recuperar, precisamente, la armonía perdida en su vida social o para vivir experiencias espirituales que le permitieran encontrarse consigo mismo.

A partir de *Plaza Batallón 40*, los textos se habitan de personajes diversos, retratados con su voz, sus modos, sus experiencias y sus momentos compartidos con el poeta. Viel viaja solo, pero no duda en trabar conversación, en tomar un vaso de vino, en cantar, en pasar un tiempo junto a los otros. No huye de los demás. Ahora trasladada al papel la relevancia de estas relaciones y encuentros, vuelve a sentir un vínculo con estos individuos (“y sé que su alma escucha / lo que dice mi alma”; “Puerto Madryn”, vv. 9-10) e incluso los añora cuando ya no están con él:

Eleodoro Mansilla,
te dejé hace tres horas
y ya te extraño,
te dejé hace tres horas
en las afueras de Bariloche
y ahora me siento mal, como un mal comandante;
yo me siento muy mal, yo siento que he cambiado
un niño, un camarada, un pedazo de hostia,
por una alfombra obispo,
una puta y un baño.

(“Eleodoro Mansilla”, vv. 1-10)

Desde “Hombres” (tercer apartado) hasta el final del libro, la evocación de estos personajes es constante. A todos los ve Viel con una mezcla de respeto y asombro, como individuos que se comportan en la vida con una suerte de inocencia y sabiduría que lo impacta. Pero por encima de una poesía costumbrista o de “tipos sociales”, Viel escribe de estos seres porque en ellos, como lo hacía en la naturaleza, reconoce a Dios. Un guardabosques acompaña a Dios en el cuidado de unos elefantes marinos, el cuerpo de un jorobado puede ser “templo del espíritu” o el sonido de la trompeta de un pastor (nótese que comparte el mismo nombre que el rey-pastor-poeta bíblico, David) puede despertar un examen interior en el poeta:

David me aprieta el brazo
como un bondadoso pastor negro
y me pregunta qué quiero
escuchar esta noche
en su trompeta.

Siempre quiero escuchar lo mismo, David,
siempre creo en el mismo Jesucristo,

todas las semanas cometo los mismos pecados,
sigo crucificado en el mismo y destemplado aire³².

(“David”, vv. 1-9)

Junto a los nombres o profesiones de estos hombres, Viel inserta datos o referencias que ubican la mayoría de los poemas. Como he comentado, quizás Temperley se hubiera trazado un itinerario para recorrer zonas serranas, volcánicas y pueblos de montaña en la frontera argentina y paraguaya, además de observar algunas iglesias y misiones de la zona. Se trata de un anhelo topográfico que no lo abandonará y tendrá presencia también en su último poemario. Viel suele indicar en el título o el texto las denominaciones de los lugares que visita (el letrero de un almacén de tabacos en Leleque o la mención de la Quebrada de Humahuaca, en Jujuy, al noreste argentino), introduciendo un rasgo “realista” en el tono que brinda validez a la experiencia que poetiza. Así, en “Leleque” la primera estrofa es una transcripción del anuncio en la entrada del sitio en que se encuentra:

Almacén, Ferretería y Venta de Tabacos
Compañía de Tierras Sud Argentino Ltda.
LELEQUE

(“Leleque”, vv. 1-3)

“Leleque” es un buen exponente del lenguaje desnudo, cada vez más directo y prosaico, casi carente de metáforas o artificios retóricos, que se aprecia en buena parte de *Plaza Batallón 40*. Sin embargo, la segunda estrofa del poema trasciende la anotación impresionista o documental, la mera narración de circunstancia, cuando los versos apuntan a la asimilación del hombre con Dios, en las situaciones más cotidianas. En estas líneas, Dios es un ser igual al hombre: comparte su fragilidad, su capacidad de enfermar, de corromperse, de ser vulnerable. Viel confirma la presencia de Dios en sí mismo, pero también la presencia divina en los otros. Dios es el hombre en tanto vive en el hombre, lo divino habita en el cuerpo humano:

“Todo esto es de la Reina”, oigo. Sigo adelante.
Veo la nieve. Estalla.

³² La imagen de la crucifixión en el aire o en luz es fundamental en el poemario. Volveré a ella más adelante.

Estallo en mi silencio. Te descubro,
Dios, en mi yo.
Ahora sé por qué debo
cuidar mi yo.

(“Leleque”, vv. 11-16)

Entre los poemas de *Plaza Batallón 40*, destaca “Buta Ranquil”. El texto describe inicialmente la situación cotidiana del poeta, pero trasciende la base anecdótica para llegar a una reflexión sobre el ser. Aquí, el inicio “atmosférico” del texto sirve no sólo para ubicar los sucesos, sino como un relato que atestigua el encuentro con una verdad fundamental. “Buta Ranquil” sobresale porque recoge una imagen obsesiva en la producción poética de Temperley: la de un hombre tendido, con los brazos en cruz, que parece entregado a una suerte de auto-inmolación o sacrificio por voluntad propia, a la espera de la muerte.

La imagen se va trabajando de modos distintos en el *Plaza Batallón 40*. En ocasiones, se asimila a un “hombre-árbol”, a quien Viel llama a su vez un “comandante”, con los brazos abiertos, que recibe la luz en actitud inmóvil, indefensa; tan sólo respirando un aire limpio, aséptico, “lavado y vuelto a lavar”, que recuerda la atmósfera “blanca” que se encontrará en el nosocomio del último poemario de Viel:

Este aire lavado y vuelto a lavar
de amanecer en amanecer,
desde que el país existe,
como un blanco ajustado uniforme
sobre el cuerpo sin sueño
del comandante abierto
como cruz, florecido.

(“Plaza Batallón 40”, vv. 25-31)

Desde el punto de vista simbólico, pueden hallarse una serie de intrincadas conexiones entre las figuras de la cruz, la espada y el árbol. Entre estas dos últimas, de hecho, existe un contraste que puede servir para entender el desarrollo de la poesía temprana de Viel, con sus menciones místicas de la espada y el envaine. “La espada debe ser, por su carácter relativo a la exterminación física, un símbolo de la evolución espiritual, como el árbol es de la involución, es decir, de la expansión de la vida en la materia.” Así, representan el dualismo entre el espíritu y la vida (J. Cirlot, s.v. “Espada”: 199).

La lucha entre el espíritu y la vida vuelve a presentarse en el simbolismo de la crucifixión, que “parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y la ambivalencia.” Se trata del hombre atravesado por los dos órdenes: el inferior y el superior, el terrenal y el trascendente. “El madero horizontal corresponde al principio pasivo, al mundo de la manifestación. El vertical, al principio activo, al mundo de la trascendencia y la evolución espiritual” (J. Cirlot, s.v. “Crucifixión”: 157). Viel identificado con Cristo, el Dios humanizado en el dolor y el sufrimiento; Viel, hombre atravesado por sentimientos de culpa o desgarramiento por la lejanía de su familia, por su rechazo a la vida convencional, por su travesía en solitario (en oposición a su código de conducta católica aprendida desde niño) y sus inclinaciones tan místicas como carnales, se enfrenta a sí mismo y no ve otra opción sino la inmolación personal o el castigo auto-inflingido.

La crucifixión en luz aparece ligada a la memoria y los recuerdos en el primer apartado de *Plaza Batallón 40*:

Malo de soportar
es este malhumor americano
pero peor, mucho peor si nunca
nos quedamos con él entre ciudades,
para crucificarnos en la luz
y eligiendo recuerdos para hincarlos
como clavos de plata entre los dedos.

(“Malhumor americano”, vv. 42-49)

En un tono más desgarrado y personal, el hombre tendido con los brazos en cruz reaparece en “Buta Ranquil”. Ahí se mezclan el sacrificio, la entrega o el abandono ante la luz, con la mente entregada (o liberada) en un estado de vulnerabilidad por elección propia, donde el recuerdo intenso y amoroso del padre muerto (Viel le habla con un “vos” cercano y familiar) posibilita una experiencia de muerte y renacimiento espiritual:

Y me tiro en el piso
de tierra en el corral,
con los brazos en cruz,
con las piernas abiertas.
Y me puedo morir sin ningún asco
de mi cuerpo pudriéndose,
porque todo es muy pobre,
es casi el cielo.

Hasta aquí nada pudo
separarme del cielo,
ni el horror, ni el cansancio,
ni mis propios pecados.
Y vos estás de nuevo con tu hijo,
y vos estás, papá, casi tocándome,
cerca de mí, papá, y en una forma nueva,
libre y abierto en este aire indio
de morir o llorar, recién nacido.

(“Buta Ranquil”, vv. 22-38)

Las citas anteriores detectan nuevamente los rasgos comunes entre poemas anteriores y *Hospital Británico*. “Buta Ranquil” también recrea el cuerpo tendido en un estado alejado de la sanidad (“pudriéndose”, que puede relacionarse con el estado yaciente-anestesiado en *Hospital Británico*) que induce al estado de revelación de ciertas verdades metafísicas. Ambos escritos perciben el cuerpo en un estado vulnerable, pero sin valoraciones negativas (“y me puedo morir sin ningún asco/ de mi cuerpo pudriéndose”), una condición de “abandono de sí mismo” que posibilita una relación personal de mayor cercanía con Dios, que el poeta experimenta como un Ser unido y cercano al hombre, dada la situación de entrega o vulnerabilidad humana.

Y vale añadir otro elemento. Fundamental es la aparición fantasmal-espiritual del progenitor (el padre en “Buta Ranquil”, la madre en *Hospital Británico*) como producto de la revelación de lo divino, que tendrá resonancia en los contundentes versos iniciales de *Hospital Británico*: “Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: Mi madre vino al cielo a visitarme.” Textos como “Buta Ranquil” permiten confirmar una constante reelaboración de temas obsesivos en la bibliografía de Temperley, como si el poeta viniera tanteando más o menos concientemente los elementos que se convertirán en la intensa carga semántica, misteriosa, reveladora y personal de *Hospital Británico*.

Otra conexión poderosa entre lo humano y lo divino, y con direcciones aún más arriesgadas, aparece en el apartado V del libro, titulado “Isla San Martín”. En “Cataratas”, como es común en Viel, la contemplación natural se acompaña de una experiencia de revelación espiritual. Un amanecer despierta en el poeta la imagen de la crucifixión mediante la luz, imagen-motivo de *Plaza Batallón 40*, que se liga con la del vuelo, por las

relaciones entre las experiencias místicas y el “vuelo mágico”³³: la sensación de apartarse del mundo o del cuerpo para ascender a niveles de conciencia superiores.

Hace tiempo que Cristo
está crucificado en luz
y no en madera.
Y estar crucificado en luz
y volar
es una misma cosa.

(“Cataratas”, vv. 1-6)

La imagen de la crucifixión luminosa se asienta en un sistema simbólico cargado de espiritualidad. Vuelo como ascensión, el apartarse del cuerpo y emprender el viaje por otras regiones cósmicas (El cielo), imagen que cuenta un momento trascendente en la existencia del hombre. Vuelo como producto de un éxtasis (sufriente, doloroso) que lleva a transitar por otros estados de existencia (muerte y resurrección) que explica la victoria y la trascendencia del Dios humanizado del Nuevo Testamento.

Luego de una descripción del ambiente y los animales en el paisaje, “Cataratas” da un giro al presentar sutilmente el desnudo del poeta frente al imponente marco natural (“sobre las piedras/ me quito la camisa, / me arranco las espuelas; “Cataratas”, vv. 10-12”). Se trata de un desnudo matinal que produce una imagen contrastante: la potencia y majestuosidad de la naturaleza ante la pequeñez del hombre. Hay una analogía de la verticalidad entre la catarata y el espectador, así como entre Cristo y el poeta. No obstante, esta relación de inmensidad-pequeñez se trastocará en los versos finales.

El desnudo sobre las piedras (imagen ligada a los altares antiguos de piedras narrados en el Antiguo Testamento), el hombre y la catarata, la visión matinal de las iguanas huidizas y las aves en vuelo le dan una cualidad pictórica al poema. Presentan en

³³ “El *vuelo* traduce plásticamente la capacidad de ciertos individuos para abandonar a voluntad sus cuerpos y viajar en *espíritu* por las *tres regiones cósmicas*. El *vuelo* se emprende, es decir se provoca el éxtasis (que no implica necesariamente el trance), sea para escoltar el alma del animal sacrificado hasta el cielo más alto y presentársela en ofrenda al Dios celeste, sea para buscar el alma del enfermo, que se supone extraviada o raptada por los demonios, y en ese caso el viaje puede efectuarse tanto horizontalmente hacia las regiones lejanas como verticalmente hacia los infiernos, sea finalmente para guiar el alma del muerto a su nueva morada. Además de estos viajes extáticos con un objetivo religioso colectivo, puede ocurrir naturalmente que el chamán reciba o busque el éxtasis por sus propias necesidades espirituales. Sea cual sea el sistema socio-religioso que rija y legalice la función del chamán, el aprendiz de chamán debe afrontar las pruebas de una iniciación que comporte la experiencia de una *muerte* y de una *resurrección* simbólicas” (Mircea Eliade, 1997: 114).

plena desnudez tanto la mañana como al hombre (la mañana como desnudez del día). El poeta asume una posición recostada, en entrega, pero no solamente recibe una revelación espiritual (el choque de la inmensidad natural como manifestación de la potencia divina). Esta vez el poeta siente en carne propia el suave contacto físico con Jesucristo, la encarnación humana del Dios cristiano:

Arqueo suavemente el pubis
hacia las cataratas
o mucho más arriba,
hacia el Dios creador, el nuevo Hijo
que desprende una mano de la cruz
y la apoya en mi sexo,
azul mañana.

(“Cataratas”, vv. 23-29)

En otro poeta (de otro tono, obsesiones e intereses), los versos anteriores podrían exponer una intención trasgresora del dogma. Cristo toca al poeta en el sexo, pero Viel no pretende una imagen homoerótica ni una reelaboración contestataria del Crucificado, sino una postal de absoluta compenetración física y espiritual que se sirve de una acción de connotaciones sexuales, pero cuyo fin no es exponer la sexualidad en sí, sino la comunión entre un Dios-hombre y un ser humano en medio de la naturaleza: un Dios que, para ser, “se apoya” en el sexo de su propia creación.

Viel propone así una imagen de un Jesucristo inmediato a los hombres: ¿qué mayor inmediatez que la de un Cristo que en pleno cumplimiento sufriente de su sacrificio, extiende su mano y toca al hombre? Un Cristo que se desvía de la postura rígida de un crucifijo y extiende la mano hacia el cuerpo. Éste no es el Cristo de la tradición bíblica canónica, cuyos relatos evitan mencionar la sexualidad o sensualidad del dios humanizado. La encarnación divina toca el órgano generador de la vida humana porque posee una relación íntima con el hombre. No lo rechaza, no lo olvida, quizás lo bendice. La potencia de la catarata es potencia seminal, potencia generadora de vida. Una potencia en movimiento, que va de lo alto a lo bajo y al tocar la tierra (el cuerpo de Viel), vuelve a elevarse para volar y disolverse en vapor y bruma. Nueva puesta en escena de los ciclos de vida y muerte, de la energía en movimiento que Temperley atestigua en sí mismo.

Visto lo anterior, puede decirse que los rasgos más remarcables de *Plaza Batallón 40* son la imagen obsesiva de la crucifixión de la luz, la noción de la vida como movimiento cíclico y la persistencia en la idea de un Jesucristo más inmediato, todos ellos fundamentales en el imaginario de Viel. Tampoco debe olvidarse que *Plaza Batallón 40* marca la aparición de personajes humanos como protagonistas de los poemas de viaje. Estos seres del camino se volverán característicos en la estructura de poemarios posteriores, particularmente en *Legión Extranjera* y *Hospital Británico*, donde distintos personajes aparecerán y desaparecerán del libro, traídos por recuerdos o visiones delirantes, como compañeros o sombras o actores de las vivencias o revelaciones de Viel. Así, la concepción de la identidad se modificará en la poesía del argentino, e irá desplazándose de una idea individual y solitaria, a una galería de personajes de fuertes resonancias íntimas y recuerdos que se yuxtaponen para adquirir mayor protagonismo y vitalidad en los textos del poeta.

Febrero 72-Febrero 73 (1973)

Este volumen de 24 textos representa una continuidad de las temáticas del poema de viaje o circunstancia. *Febrero 72-Febrero 73* se estructura en 4 secciones que narran un recorrido por España (Madrid, Sevilla, Toledo, entre otros) y distintas provincias y pueblos de Argentina. El lenguaje es sencillo y oral, con continuos encabalgamientos y abandono de patrones métricos rígidos. La ausencia amorosa es el eje del primer apartado (“Cinco poemas por España y cuatro por amor”), y resulta en un lirismo directo y doliente, ante la nostalgia por el ser perdido:

Desde que me quitaste
tu cuerpo,
sin saber qué quitabas,
hay más tiempo
en el cielo
y una mancha de sangre
en el cabo
de mi hacha.

(“Julio”, vv. 1-8)

El tono intimista aumenta por la reflexión presente sobre la infancia, esbozada en las imágenes de los pueblos que Temperley visita:

Mi infancia: pajareras
altísimas, sin pájaros,
y una fuente
en que lloro
en el centro de España.

(“Aranjuez”, vv. 10-14)

Poemario de impresiones, en que Viel trabaja la estampa o la anotación del personaje pintoresco (piletas, plazas, dos borrachos en un pueblito español), que había comenzado en los poemas sobre personajes en *Plaza Batallón 40*. Pero el viaje en Viel no aporta minuciosas descripciones ni un tono maravillado o asombrado ante lo nuevo. Él no es un examinador de costumbres ni personajes exóticos, sino un paseante anónimo (“Nadie puede encontrarme”, escribe en “Almuñecar”, v. 14), que puede preguntarse simplemente “¿cuánto tiempo más/ buscando hoteles?” (“Placita de Santa Marta”, vv. 8-9).

La intención realista-vivencial se confirma en el título del poemario, que documenta lo vivido durante un año de vida. Lo nota Tamara Kamenszain al referirse a *Febrero 72 Febrero 73*: “Fecha que, rescatada del olvido extraliterario, adquiere valor de testimonio [...] Ahora anuncia, desde la tapa misma del libro, que una experiencia de vida marcó a fuego la carne del poema [...] Así, la experiencia de un año dentro de la escritura –de febrero a febrero– se titula libro” (Kamenszain: s/p). Todo ello, en concordancia con el proyecto de una poesía inmediata, que parece evadir experimentaciones y artificios. “Poesía silvestre y seca”, la llamaba Fernando Sánchez Sorondo en la contraportada de la primera edición del libro (Héctor Viel Temperley, 2003: 199).

Muchos poemas de *Febrero 72 Febrero 73* son breves diálogos o reflexiones hacia un interlocutor divino, que funge como compañero o confidente de un amor perdido:

Sobre el mar en silencio
no te hablo de ella, Dios,
te hablo del tiempo
en que ella era plumaje
solamente.

(“Almuñecar”, vv. 20-24)

Así reafirma su noción de un Dios cercano a los seres humanos, un Dios del que el poeta se apropia porque lo puede tocar en el prójimo, idea trabajada en *Plaza Batallón 40*. Un Dios que también se encuentra en la hembra tangible e inmediata, en la “mujer nomás”:

Para mí, Señor,
estar enamorado
fue abrazarte
en un cuerpo:
mujer nomás [...]

(“Segovia”, vv. 7-11)

La melancolía amorosa, motivada por la ausencia de la amante, da lugar a breves postales eróticas que toman un aspecto lúdico o trabajan la asociación sorprendente; aunque Viel posee un afán evidente de concreción y brinda soluciones menos atrevidas y prodigiosas, que muchas veces están condicionadas por el uso de la rima asonante o una búsqueda de sencillez en la conclusión de los versos:

Porque son tus pezones
del color de tus párpados
y del color que tienen
los pezones
de la ternera muerta
apenas nace.

(“Tus pezones”, vv. 19-24)

Este tipo de poemas breves e intimistas emplea constantes referencias personales, asonancias, escasos adjetivos y estribillos, donde el poeta parece un vagabundo sin nombre que avanza a duras penas con una carga simbólica de tristeza, soledad o culpa; que se mantienen en el segundo apartado, “La base y otros poemas con nostalgia”:

Yo no creo en el ruido
de la calle.
Yo arrastré una cadena
por la arena. [...]

Y en lo más alto del cielo

del cementerio alemán
espera Ana,
que murió en el cielo
porque amó de muy joven
y escupió en los bolsillos.

Yo arrastro una cadena
por la arena.

(“Cementerio alemán”, vv. 1-4, 22-29)

En esta poesía grave y cansina, alejada de la complejidad mística o simbólica de otros libros, el tono nostálgico del viajero Temperley se va intensificando con cada postal. Recorridos solitarios por la orilla del mar, paisajes amplios y grisáceos, poca presencia humana. Muchos versos de *Febrero 72 Febrero 73* se tornan tristes o dramáticos ante la ausencia amorosa. Viel aparece distanciado de las cosas, de las sensaciones, en una búsqueda individual que redunde en la reflexión interior o el recuerdo.

Siento cada día menos
el frío de las duchas,
siento cada día menos
el frío del mar.
Duermo en la tierra,
camino contra el viento
y en la playa hay algas
de nadie y apretadas
para que todavía
piense un sexo.

(“La base”, vv. 17-26)

La soledad se rompe apenas con la aparición de animales (elefantes marinos, cabritos, ovejas, pájaros) y el contacto rural, al que Viel se ha sentido ligado durante toda su vida.

Las ovejas me vieron
tirado al sol, desnudo;
los cabritos me vieron
en el río, desnudo;
las piedras extranjeras
me tocaron, desnudo,
en el fondo del mar.

(“Cementerio alemán”, vv. 5-11)

Desnudez y soledad. Dos sustantivos que pueden caracterizar esta poesía de parquedad y continuas repeticiones, carente del entusiasmo por lo terrestre de *Humanae Vitae Mia*, más sentenciosa que *Plaza Batallón 40*. Sólo el mar, omnipresente, parece confirmarse en *Febrero 72 Febrero 73*; la natación se liga nuevamente al vuelo, en una constante en la poesía del argentino:

Yo hago volar las aves
marinas
cuando corro,
le pido a Dios que vuelva,
y esta noche me alza por eso el mar
en una plaza,
braceo en la resaca
de los árboles.

(“Santa Bárbara”, vv. 6-14)

Febrero 72 Febrero 73 también anuncia la relación del filo y el aire helado, asociándolos con la navaja de afeitar. Es el aire helado sobre la carne que recibe la potencia divina, la imagen de la presencia de Dios tocando el cuerpo del poeta. Esta noción del “filo de Dios” será un elemento fundamental en *Hospital Británico*, donde el corte de la cuchilla del cirujano actuará como elemento revelador de un viaje interior y trascendente:

Hay que tirar muy fuerte
para abrir la ventana
del baño, pero el aire
que afeita como hielo
es Dios de nuevo.

(“Pampa de Achala”, vv. 1-5)

La tercera y cuarta secciones de *Febrero 72 Febrero 73* (“Poemas en el mar y en la ciudad” y “Tres poemas muy caídos o muy altos”) mantienen el tono gris de intimismo y nostalgia. Unos cuantos nombres (Chile, Gracia, Mar Atlántico) atisban la ubicación de un ser borroso, apenas una sombra durante su viaje. En contraste con *Plaza Batallón 40*, que abundaba en señales, Viel no se preocupa por precisar su ubicación ni por asignar características distintivas a las cosas con que se topa. Son sólo el mar, las aguas, las casas,

la tierra: una escritura despojada que se contenta, en ocasiones, con sólo divagar melódicamente la impresión que algún elemento causa en el poeta.

A lo mejor las casas
son el reino
de Dios sobre la tierra
para algunos;
a lo mejor algunos
son el reino de Dios
sobre las casas,
como tiendas.

(“Casas”, vv. 1-8)

Quizás éste sea el momento de mayor tristeza y falta de entusiasmo en la vida de Viel. Lo revela la atmósfera grave, gris y cansina, su lejanía del entorno, la soledad rotunda, la parquedad en su palabra. Viel habla solamente de despedidas, sus caminatas lo alejan cada vez más, lo aíslan “muy alto sobre el mundo”. En esta hora Temperley se asume, por única vez en su poesía, como un hombre deprimido, sin horizontes. Busca refugio, ese “caracol primero”, que Dios le hizo y que ya no posee:

Lejos del pueblo me despierto
y tiro
con la pistola.
Muy alto sobre el mundo
y deprimido
dormí solo en los médanos,
y ahora disparo
a no sé qué
y castigo,
todavía muy alto y deprimido.

No veo el mar
ni escucho cuando salta
hacia atrás,
tiro a tiro.

(“El caracol primero”, vv. 1-13)

Viel dispara contra el mar, intenta herirlo, alejarlo, distanciarse, pero vuelve a él. El abandono total del poeta en las olas, la sensación de las “aguas vivas” en su cuerpo, le dan armas para reflexionar sobre su tristeza y proyectarse afuera del marasmo. Éste es quizás el

motor que lo hará salir de la retórica desnuda y pesimista de *Febrero 72 Febrero 73*. Nadar, bracear, sentir el flujo vivificador del mar entre los dedos, lo hará sumergirse completamente en la creación de un mundo, que procederá al cambio total de dicción expresiva que hallaremos en sus siguientes poemarios:

Me han quemado los párpados,
me han quemado debajo
de los brazos
las agua vivas.
Entre los dedos pasan.
Nunca vi más silencio
odiando, navegando, naufragando
suavemente hacia el sur
por este espacio mío.

¿Quién otro corre como yo
estos días
sin quererse perder,
sin querer que lo pierdan
sus hijos verdaderos,
los hijos verdaderos de sus hijos?
¿Quién más corre, balneario de aguas vivas? [...]

De espaldas sobre el agua
miro el cielo.
¿Dónde estará mi amigo
David con su trompeta?
¿Quién protege mis alas,
David, que no se queman?

(“Las aguas vivas”, vv. 1-18, 29-34)

A partir de este poema, Viel irá recuperando objetos, animales y personajes pasajeros para *Febrero 72 Febrero 73*. Habrá “cosas de plata”, trompetas, perras que se vinculen al deseo, ratas que se asocien a la memoria³⁴. Acorde a estas nacientes asociaciones de sorpresiva violencia en esta poesía, el cierre del libro entrega el poema erótico “Una muchacha”. En él se conjugan el tono de confidencia (Dios como interlocutor), el mecanismo musical y de repeticiones que Temperley ha empleado en todo el libro, pero se añade una solución menos convencional, usando un objeto de limpieza cotidiano con una llamativa connotación sexual (“partir el blanco lavatorio”). Parece el

³⁴ “Las ratas [...] son el peso / que sobra en la memoria, / que chilla cada vez / que abro las puertas / del Día” (“Las ratas”, vv. 12-17).

inicio de un manejo más “surrealista” en las imágenes, que narran el estado del poeta tras un encuentro amoroso, como un abandono entre “estrellas de ceniza mojada”:

Una muchacha
que tiene olor a sexo
y a lápiz.
Una línea.

Una muchacha
nada rubia. Dios;
te lo aseguro.
Me pidió que partiera
su blanco lavatorio
y me dejó entre estrellas
de ceniza mojada.

Olor a sexo,
pelo oscuro, lápiz.
Un tajo muy finito.
Una muchacha.

(“Una muchacha”)

“Una muchacha” sintetiza la técnica del poemario. Ejercicios de observación desnuda que plantean un estado anímico y una acción (en este caso, el encuentro erótico) mediante sustantivos primarios, naturales, despojados de retórica: “muchacha”, “olor”, “sexo”, “lápiz”. Pero este poema circular tiene su clímax en el resumen anecdótico (el encuentro sexual espontáneo) a través de una metáfora sexual y violenta, para volver finalmente al aire taciturno, calmado, meditabundo del libro.

Viel quiso irse, olvidarse, correr hasta perderse; pero nuevamente el acto natatorio, como un renacimiento, lo devuelve al mundo. Es hora de volver a construir la realidad desde otro modo, desde otro lenguaje más violento, más libre e imaginativo. El mundo nuevo que vive el poeta hallará cauce expresivo en su poesía. Un mundo que ya no se estructura con un afán realista, verista y de claridad casi desnuda, sino que se trabaja mediante un nado interior que rescata la experiencia mística cotidiana, pero la vuelca en un lenguaje que será cada vez más arriesgado y en ocasiones muy personal y oscuro para sus lectores, donde se mezclan nuevos planos (el sueño, el recuerdo, los personajes poetizados de cada nuevo lugar al que llega Viel) y que llevará al poeta, con sus dosis secretas de destino y revelación, a los pabellones resonantes del Hospital Británico.

II. NUEVAS MANERAS DE NADAR. EL CAMBIO EN LA POÉTICA DE VIEL Y EL CAMINO A HOSPITAL BRITÁNICO (1976-1982)

Carta de marear (1976)

Carta de marear constituye el punto de quiebre en la dicción poética de Viel, considerando su obra hasta el momento. Los cambios empiezan por la estructura del libro (dos poemas largos: “Carta de marear” y “La pileta de los choferes”, y uno breve: “El pozo para la basura”, a diferencia de los textos generalmente breves de sus libros anteriores) e inciden sobre todo en el lenguaje, el trabajo con la imagen, el uso de recursos tipográficos, además de la compleja interacción de los planos temporales en el discurso poético.

La *Obra Completa* de Viel contiene una nota introductoria³⁵ al volumen de Enrique Molina (1910-1997), destacado poeta argentino de corte surrealista, que ilumina el sentido del libro y su temática vivencial, además de manifestar que en la poesía “el relato no es lineal sino irradiante”: se trata de una libertad expresiva donde una imagen se yuxtapone a otra y los tiempos distintos se acoplan, se superponen, conviven en el texto. De allí, la noción del poema como “eterno retorno” a la experiencia:

Los venenos y las dichas de la memoria en una pieza de hotel, un hombre que cava un pozo en el campo, una pileta donde se juntaban los choferes, pueden ser “narrados” por la poesía. La poesía —cuesta aprenderlo— relata sucesos igual que la novela o la historia. Pero lo hace desde la raíz, en el foco de una experiencia esencial que rescata de cada cosa su incandescente totalidad: sea el paso de un ave, el rodar de unos dados, la respiración de una mujer dormida cuyo aliento se bifurca entre la sangre y el sueño. [...] Un lugar, un sollozo, un rostro, se imponen de pronto al discurso, desde el fondo de otro tiempo. Instantáneamente desarrollan su poder de vértigo, se producen innumerables conexiones, crecen como un polípero en la profundidad, conjuran otros lugares, otros rostros, otros soles, hasta convertirse en una constelación. En la poesía, el relato no es lineal sino irradiante. Un poema es, en cierto modo, el eterno retorno. Desde un punto final se vuelve a los orígenes, recomienza, desde el primer latido, un destino singular que de nuevo se precipita y arde con

³⁵ Siempre me refiero a la edición argentina de Ediciones del Dock, que reproduce esta contraportada de Enrique Molina, de la edición de Juárez Editor en 1976. En la edición electrónica, después de la nota introductoria de Enrique Molina y antes de las palabras “Hoy la llamo Baluma, dulce caída de popa”, penúltimo verso de la sexta parte del poema “Carta de marear”, aparece la siguiente dedicatoria: *A mi madre, mi único amor y mi único amigo de siempre.* “...y has arribado a un sitio desde el cual yo no alcanzo a ver nada”.(Purgatorio, XXVII).

todos sus fuegos hasta la catástrofe (*apud* Héctor Viel Temperley, 2003: 251).

Una carta de marear es el “Mapa en que se describe el mar, o una porción de él, con sus costas o los lugares donde hay escollos o bajíos” (DRAE, s.v. “Carta de marear”) y sirve como un mapa de navegación para los marineros en mares u océanos. Trasladando el sentido de estas palabras al terreno poético, se comprende la intención de elaborar un mapa que sirva para navegar las honduras internas del poeta, la geografía de este nadador y navegante.

Ya Viel había mostrado un sentido “topográfico” en sus libros de viajes, donde colocaba alguna fecha o indicaba el nombre de un sitio. Ahora, el dato topográfico intenta fijar un plano móvil, el de los flujos de pensamiento. *Carta de marear* evoca en tono intimista las experiencias vitales de Temperley. Pero no se lea el término intimista en un sentido “sentimental”. Diría que es algo más parecido a una exploración dentro de las oscilaciones, por lo general violentas, del espíritu del poeta. Debido a lo anterior, el sentido del texto se oscurece por las constantes referencias personales que salpican la obra, en concordancia con una mayor libertad en la forma y el vocabulario. En primer término, Viel empieza ser más flexible con los elementos rítmicos, métricos y estróficos (combina de maneras creativas el alejandrino, endecasílabo y heptasílabo, en estrofas de 5, 8 o 9 versos) y deja de lado la rima asonante que había empleado en anteriores libros. Temperley se desata de cierto corsé rítmico para sumergirse en un lenguaje que se sustenta sobre todo en una preeminencia de lo visual. En esta poesía, “las imágenes centellean como la espuma sobre las olas” (Raymond: 11). Los poemas poseen un ritmo más vertiginoso y trabajan con más detalle un mayor número de imágenes nacidas de asociaciones sorprendentes.

Los pectorales de David que pasan
como estribos colgando en una silla vacía:
mi caída que miro y alimento en el fuego,
el pus en dos capullos abiertos en mi espalda!

(“Carta de marear”, 4, vv. 34-37)

Temperley actúa así quizás influido por Enrique Molina, poeta conocido por sus afiliaciones surrealistas. Esto es congruente con el cambio en la concepción poética de Viel

respecto a su poética anterior, a la que le reconocía cierta atadura y premeditación en sus soluciones (por la necesidad de efectos sonoros). Viel asegura que desde *Carta de marear* él trató de alejarse de su poesía de antaño, porque la consideraba “ajustada a un molde”:

Hasta *Carta de marear*, que apareció en 1978 (*sic*), había publicado cinco libros...pero yo tenía la intención de romper mi poesía; la notaba demasiado rígida, como atada a un molde, un principio, un medio, un fin: sabía qué iba a decir. Después pasé a decir, a ver, empezó a interesarme la poesía que me permitía no solamente esconderme sino evadirme y hacer un mundo, tener un mundo (Bizzio: s/p).

Se trata del gran cambio en la poética de Viel: ya no una poesía “moldeada”, articulada en esquemas de causa-consecuencia, sino una poesía visionaria (“que viera”), una poesía que le permitiera “hacer un mundo”. Esta poesía visionaria se sustenta en la imagen y en un manejo nuevo de este recurso. Para Temperley la imagen tiene, además de una función reveladora, una función de “llenar” el espacio que permite al poeta ocultarse, como detrás de una gran escenografía, para poner en primer plano un nuevo mundo.

La articulación visionaria de *Carta de marear* pueden remitirnos a la estética del surrealismo. Para un Viel que busca liberar sus imágenes y su poesía, los postulados surrealistas aparecen como un diálogo natural por el valor visionario que le otorgan a la imagen. Los surrealistas conciben la imagen como un acontecimiento espiritual de primer orden, en oposición a las tendencias apofáticas³⁶ o negativas, que negaban su valor o consideraban la imagen como un engaño o una ilusión. La imagen en el surrealismo rescata el sentimiento de inmanencia en las cosas y se muestra siempre a favor de la inmediatez,

³⁶ La teología apofática o vía negativa “procede por negaciones, negándose a referir a Dios los atributos sacados del mundo sensible e inteligible [...] a fin de acercarse a Dios (que está más allá de todas las cosas creadas y de todos los conocimientos relativos a ellas) trascendiendo todo conocimiento y todo concepto” (http://www.mercaba.org/VocTEO/A/V_apofatismo.htm). En contraste, Viel parecería estar del lado “catafático” y positivo, que afirma algo sobre Dios. Para esta teología, que permea el cristianismo oriental, “el ser humano, con sus facultades naturales, puede llegar a cierto conocimiento, no tanto de Dios, cuanto de su gloria, que se manifiesta en la creación y en el mismo ser humano como en su imagen” (Codina: 36). Viel siempre se ha mostrado a favor de una teoría icónica de lo divino, que permita mostrarlo y representarlo con elementos de la vida cotidiana (animales, naturaleza, la mujer o el prójimo). La gran conclusión poética de Viel sobre el poder de la imagen se verá en su obsesión de mostrar el Rostro de Dios en su poesía y alcanzar la máxima compenetración con lo divino al “besarse el rostro en Jesucristo”, en Crawl. En estas ideas subyace no sólo una intuición persistente, sino un posible conocimiento por parte de Viel de tradiciones místicas orientales, como la doctrina de san Gregorio de Palamás o la tradición icónica de la Iglesia Ortodoxa (que aparecerá en el “Christus Pantokrator” de *Hospital Británico*), las cuales dan gran valor al ícono como representación de Dios, y serán comentadas más adelante.

del “aquí”, recuperando el valor de la imagen como único medio de apertura del horizonte de lo real (Cfr. V. Cirlot: 184-185).

Quizás uno de los vasos comunicantes más evidentes de Viel con los surrealistas es que, como ellos, también pretende con su poesía una libertad intelectual que se dirige a “un nuevo dominio de experiencia [...] en que las fronteras entre [...] el mundo interior y [...] el mundo exterior se difuminan cada vez más, y con toda probabilidad, terminarán por desaparecer” (Max Ernst *apud* V. Cirlot: 194). Pero las imágenes de Viel no sólo buscan aproximar espontáneamente dos realidades semánticamente distintas³⁷; aunque en ellas hay relato, anécdota “irradiante”³⁸; las asociaciones libres en el poeta argentino procuran sujetarse a un recuerdo o vivencia que articula a su modo el texto y no se suscribe a la mera experimentación de la escritura automática³⁹; pues el suceso en Viel actúa siempre como un eje sutil, oscurecido, pero existente en sus textos.

Por lo menos al principio de *Carta de marear*, las imágenes de Temperley pueden dividirse en varios grupos identificables. Abundan las de fuente religiosa-cristiana, comunes en el campo semántico de la poesía del argentino, pero que ahora se trabajan con una mayor libertad y violencia (“hostia de hotel abierto a sangre seca”, “ángeles escarpados”, “barranco de trompetas”). Junto a ellas, sobresalen las que corresponden a los ámbitos náuticos y marinos (“mi dormir boca abajo de nadador/ que no deja señales”),

³⁷ Sobre la concepción de la imagen surrealista, Marcel Raymond cita las palabras del poeta Pierre Reverdy en 1918, que sentaron el camino para los primeros miembros del surrealismo. Junto al pensamiento de la imagen como algo menos razonable, más independiente y extraño y que terminara por ser una creación intrínseca, Reverdy anota: “La imagen es una creación pura del espíritu. (...) Lo propio de la imagen fuerte es surgir de la aproximación espontánea de dos realidades muy distintas, cuyas relaciones sólo las ha captado el espíritu” (Raymond: 245).

³⁸ La metáfora de la chispa o la luz de la imagen es otra de las preferidas de los surrealistas para hablar de su sensibilidad a la proximidad fortuita entre dos términos semánticamente ajenos: “De la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la *luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles” (Breton: 58).

³⁹ Nótese la sensación de premura, impulso y anarquía creativa que ordena la escritura automática, en contraste con Viel: “Ordenad que os traigan con qué escribir, después de haberos situado en un lugar lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, del que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, vuestro talento, y del genio y talento de los demás. Decíos hasta empararos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de releer lo escrito...” (Breton: 49). Por otro lado, vale mencionar que ciertas conexiones entre escritura automática y ciertos estados místicos parecen innegables considerando la exposición de Breton. Por sólo mencionar algunas, las ideas de vaciamiento, soledad, concentración y meditación suenan afines a los retiros espirituales de los místicos.

además de otras de tema amoroso que proponen asociaciones insólitas, como la siguiente, que se refiere a los talones femeninos:

Estar enamorado es hablar de sus talones,
del tren que iba a su pueblo, del pescado en el patio
junto al cuarto de baño más pobre de mi vida? [...]
Sus talones de pueblo en los zuecos celestes
—solos juntos a la pata de la mesa—
mientras llueve y tiramos dados por dinero.
Talones como balas antiaéreas
Que nunca tuve libres en mis manos.

(“Carta de marear”, 2, vv.1-3, 10-14)

El manejo cada vez más libre y abundante de la imagen se conecta con otra consideración. Mencioné antes el sentido “topográfico” que solía aparecer en la poesía del argentino. Los poemas de *Carta de marear* han perdido los títulos locativos (que se sustituyen con números) y las descripciones sencillas y claras, de tinte realista o con detalles pintorescos, que “ubicaban” los poemas de viajes. Ahora Viel persigue en sus imágenes la creación de una geografía personal, dinámica y simultánea por sus enumeraciones, geografía salpicada de sustantivos de colores y menciones intimistas y significativas para el poeta, pero que el lector puede no comprender en primera instancia.

La manzana de casas que conducen
a un escondido teatro y a una panadería
donde pide limosna el centro de la tierra! [...]
Islas que se acometen
con lentos fuegos en las madrugadas
como gallos aún grises en la espuma, enmantados
por la melancolía de compartir un cielo!

(“Carta de marear”, 4, vv. 9-11, 28-31)

Enrique Molina ha resumido la significación de las enumeraciones en la literatura “como un procedimiento que al mismo tiempo que pone al descubierto la heterogeneidad del mundo, al abolir su ordenación racional –lejos, cerca, dentro, fuera, feo, lindo, etcétera– señala la convivencia caótica de las cosas” (Molina, 1988: 26). Sus palabras permiten aclarar los mecanismos que articulan muchos fragmentos de *Carta de marear*, donde imágenes y enumeraciones parecen no darnos una pista del sentido del poema:

Jamás palos de golf para arrojarte al rostro
el viento de las lomas, la arenisca caliente
impregnada de aceite que pisaba en los bares,
la trompeta del día que al final del camino
y en los labios del mar es tu vinagre.
Jamás sandalias de mujer en fila
junto a un zócalo frío en una casa,
palomar de penumbras y deseo
sobre esas alas penetrantes, quietas.

(“La pileta de los choferes”, 1, vv. 1-9)

Imágenes lanzadas en el texto como indicaciones topográficas del recuerdo, pero no lógico ni evidente, sino de una memoria del detalle, secreta y caprichosa. Las imágenes de Viel se encaprichan con la lógica tradicional y subvierten la estructura a la que él se apegaba en sus textos anteriores (contexto espacio-temporal, presentación y acciones del personaje, reflexión metafísica, imagen de cierre). Esto desemboca en el tono inquisitivo, de duda o cuestionamiento (es importante notar el uso continuo de signos de interrogación en los poemas) que se hace presente en buena parte de *Carta de marear*. La narración de la experiencia ya no es la voz segura de los versos de antaño ni posee la calma contemplativa frente a la naturaleza y el paisaje; ahora tiene un aire nervioso, confundido, agitado, entre la sorpresa y el desconcierto⁴⁰ ante la percepción del mundo externo. Se trata de un lenguaje hipersensible a los estímulos, que reflexiona y explora la realidad cotidiana e interior hasta el límite de lo consciente, ante las cosas que “se transforman” o “fingen” o “desvarían”, pero sin caer en regodeos oníricos⁴¹.

El sentido de “tratado de navegación” que posee el poemario aumenta cuando es posible localizar en el léxico de *Carta de marear* citas ocultas que revelan la lectura de diccionarios náuticos o generales: Viel transcribe definiciones académicas de términos de

⁴⁰ “¿Qué estoy haciendo aquí engañando a todos?/ ¿Qué estoy haciendo aquí?”, se dice Viel ante la visión de unas flores (“campanillas”) entre sus piernas, en el poema inicial del libro. (“Carta de marear”, 1, vv. 14-15)

⁴¹ El léxico surrealista se apoyó en buena medida en los trabajos de Freud, que proporcionaron “un contexto y un vocabulario” para sus investigaciones en el campo de la escritura, el discurso oral y la creación de imágenes automáticas. La escritura y el discurso oral de los surrealistas imitaron los métodos freudianos para conseguir que un paciente le contara sus sueños y de esta aplicación nacieron pinturas o relatos verbales de sueños, o “textos” del sueño (Cfr. Bradley: 31). Aunque Viel comparte con los surrealistas (y Freud) la correspondencia del mundo interior con el mundo exterior del lenguaje y los objetos, hay que diferenciar que los textos de Viel en *Carta de marear* no parecen desarrollarse en el plano del sueño, sino que surgen como relatos de hipersensibilidad atmosférica de sucesos o recuerdos siempre reales o con algún antecedente de experiencias vividas.

navegación⁴² dentro de sus poemas o notas, definiciones que se integran a la marejada de imágenes que pueblan el volumen. Es como si el poeta también avanzara en el desarrollo de un diccionario personal de sensaciones, con términos que laten, se aprietan y conviven en largas listas de palabras que evocan objetos o acciones de profundo significado personal.

Otro punto destacable en *Carta de marear* es el uso recurrente de una frase tema obsesiva (“Porque últimos años”), que se repite en varios poemas del libro. La frase se distingue tipográficamente del resto del poema con una sangría (o con la alineación de los versos siguientes a la derecha o izquierda de la misma), causando un efecto de letanía como el que reproducen las Esquirlas de *Hospital Británico*.

Porque últimos años...
mañanas en la plaza con borrachos,
la medicina de curar forúnculos
con un palo en la boca, con el falo
del reptilazo cielo entre los dientes!

Porque últimos años...
sueños, pesadillas, siestas, 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!

Porque últimos años...
mi dormir boca abajo que no deja señales,
mi dormir boca abajo de nadador
que no deja señales, entre raíces
aferrándolo a Dios por los cabellos.
Para que no se ahogue nadie!

(“Carta de marear”, 4, vv. 1-17)

“Porque últimos años” funciona como una pauta rítmica para el texto, un anclaje entre las oscilaciones de la memoria interna y los fragmentos de vida del poeta

⁴² Ejemplo de esto es la palabra “baluma”, que aparece en la nota que antecede al primer poema del libro. Escribe Viel: “Hoy la llamo Baluma, dulce caída de popa”. Un diccionario náutico entrega la misma definición, salvo por el adjetivo (<http://www.nauticaygps.com.ar/Nautica/vocabulario-nautico/vocabularionautico.html>). La baluma es la parte trasera de una vela. Otro caso se da “Carta de marear, 5”, con la palabra *treballa*: “y en la cabeza salsa con azúcar, almendras, / ajos, huevos, especias, agraz, pan y canela”. (vv. 30-31) El término parece una transcripción de la entrada del Diccionario de la Real Academia Española: “Salsa blanca que se hacía antiguamente, de almendras, ajos, pan, huevos, especias, agraz, azúcar y canela” (s.v. “Treballa”). Algo parecido sucede con la palabra de origen peruano *surumpe*, que Viel “define” en el verso final del mismo poema.

desconocidos para el lector. “¿Qué estoy haciendo aquí?”, se había preguntado Viel en los versos iniciales del poema, y de ellos procede el recuento obsesivo, desesperado, de los años más recientes de su vida. A veces la pista de esa existencia es la mención de un objeto; a veces es una acción violenta; otras, es la mención hermética de un lugar relevante para la geografía personal.

El poema 5 de “Carta de marear” permite caracterizar esta falta de balance del poeta en relación con su entorno. El poeta es como un barco (abundan las menciones de mástiles, puertos y esloras a lo largo del texto) y su vaivén resulta en una falta de armonía interna y en una dubitativa ubicación personal frente al resto de las cosas. *Carta de marear* para ubicarse y navegar el mundo, pero también para “marearse”, extraviarse, fugarse, desubicarse del universo convencional que lo tiene insatisfecho. Los versos de este poema interesan por la mención de las “fosas repletas de anestesia” y el estado del poeta, que aparenta estar mareado, tambaleante o a punto del desmayo. La imagen que Viel emplea recuerda los cuidados que se ofrecen en una sala de terapia intensiva a un enfermo: cubierto por vendajes y taponos de oídos, entre sábanas almidonadas y con la incomodidad de encontrarse maniatado por las medidas terapéuticas y por estar “donde no debe”:

...quiero avanzar —especie, esloras, estómago—
pero una cosa se transforma en otra
o finge o desvaría o se echa de espaldas!
Balance que atribuían al cielo los antiguos,
gloria que sólo dios
puede darle a un tambor de arcadas suaves,
estoy como una cueva taponada
con algodones húmedos, mis fosas
repletas de anestesia y de torpeza,
ahíto de almidones sin esperanza,
descompuesto de estar donde no debo!

(“Carta de marear”, 5, vv. 4-14)

El segundo poema largo, “La pileta de los choferes”, narra las experiencias de Temperley durante un verano en un balneario argentino frecuentado por choferes. El texto abunda aún más en referencias personales que se nutren del lenguaje religioso, náutico y corporal. Sus versos se construyen como cascadas de imágenes sorprendidas que se unen una tras otra formando un *collage* sensitivo, primordialmente visual.

Febrero 74, Febrero 72, Febrero 76
y otros dos más, impares pero idénticos
(entre Él y los ladrones, yo en dos cuerpos):
parálisis azul tal vez buscada,
cirugía sin nubes que trepana,⁴³
leve náusea debajo de los cielos!

Pocos son los cristales
de invernáculo púrpura
que puedo levantar con sangre y vino
y oponer a ese azul que es suma y losa.
Tengo en el plato un río oscuro, toco
los cálidos riñones con los dedos.

(“La pileta de los choferes”, 2, vv. 1-12)

Como apunta Enrique Molina, el poema con sus movimientos y oscilaciones es el “eterno retorno” a la experiencia: la reproduce en un conglomerado verbal donde presente, pasado y futuro se funden, y un elemento se refiere a otro y éste a uno más, según una lógica basada en la vivencia subjetiva. Así, Viel se desata de antiguos frenos expresivos, aunque esto vaya en detrimento de una interpretación clara y unívoca de sus textos. No obstante lo anterior, las últimas dos partes del poema arrojan algo de luz sobre el “sentido” del poema. Es claro que Viel hace un homenaje a una pileta (alberca) que significó algo importante en su juventud. Pileta y juventud, dos elementos asociados a los que, nostálgicamente, regresa en algunas porciones del texto:

Sin rastros de su sangre y de mi sangre
pasa limpio Febrero.
Está de vacaciones la juventud, el cuerpo
por el cual una vez llegué a mi Casa.
Necesito a ese cuerpo y al Espíritu!...[...]

En mi adolescencia se perdía
su voz entre altas voces.
Sólo de vez en cuando la pileta de los choferes
y no el disfraz de espuma de esos días.

(“La pileta de los choferes”, 3, vv. 1-5, 12-15)

⁴³ El verso es la primera mención directa de la cirugía trepanadora en la obra de Viel, una de las imágenes centrales de *Hospital Británico*.

Viel narra la atmósfera de la pileta de los choferes, un lugar al que se van a bañar hombres desnudos, toscos y sencillos. Hombres que espiritualmente parecen distintos a él por sus intenciones y creencias (los llama “idólatras y traficantes”), pero con quienes el poeta siente hermandad y camaradería por el hecho de compartir el agua, la playa, la desnudez, el espacio; como lo hizo con los personajes del camino en *Plaza Batallón 40*.

Y sin embargo,
sólo de vez en cuando la pileta de los choferes,
joya azul sobre el dedo del espigón que señalaba,
piscina rumbo al mar
(si es que es esto es posible),
roca de prueba eterna!

Las sombras de la playa me cubrían.
Ropas de idólatras y traficantes
acampando en la luz de los vestuarios;
risas de atardecer, duchas calientes
como tambores que no deben callar jamás.

(“La pileta de los choferes”, 4, vv. 6-16)

La pileta de los choferes vuelve sobre los tópicos acuáticos que aparecen en toda la obra de Viel. El elemento líquido y la inmersión se asocian con el bautismo cristiano. Cuando Temperley se sumerge con los “idólatras y traficantes” (la palabra *idólatra* tiene fuertes resonancias bíblicas), comparte junto a ellos una experiencia de bautizo espiritual-profano, que lo hace consciente del mundo de otros seres humanos totalmente distintos a él, pero al mismo tiempo, tan cercanos a su propia humanidad.⁴⁴

Los rostros que emergen de la pileta le recuerdan las caras mojadas de los recién bautizados; los reencuentros con esos mismos hombres en el vestidor lo hacen pensar en una nueva vida, en una existencia recién iniciada en un nuevo cuerpo. Entonces, la pileta se convierte para Temperley en un oratorio personal, un sitio de reflexión y calma desde el que ve a la naturaleza, desde el que ve a Jesucristo, no sólo “al nacer” o “al ser bautizado”, sino incluso en una caja de cigarrillos.

⁴⁴ No es aventurado pensar que estos choferes le recuerden a Viel a los pescadores bíblicos que se convirtieron en apóstoles de Jesucristo. “Dios es idéntico a un marinero, tal vez un marinero judío por la mandíbula tan fuerte, cuadrada”, le dijo a Sergio Bizzio, en su única entrevista conocida.

Batalla de Jarama, rostro de marinero
que vi al nacer o vi al ser bautizado
o vi antes en un puerto que trasmigra
en una caja azul de cigarrillos.⁴⁵
Misterio paralelo, qué sería
De mí sin su sonrisa! [...]

Piscina sumergida, insostenible,
bloque azul de castigo.

Su vacío me horada. Y allá atrás, sin embargo,
sólo de vez en cuando la pileta de los choferes:
el sol empapelando y derritiendo
(en torno al marinero)
la habitación central de mi memoria;
yo que esperaba a los acorazados
hasta que me envolvían las estrellas!

(“La pileta de los choferes”, 5, vv. 1-6, 12-20)

La pileta connota al vientre materno generador, del que entran y salen todos los hombres, sin importar su condición. Pileta: vientre, espacio inicial que se llena de hombres. Pileta: recipiente que contiene a un grupo de individuos sumergidos como los fetos lo están en el líquido amniótico. Se trata, nuevamente, del ciclo de inmersión y salida de la matriz acuática, ciclo de vida y de muerte que iguala al poeta con sus semejantes.

El último poema del libro se titula “El pozo para la basura”. Aunque el pozo, como la piscina o pileta, remite también a la idea de un recipiente de contención, la conexión con el vientre materno que podía notarse en los fragmentos anteriores se sustituye por una descripción surrealista y profundamente personal de un colector de basura. Aquí, el poeta vuelve al antiguo ánimo descriptivo, pero esta vez influido por la dicción continua y los largos periodos de imágenes y referencias intimistas que abundan en *Carta de marear*.

Sabemos, por la contraportada de Enrique Molina al libro, que es el propio Viel quien cava este pozo. El acto de cavar, de abrir lo terrestre con esfuerzo y cierta violencia para ir hacia lo hondo, “mirando al suelo”, concentrado, sudando, “como un muelle

⁴⁵ Viel decía reconocer el rostro de Jesucristo en una caja de cigarrillos. Como declaró en la entrevista a Sergio Bizzio: “Ya después me copo con la tapa, con el marinero de la caja de cigarrillos John Player...Yo creía que existía. Me lo había presentado un tío en una pieza empapelada con flores. Y recuerdo que lo quise. Pero ahí dejé de verlo y no volví a encontrarlo hasta mucho tiempo después en un atado de cigarrillos. Había soñado con él, y lo tomé como la cara de Cristo” (Bizzio: s/p).

chorreando”, también tendrá sus resonancias en *Hospital Británico*.⁴⁶ En medio de este ejercicio físico demandante, la personal actividad “minera” del poeta es un descenso a la tierra que simboliza un descenso a las entrañas profundas del cuerpo y hace brotar la revelación. Temperley se asoma a este “pozo de basura”, un “rincón entre cañas” que ha atraído a una perra que revuelve los desperdicios.

Aquí está la basura, la que atrae a la perra
como un brazo perdido
por un héroe entre las olas,
el rincón entre cañas que eligió la basura
prohibida para verme,
la perra porque estoy de pie y desnudo
como un muelle chorreando... y ella nada [...]

(“El pozo para la basura”, vv. 58-65)

Para Temperley el pozo de basura son “recodos, recovecos,/ revueltas, retroceso, refugio, purgatorio” (vv. 80-81), pero la relevancia del poema no se presenta tanto en el afán descriptivo de este tiradero a un lado del mar, junto a un molino de viento, sino en las reflexiones que provoca en la voz del poeta, que encuentra una relación entre este sitio sucio, maloliente y desolado, y su propio origen. Viel relaciona el pozo de basura con su nacimiento, quizás por reconocer que él mismo procede de un lugar anatómico casi inmediato al ano, reducto final del “contenedor de los desperdicios humanos” que se encarga de las funciones excretoras del cuerpo (la “basura” del organismo). Estas referencias sobre sí mismo, plagadas de símbolos cristianos, se encuentran en la segunda y tercera estrofas del poema, y una de ellas se retomará íntegramente en *Hospital Británico*.

No sé por dónde fue mi parto. Elijo
en mi cuerpo desnudo, vida eterna
hallada boca abajo con vértebras salientes
en la costa del día [...]

Porque parto recién cuando he sudado
y abro una canilla y me acuclillo
como junto a un altar, como escondido,
y el chorro cae helado en mi cabeza
y desliza su hostia hacia mis labios

⁴⁶ Viel también cavará al final de *Hospital Británico* buscando su infancia y a su madre fallecida.

envuelta en los cabellos que la siguen...

(“El pozo para la basura”, vv. 9-12, 24-29)

A partir de estos poemas, empieza a ser pertinente la “religiosidad surrealista” con que Viel caracterizó su poesía (Bizzio: s/p). Antes, como se ha mencionado, la poesía del argentino gozaba de un anhelo de equilibrio y de una dicción muy calculada por las asonancias y las fijaciones métricas; una poesía de viaje y circunstancia de alta claridad expresiva. Ahora, en *Carta de marear*, ese mundo que el poeta anhela “hacer” con su poesía ya se encuentra en un proceso de gestación caótica y oscura. Se trata, verdaderamente, de un flujo, de un mar, de una pileta de personajes, emociones y recuerdos que avanzan y se yuxtaponen sin aviso. La mente divaga y se apoya en su bagaje religioso y acuático para exponer en imágenes este nuevo mundo. El fundamento cristiano persiste, pero la dicción se ha transformado, es otra.

Entonces la poesía de Temperley se revuelve en sí misma, se encapricha y se deleita en el juego imaginativo, para terminar enlazándose en una asociación espontánea que vincula este renacimiento con su símbolo cristiano por excelencia: el momento del bautismo. Y Viel vive su nuevo nacimiento en medio del pozo de basura. Allí, sudoroso, arrodillado, refrescándose la cabeza tras el ejercicio de cavar y cavar, entre los despojos, los panes, el mar y la perra del basurero, tiene su propio ritual de bautizo y un nuevo encuentro con la trascendencia: en un tiradero de provincias, el lugar más vil, más sucio y olvidado del mundo.

Vida sin sombra, suelta superficie
que no será jamás para este pozo:
las ramas secas que las vacas quiebran, descolgadas
como lentos telones avanzando
por el temblor del monte,
los hombres que atan el caballo y entran
a esta hora, la sombra con sifones [...]
Mi nacimiento demasiado abierto
para volar al mediodía de otros!

(“El pozo para la basura”, vv. 40-46, 51-52)

Legión extranjera (1978)

“El libro de los otros es sin duda *Legión Extranjera*. El diálogo se vuelve canal para dar salida a multitud de voces exteriores e íntimas y así, la conciencia poética se reconoce en sus nuevos rostros” (Galán: 98). “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (Marcos 5:9-10), había anotado Temperley en el epígrafe de un poema en *El nadador*, pero es en *Legión Extranjera* donde se confirma la exploración del otro como fundamento estructural de su poesía.

El poemario despliega una poética ligada a lo conversacional, a la lengua viva en el momento de su producción, con la aparición de interlocutores y diálogos, donde las situaciones o contextos han sido elididos o deben reconstruirse, y los relatos emanan de las voces de los protagonistas. “Yo ya estoy más allá de hombre y mujer” (“La serpentina”, v.34), escribe Viel, confirmando el trabajo de identidades múltiples en la obra, pero también la sensación de que el poeta se ha fragmentado de su unidad original, perdido entre las voces y las vidas que confluyen a lo largo de su propia existencia.

Dividido en cuatro partes, dos de las cuales poseen un prefacio y la última, un contraprefacio, *Legión extranjera* emplea un verso libre, más largo y cercano a la línea, con un encabalgamiento continuo que en ocasiones se rige por rimas asonantes; por momentos, también el poema se estructura en hemistiquios de heptasílabos o con otro esquema rítmico: todo, a favor de la lectura en voz alta, viva.

A diferencia del afán surrealista o asombroso que latía en *Carta de marear*, *Legión Extranjera* se construye con imágenes personales, pero éstas son ahora menos oscuras y numerosas, eligiendo un lenguaje más directo y narrativo que se sujeta al relato de sucesos diversos. Parte de este léxico ha tenido incidencia en la vida privada y profesional de Temperley. Como el propia poeta explica en las “Notas” que aparecen al final del poemario: “*Filo Equilibrado* y *afeita acariciando* son palabras publicitarias creadas hace años para las hojas de afeitar *Legión Extranjera*” (Héctor Viel Temperley, 2003: 329). Junto a un rasgo de inmediatez, Viel comienza a usar una técnica de recontextualización de discursos (de lo publicitario a lo poético) que posteriormente se refinará al aplicarse sobre la obra personal (como en *Hospital Británico*).

También debe mencionarse la abundancia del campo semántico de la milicia en esta obra. El uso de sustantivos, acciones o metáforas militares no es ajeno a Viel (antes se había manifestado en poemas de *El nadador* o de *Plaza Batallón 40*); pero esta vez, junto a la imagen de la navaja y el filo de afeitar, lo militar se bifurca en importantes significados dentro del discurso de *Legión Extranjera*. Ya el título alude tanto a los batallones franceses en ultramar, como a las hojas de afeitar de una rasuradora y a la imagen bíblica del hombre habitado interiormente por multitud de demonios; ejemplo que confirma la pluralidad semántica de estos textos y la relación continua y equitativa que proponen entre el mundo terrestre y el celestial. Además, el poema al modo de un informe militar se transformará en relato erótico y diálogo con lo femenino, como se verá más adelante.

Legión extranjera da la impresión inicial de ser un conjunto de poemas de viaje, en que Viel aparece como un turista, a veces en el continente africano, a veces en otras zonas de Argentina (Quilmes). No obstante, no debe creerse que la condición “turística” de Temperley es sinónimo de un estado de felicidad o prosperidad. No se trata de un hombre que sale de casa para gastar sus ahorros y disfrutar del tiempo libre. Nuevamente, Viel ha tomado como punto de partida el viaje para emprender una real y dolorosa experiencia de exploración interior, que le ha venido tras una separación amorosa (un probable divorcio⁴⁷) y la muerte de su padre, aludida en los primeros versos.

Recién soñé con muertos –dirá un hijo en las playas—
Pero no vi a mi padre
Porque a él lo liberaba la luz de una columna⁴⁸

(“Prefacio”, vv. 8-10)

En este contexto, el título de la primera sección, “Poemas de la bolsa de dormir”, adquiere resonancias más profundas. La bolsa de dormir connota un lugar de protección y de descanso (de reminiscencias materno-uterinas) ante un mundo exterior en estado salvaje, alejado del hogar convencional. Pero el *sleeping* no es el lecho estable de una casa, sino un rincón personal, contingente, nómada, que cubre la necesidad básica del abrigo y puede ser

⁴⁷ El divorcio se menciona en “La serpentina”, segundo poema de la primera parte: “Se abre la puerta del bar y entra tu hijo [...] / y te abraza/ después de hombre y mujer –porque eres divorciado” (vv. 50, 53-54).

⁴⁸ Según las “Notas” de Viel Temperley, la mención de “la luz de una columna” alude a El Kavanagh, “un rascacielos de cuarenta años que se ensancha a medida que desciende desde una especie de pequeño quepis oscuro” (329), el cual será retomado en la última sección de *Legión Extranjera*.

llevado en el tránsito por un clima o una situación hostiles. La primera imagen que se tiene es la de Viel desnudo y en una posición casi fetal, con los brazos tensos y contraídos, mientras afuera la luz y el viento se mueven, pero no parecen tocarlo.

Desnudo en una bolsa de dormir de un velero
Aquí en un pico de pelícano guardado
Se pone tenso el músculo de un brazo
Un falo de madera cae al mar a lo lejos

(“Prefacio”, vv. 1-4)

En la primera sección del libro, además del retorno al sentimiento de identificación o empatía con los animales⁴⁹ en la poesía de Viel, la imagen fetal es reiterativa en la contemplación de las crías de unos elefantes marinos en “El verde claro”. Este poema está invadido también de un sentido uterino, debido a las menciones de los cordones umbilicales y al acto de hundimiento en el “verde claro”, el mar africano, pero que recuerda por asociación el líquido amniótico en el que “nadan” los fetos.

Soñé con algo más cercano más posible:
El otro y yo somos dos bolsas color verde claro
unidas por un cordón umbilical
y de nuestras sombras color verde claro
Huyen los tiburones
mientras nos hundimos en el mar verde claro
en el aliento
Verde claro del mar cerca del África

(“El verde claro”, vv. 16-23)

La visión de las crías de elefantes marinos traslada al poeta al recuerdo de un monje⁵⁰ y luego un sueño, en el que se superponen y conectan distintos planos de realidad. “Soñé con algo cercano más posible”, dice Viel. De allí el tono profundamente intenso de

⁴⁹ “Por un mamut y una ballena mi corazón está tan triste / que es como una vitrina con instrumentos de cirugía / tumbada en la espuma del mar / del primer día” (“La serpentina”, vv. 6-9).

⁵⁰ Nuevamente poesía y vida se entrelazan. Vale recordar que Viel sostenía amistad con los monjes benedictinos de un monasterio en Buenos Aires y parecía discutir con ellos tanto cuestiones teológicas como poéticas, como se comprobará en la nota final de *Legión Extranjera*: “‘Hacer la verdad’ es una expresión de San Juan. En los poemas de *Legión Extranjera* no aparece entre comillas porque el autor del libro la usó como propia hasta que Roberto Chiogna, sacerdote y monje benedictino, leyó sus originales y le reveló su otro origen” (Héctor Viel Temperley, 2003: 329).

la experiencia, pero también el residuo mítico y surrealista de la imagen que ve. “El verde claro” es un color de asociaciones vitales, imagen del mar africano, de la bolsa de dormir, pero también recuerdo uterino que evoca la posibilidad de un renacimiento. El vientre materno es lugar intermedio entre la vida y la muerte, donde no se ha acabado de nacer pero tampoco se ha empezado a morir; un sitio de protección, de humedad y profundidad que es una morada en tránsito, dentro de un cuerpo vivo: el mar maternal (origen de la vida), el flujo amniótico. Por estas razones, Temperley rescatará el fragmento para incorporarlo en *Hospital Británico*, como imagen de su estado onírico-anestésico durante la cirugía.

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos
hacia la costa lentamente
y que de nuestras sombras huían los tiburones

(“El verde claro”, vv. 24-26)

Viel pregunta enseguida “Si me enseñaras qué es el verde claro” y se responde en el verso siguiente al dar cuenta de la goleta-vientre que lo ha llevado al África (como si fuera una ballena que pare a su ballenato). Así, el viaje uterino queda redondeado por la asociación del momento del parto con la “caída” (el descenso violento) de los pasajeros (entre ellos Temperley) luego de viajar en un transporte: la goleta ha depositado al poeta en una nueva realidad, en un mundo nuevo.

Porque habíamos caído de una goleta virgen
Y que el verde claro
era tal vez aquella frase dada vuelta
“Si me enseñaras qué es el verde claro...”
Era ese vientre blanco de goleta
que sin dolor y sin descomponerse
Se había dado vuelta
para dejarnos caer cerca del África...

(“El verde claro”, vv. 27-34)

Además de la recurrencia de imágenes uterinas, el texto “Equitación” se constituye como un largo poema-relato a modo de informe militar-erótico que un hombre le hace a Viel, mientras ambos están “de espaldas sobre el mundo”, mirando a la costa. Aquí el interlocutor del poeta (acaso un desdoblamiento de sí mismo, y al que Temperley llamará

Legión Extranjera en los versos finales) narra sus encuentros amorosos con unas “mujeres-yeguas”, en un lenguaje erótico a base de imágenes de equitación y versos encabalgados. Luego de su primera experiencia en *Poemas con caballos*, donde la relación jinete-corcel estaba plagada de tonalidades trascendentes y espirituales, Viel vuelve a hacer uso del lenguaje de la equitación como equivalente de la relación amorosa entre hombres y mujeres⁵¹, en esta ocasión, en voz de un personaje que lo toma como confidente.

El poema inicia con un breve planteamiento situacional, donde irrumpe la voz de Legión Extranjera:

Después de un año
de viajar desnudo en una bolsa
bajé a la costa y me dormía en Quilmes
oyendo los ladridos de los ranchos

pero él dijo:

“De espaldas sobre el mundo
con esta bayoneta cavé en ellas
En esa misma posición yo quiero
Que escuches este informe sin dormirte:

“Las obligaba a mantenerse erguidas
y hablar así mirándome a los ojos...”

(“Equitación”, vv. 1-11)

Así, el personaje Legión Extranjera cuenta su relación erótica de mando y domesticación con estas mujeres, mediante el empleo de términos de equitación como “estribando demasiado corto” (v. 15) o “y al paso al trote o nuevamente al paso” (v.16), historia de una voluntad masculina que se impone en los primeros encuentros a la voluntad femenina un poco ingenua, pudorosa, de las muchachas.

Y las primeras veces que ocultando sus pechos
y sus rostros caían sus cabellos

⁵¹ Silvio Mattoni ha notado acertadamente la importancia del erotismo en *Legión Extranjera*: “Aunque en toda la obra de Viel Temperley se hable del cuerpo, sus deseos, su empuje, su cuidado o su desfallecimiento, siempre alrededor de un yo que examina su propia particularidad, recién en *Legión Extranjera* aparece de manera dominante el erotismo. No se trata ahora de registrar los goces ocasionales de un yo que, como turista sexual, visitaba diversos cuerpos interesantes. En *Legión Extranjera* se contempla más bien el cuerpo femenino, en ciertos gestos espontáneos que por un instante revelan algo misterioso” (Mattoni: s/p).

eran mis manos las que los apartaban
porque al comienzo ellas no se atreven
a tocárselos siquiera
y para hablar sin luz se sirven de ellos
como de las rejillas de los confesionarios

(“Equitación”, vv. 21-27)

El clímax amoroso se expresa mediante comparaciones naturales de las mujeres con los árboles. El primer gran orgasmo emplea la metáfora del flujo marino de “una altísima ola/ que una playa muy larga espera en todas partes” (vv. 34-35) y los orgasmos subsecuentes, continuos y de menor intensidad son “los baldes con hojas que alguien vuelca / siempre en el mismo sitio” (vv. 36-37). De tal modo, el relato erótico se desarrolla mediante una sintaxis oral, alargada y abundante en detalles, junto a imágenes concretas y cotidianas, de acuerdo con el personaje sencillo, franco, de dejos militares, que representa Legión Extranjera (un Héctor Viel Temperley venido del pasado, sugiere Silvio Mattoni en su lectura).

“Cada tantos minutos
sus cuerpos rígidos se desplomaban
como ramas hachadas que aunque las contengamos
con los brazos en alto
igual se abrazan a los hombres rasguñándolos
y nos impiden ver el cielo
La primera vez siempre como una altísima ola
que una playa muy larga espera en todas partes
Las demás como baldes con hojas que alguien vuelca
siempre en el mismo sitio:
en el espacio libre entre dos cuerpos
y entre espasmo y espasmo
(más o menos seguidos
según se liberaban en ellas las virtudes
del fuego y la obediencia –y yo que iba contando
hasta llegar el último:
oh número final siempre lejano!—)
buscaban a mis ojos con ojos asombrados
agradecidos imperiosos dulces

(“Equitación”, vv. 28-46)

Legión Extranjera abunda en su carácter franco y en confidencias íntimas. Gusta de asumirse como el jinete o el conductor de estas mujeres, con el orgullo masculino de ser

quien lleva la iniciativa de las cosas (“y yo las descubría y me sentían/ como a un freno en la boca tironeándolas”, vv. 56-57), aunque poco a poco va permitiendo a las mujeres tomar la batuta en el acoplamiento, dejar que busquen “el vaso” para apagar su sed erótica como el caballo busca el agua. Que ellas se suban en su cuerpo, lo “monten”:

“También de rato en rato acariciaba
sus cabellos sus hombros suavemente
masajeaba sus tríceps cuando desfallecientes
apoyaban sus manos en mi pecho
como en una montura donde hay crines pegadas
y así se sostenían sin rigidez cansadas
como si terminaran de quitarles del pecho
a un hijo que no sabe mamar bien todavía
Pero luego de un poco más de charla
ellas solas buscaban el vaso como se hace
para abrir de a caballo una tranquera
y además ordenaban sus cabellos
rápidamente y con la mano en alto
después de cada nuevo espasmo como golpe
de viento en las espaldas despeinándolas [...] y sonreían...

(“Equitación”, vv. 62-76, 79)

La memoria de Legión Extranjera guarda todos los pequeños detalles y no se apena al narrar las manos de las mujeres retirándose el cabello de la cara, el ánimo cansado y a la vez placentero del coito, la agitación del pecho, la voluntad de placer mezclada con el pudor del encuentro, la sensación del viento, la sonrisa.

El placer, la naturalidad de este abrazo, no tienen mayores explicaciones. El desnudo compartido da lugar a la charla entre el hombre y su compañera, a las historias simples, los relatos que se dan y se comparten durante los interludios amorosos, mientras se toman fuerzas, y la facilidad, la sencillez, el deseo compartido y natural conduce de nueva cuenta a lo sexual. Así llega el clímax masculino, cuando el orgasmo se convierte en una desaparición del hombre, en una disolución y una extensión del flujo masculino dentro del flujo femenino.

Y el hombre
desaparecía en hombres
y los hombres en pequeños seres

hábilmente elegidos en secreto (...)
cada uno de ellos en la punta de un hilo
de semen de una red
con araña y sin víctimas

(“Equitación”, vv. 88-91, 95-97)

Legión Extranjera no racionaliza el placer, tampoco pretende explicarlo ni justificarlo. No hay en él rastros de culpa o de sujeción a leyes morales religiosas. Se muestra tranquilo ante la sencillez del encuentro, casi feliz de que ningún concepto haya venido a ensombrecer la delicia de la experiencia. Para él, se trata de “un instante un verano entre horizontes/ y la palabra *amor* nunca usada!” (vv. 105-106):

“Y como por la punta
apoyada en mi pecho
de un embudo rosado gigantesco
caían sus historias
y ninguna palabra de amor necesitaban
para ser más perfectas
Y dentro de ese embudo rosado yo encontraba
pan bañado en alcohol para mis aves
para el tiempo
para los límites del mundo
Por ellas todo desaparecía y flotábamos inmortales
días y días
lejos de las ciudades
aunque odiara a sus almas y a la mía

(“Equitación”, vv. 117-130)

La conclusión del personaje Legión Extranjera es sencilla: “más dilatados y más libres que el universo éramos/ amándonos después de esas historias” (vv. 135-136). El hombre y la mujer siguen siendo misteriosos y distantes, no pueden conocerse o interpretar sus respectivos comportamientos totalmente, pero se encuentran en el momento del placer para saciarse, tenerse juntos. “Hombre y mujer enamorados pero ignorantes: / necesitándose sin saber para qué” (vv. 144-145). Se trata del amor en libertad, del amor natural entre hombres y mujeres. No es esto una irracionalidad animal, sino una conciencia gozosa del placer y lejana de cualquier culpa, goce envuelto en una atmósfera de pudor y juegos de dominación, pero siempre con miras a lograr la plenitud de ambos participantes.

Para Viel, toparse con un ser como Legión Extranjera significa un descubrimiento. En su aislamiento fetal dentro de la bolsa de dormir, tras su divorcio y su sensación de “turista”, ajeno a los parajes de Quilmes, Temperley termina agradecido, con un nombre nuevo (que significa una identidad nueva, pues ya ha dejado de hundirse en la conciencia melancólica y sufriente del duelo por una separación y vive el comienzo de un nuevo ciclo vital), y una sensación de renacimiento tras haber salido apenas de la bolsa de dormir de resonancias uterinas, alabando a su Dios por el feliz encuentro con Legión:

—Te llamaré Legión Extranjera—le dije

—Te llamaré —me dijo—
Aquí-amanece-gris-y-el-viento-trae-violetas (...)

La bolsa balanceándose recuerda
Al que partió de Aquí hace un instante

Aleluya

Aleluya

(“Equitación”, vv. 146-148, 156-159)

La segunda parte de *Legión extranjera*, “El gorila”, se estructura en tres poemas de corte intimista. En ellos, vuelve a privar la dirección del ritmo y la sencillez del vocabulario, que refieren recuerdos personales, particularmente los que involucran amores del pasado. En el segundo poema de esta sección, “La casada y la vela”, Temperley confirma la visión del otro como punto estructurante de la nueva dicción poética que ha venido construyendo. Viel modifica por primera vez el ángulo desde el que poetiza: para narrar el encuentro amoroso, parte desde un punto de vista general para desembocar en la aparición de una voz claramente femenina. Así, “La casada y la vela” relata el erotismo femenino, que no había sido retratado anteriormente en su producción, mediante los recuerdos de una mujer con el primer hombre de su vida, un domador de caballos, aquel amor de juventud con el que exploró inicialmente la sexualidad y del que guarda una memoria que nunca ha compartido con su esposo.

La esperaba en el monte las tardes que él decía
Él la besaba poco y después era rápido

Él sólo le subía esas polleras anchas
Por suerte ella volvía del monte caminando
Sentir todo ese tiempo en la piel ese semen
Saber cómo oliendo lo que había salvado
O tomar una hoja para secarse un poco

(“La casada y la vela”, vv. 6-12)

Se trata, nuevamente, del tema del amor físico en libertad, en los campos, la playa o los montes. Un contacto físico sin explicaciones ni historias de seducción, un encuentro dominado por una necesidad natural, que no toma en cuenta ninguna convención ni se preocupa por legitimarse ante la sociedad. “La casada y la vela” refiere un relato lineal, de hechos desnudos, sobre los sentimientos de una joven al entrar en el mundo sexual, pero sin aires de patetismo ni de idealización.

Sólo una noche lo llevó a su casa
Le dio un vaso de vino y lo llevó a una pieza
Después le hizo buscar para ella un vaso de agua
Y él caminó desnudo hacia el rincón hacia la vela

(“La casada y la vela”, vv. 13-16)

El hombre llega, se desnuda, penetra, se va. Es un proceso sin palabras, ni rituales ni más gestos, basado en lo no dicho. Más que verbalmente, es el cuerpo el que se expresa, se vive, se experimenta en la desnudez y el placer.

Nunca le habló a su esposo de ese hombre
Que se fue a trabajar para el gobierno en la remonta
El amor puede hablar de otro amor si es preciso
Su voz puede rondar la llama de una vela
Pero el amor no habla del instante en que un falo
Brilla como si fuera el primero en la vida

(“La casada y la vela”, vv. 17-22)

La dicción reflexiva, declarativa y casi ausente de las imágenes surrealistas en esta sección se hace patente en los versos anteriores, pero el alto contenido visual vuelve a despegar con la mención del falo brillante, la verdadera vela que la mujer recuerda, el miembro brillante que fue suyo por primera vez. Así, el falo de aquel hombre ilumina la

memoria, ilumina la oscuridad del baño desde donde la mujer recuerda el pasado mirándose las piernas. Es en este momento final del poema cuando el poeta entra en los pensamientos femeninos y se convierte en “ella”. Se lee el flujo de los pensamientos de madurez de una mujer que viaja a un recuerdo de antaño y reflexiona si la “exclusividad” de un ser sobre otro constituye o no parte de la esencia del amor:

(El amor no es un falo que el amor no comparte
No es un hombre cualquiera que se va y no se extraña
El sexo como araña puede salir del horizonte
Y correr por la tierra para esperarme nuevamente
La gaviota del semen puede volar de nuevo sola
En dirección al monte cada vez que recuerdo
Encerrada en el baño mirándome las piernas

Y hay un falo que es mío que es solamente mío:
Pero el amor es más que un falo que jamás se comparte!)

(“La casada y la vela”, vv. 22-31)

“La casada y la vela”, al igual que “Equitación”, expresa las inquietudes de Temperley en este periodo de su vida. Se trata de reflexiones desnudas sobre la experiencia del amor en libertad (un amor inicial y casi natural, sin explicaciones ni convenciones), que contrasta con el amor social, razonado y consensuado por normas extrañas y ajenas a los propios amantes. Al parecer, el primer periodo de soledad y divorcio en Temperley, que puede adivinarse por las referencias biográficas en los textos, se ha tornado en un tiempo de inmersión en sí mismo (simbolizado por su condición fetal, de nuevo nacimiento, dentro de su bolsa de dormir) y ha traído una poesía más quieta, reflexiva, mesurada, alimentada por los recuerdos, pero una leve melancolía sobrevuela en sus textos.

Nuevamente la naturaleza es compañera de Temperley, incluso cómplice de sus correrías amorosas o sus charlas con otros. Pero Viel no se evade en la contemplación natural, no busca sustituir con el paisaje o la experiencia exterior el hundimiento que vive en su mundo interno. “Hablo de todas las horas y de todos los días/ y de todas las estaciones y de todos los años”, dice un verso notable en “Bajo las estrellas de invierno”, último poema de esta sección, declaración donde se conjuga esta memoria vivencial de todos los tiempos que alimenta y a la vez es recreada en *Legión Extranjera* (versos que serán como un eco del flujo de tiempos múltiples que puede leerse en *Hospital Británico*).

Tras la visión de los astros aparecen los cálidos recuerdos de seres humanos y distintos animales (La liebre [...] / guardando exactamente la distancia / que guarda un ángel que visita a un hombre; vv. 32, 34-35). El poema se extiende temporalmente, es recuento de estaciones y épocas de adolescencia, juventud y madurez:

Y todos los metros que nadé por el mar
sin ver jamás a la terrible aleta
Y mi alegría de noche en las ramas de un árbol
oyendo tangos en mi adolescencia
Y mis siestas sentado junto al cajón de un muerto
descansando en la digna frescura de una bóveda
del verano porteño que nos había humillado...

(“Bajo las estrellas de invierno”, vv. 23-29)

En estos versos, el poeta recapitula una existencia que ha sido siempre búsqueda de sí mismo, pero en la que no ha podido encontrarse.

En fin...
Hice orinar a un hombre
Salvé del mar a una mujer lejana
Y sé que puedo recordar algunos otros
actos de más amor de más coraje

En fin...
Pienso en todas las horas pienso en todos los días
pienso en todos los años sin encontrar mi imagen

(“Bajo las estrellas de invierno”, vv. 62-69)

Aquí se plantea una nueva necesidad, por primera vez expresada en términos claros dentro de la poesía de Viel. Ya no sólo se trata de dar voz a la creación del mundo ni de crearse un mundo en cada imagen poética, sino de encontrarse como ser, de hallar “su imagen”. Sobre todo al final del libro, Viel se ve a sí mismo “perdido” o fragmentado o distinto. Ya ha dicho que está “más allá de hombre y mujer”, tras haber dejado atrás su etapa matrimonial, pero ahora también puede mirar y sopesar los efectos del tiempo sobre su ser, su cuerpo, su identidad: “era cuando nadaba como un único hombre/ cuando era joven cuando no era otro” (“Magenta”, vv. 5-6). Las huellas del tiempo pasado otorgan un nuevo rostro, pero también hacen recordar los rostros que se han tenido. Ahora, Viel sabe

que es otro y por eso debe entrar en contacto con esa otra parte de sí. Esta necesidad posibilitará el reencuentro con Legión Extranjera, el personaje de la primera sección, que se convertirá en una suerte de compañero, interlocutor, confidente y maestro para el Viel reflexivo y melancólico a partir de la tercera parte del libro, llamada justamente “Aquí amanece gris y el viento trae violetas”, en recuerdo del nuevo nombre que Legión Extranjera le había dado a Viel en “Equitación”.

Diálogo de uno mismo siendo otro, diálogo de tiempos y circunstancias y experiencias distintas, pero que convergen en la palabra poética. Así, en una vuelta al principio, Viel lee para Legión Extranjera el prefacio que había escrito para la primera parte del libro. Vuelve sobre esas líneas para hacer partícipe al otro de su experiencia de escritura en una muestra de confianza hacia su confidente; vuelve para recrear el texto, al mismo tiempo que reflexiona y evalúa, por primera vez en sus escritos, el ejercicio poético que realiza. Ahora la poesía narra el proceso de creación del poema⁵², describiendo el ambiente, el interlocutor y la gestación del mismo. Esto produce una apariencia de asistir, mientras se lee, al nacimiento de los versos.

Yo le leo el Prefacio que ha crecido:

Desnudo en una bolsa de dormir de un velero
Aquí en un pico de pelícano guardado
Se pone tenso el músculo de un brazo
Un falo de madero cae al mar a lo lejos

(“El prefacio”, vv. 1-5)

Este recurso de reflexión sobre el texto *que se está creando* da lugar a una estrategia de escritura fundamental para este estudio. Después de un verso inicial introductorio, los siguientes seis versos son una transcripción de los primeros seis versos del prefacio de la primera porción de *Legión Extranjera*, pero a partir del séptimo verso, aunque el ritmo continúa, las imágenes cambian: el poema se transforma en un nuevo texto, nutrido por un poema anterior, fruto de una antigua raíz, pero con sus propias ramas y consecuencias.

⁵² Este rasgo de reflexión sobre la propia escritura lo menciona someramente Julio César Galán en su vertiginoso repaso a la obra de Viel: “También se alude en el poemario [*Legión Extranjera*] a la práctica de escribir... La charla se bifurca en dos espejos: el mundo y la propia creación, que en ocasiones se convierte en unidad de existencia plena” (Galán: 98).

Por las paredes de los rascacielos
El calor y el silencio suben de nave en nave
Obsesivo verano de fotógrafo en fotógrafo
Ojos del Arponero que rayan en lo que miran
Ser de avenidas verticales que jamás fue azotado

(“El prefacio”, vv. 6-10)

Viel ha ensayado por primera vez el corte de un fragmento de un poema anterior para dar lugar a un nuevo poema, descontextualizando y recontextualizando el fragmento elegido dentro de otro tiempo y otro espacio escritural. Estos versos también aparecerán en otros poemas y porciones de *Legión Extranjera*, creando el efecto de una letanía que se repite y resuena en distintos pasajes de la obra. Recurso musical y mnemotécnico, pero también efecto de un verso que estalla en otra porción y aumenta los significados de una imagen o una línea, porque su sentido se expande en los diferentes contextos en que aparece. Corte y sutura de la obra personal. Se trata del germen del proceso creativo quirúrgico que practicará en *Hospital Británico*, donde se dará un paso adelante considerando a un verso como letanía introductoria de cada fragmento (como sucede en las Esquirlas), y también aparecen pasajes enteros que estallan, iluminan y alimentan los sentidos múltiples del poema.

En *Legión Extranjera*, la técnica quirúrgica de construcción del poemario se sostiene principalmente en el diálogo entre personajes, primordialmente el poeta y Legión Extranjera. En “El prefacio” de la tercera parte del libro, poema de oscura riqueza simbólica y preocupación mística, se establece una charla hermética llena de alusiones bíblicas, que también se alimenta de oscuros códigos personales.

Invisibles tijeras desde el Faro del Gólgota
Descendiendo ascendiendo por la escotilla abierta
Trabaja lentamente en mi cabeza el Himen
Para que me permitan ir a Verte

(“El prefacio”, vv. 21-24)

Si la reflexión sobre el Falo tuvo lugar en “La casada y la vela”, toca el turno de trabajar la imagen del Himen. Falo e Himen, elemento masculino y femenino

respectivamente, que se trasladan del contexto sexual a uno espiritual. Es el Himen “abierto” en la cabeza del poeta el que permite el encuentro con la Luz, con lo Otro, lo humano que se funde con lo divino. La violencia de las imágenes en los primeros libros de Viel (espadas, navajas) se afina ahora al materializarse en el filo de unas tijeras que le “trabajan lentamente la cabeza”, abriendo la puerta más íntima de sí mismo. Temperley usa una imagen sexual que se conecta con un anhelo místico: la penetración sexual es símil de la fusión espiritual y permite la posesión divina del cuerpo humano, un motivo constante en la poesía del argentino. Himen abierto, desgarrado por unas tijeras luminosas, que prefigura el acto quirúrgico en *Hospital Británico*, cirugía que abre la puerta a la visión del Dios.

En “El prefacio”, cabe destacar la expresión “alternativa” que ofrece Legión Extranjera sobre los versos recién escritos. Cada expresión del poeta es reformulada por Legión, que parece cuestionar cada dicho de Viel, enfrentarlo contra sí mismo a través de sus propias palabras, en un episodio que recuerda la tentación evangélica: el diálogo de Cristo y el diablo en el desierto. Acaso Legión (nombre de un demonio, según el evangelio de Marcos) se revela también como ese Otro, el adversario, el demonio dentro del cuerpo de Viel, ese tentador que se había ocultado en sí mismo; y representa el conflicto interior de Temperley, entre la libertad amorosa-sexual recién adquirida y sus hondas creencias religiosas:

Príncipe inmóvil de las peluquerías
Porque no puedo hacer la verdad que hace falta
Me ha tocado el papel de estar de espaldas
Y amanece amanece amanece

Pero después de oírlo me pregunta:

Trabaja lentamente en mi cabeza el Himen
Para que me permitan ir a Verte
o
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?

(“El prefacio”, vv. 25-35)

El personaje Legión Extranjera retoma los versos de Viel y duda sobre “el Vientre”, sustantivo de resonancias uterinas que evoca la posibilidad de un renacimiento, aludiendo a

la conversación entre Jesús y Nicodemo, sobre el “nacer otra vez”. Las preguntas de Legión parecen poner en duda las arraigadas creencias católicas de Viel, que contrastan con la realidad que ahora enfrenta. Legión parece creer en la capacidad de Viel para encontrar por sí mismo la “verdad que hace falta”, incitándolo a bastarse él solo para “hacer la verdad”,⁵³ en un ejercicio que la doctrina cristiana podría identificar con un pecado de soberbia:

Y también me pregunta:

Porque no puedo hacer la verdad que hace falta
o
Porque no puedo hacer con mi mirada
Esa verdad sin rayas de furia que hace falta?

(“El prefacio”, vv. 36-40)

Propuesta de una verdad alternativa “sin rayas de furia” (acaso sin culpas personales), que termina con un ejercicio de sinceridad desenfadada en que el posible tentador desnuda la naturaleza íntima de Héctor Viel Temperley, como hombre:

Y por último me pregunta:

Príncipe inmóvil de las peluquerías
o
Hombre que fornicia mientras espera el Reino?

(“El prefacio”, vv. 45-48)

Legión Extranjera se sitúa finalmente como un poemario donde conviven lo místico, lo teológico y lo sexual, unidos en un mecanismo dialógico. En las voces de Aquí-amanece... (el nuevo nombre de Héctor Viel Temperley en el poemario) y de Legión Extranjera, la memoria avanza mediante un juego de identidades y tiempos distintos. En “Las paralelas” el ejercicio de exploración interna detalla el recuerdo y permite que se filtren hasta las reminiscencias más íntimas: un triángulo amoroso con dos mujeres de juventud, que se compara con la imagen de un hombre que nada y avanza gracias a sus respectivas brazadas, que forman a su vez dos líneas paralelas.

⁵³ Practicar la verdad (“hacer la verdad”) conduce a la luz, según el credo cristiano: “Mas el que practica la verdad viene a la luz, para que sea manifiesto que sus obras son hechas en Dios” (Juan 3:21). Jesucristo como única verdad: “Yo soy el camino, la verdad y la vida, nadie viene al Padre sino por mí” (Juan 14:6).

—Antes de El Escorial yo sabía muy poco de mujeres
En mi vida había una mujer
En mi vida había una mujer

Las dos estaban en la misma playa
Y no se hablaban pero se miraban
Y a mí me parecía que no se separaban
Todo lo que podían separarse esos días [...]

La luz el agua la hora no sabían que día era
Y de las dos mañanas se hacía un mediodía
Donde las mujeres mirando hacia delante
Me flanqueaban en paz al mismo tiempo

Y entonces con el mar hasta el pecho un segundo
Yo pensé que el amor podía ser de paralelas
Y pensé que entre esas paralelas
Podría sostenerme en el mar muchos años

(“Las paralelas”, vv. 2-8, 33-40)

No debe extrañar entonces que *Legión Extranjera* aporte buena cantidad de fragmentos a *Hospital Británico*, tanto los que tocan el plano amoroso⁵⁴ (que también formará parte de la revelación divina), como los que corresponden a esta memoria detallada y miedosa a la vez “de no poder perderse nunca más en su vida”, memoria de destellos que obliga a escribir desde lo más acendrado de sí mismo:

Ya no estoy hablando—le digo—Sólo estoy recordando
Porque tengo miedo:

Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo
Pero con una serpentina de agua helada en la memoria
Y le pido socorro⁵⁵

(“El escorial”, vv. 81-86)

⁵⁴ Ahí está “La traviata y el filo equilibrado”, un poema-homenaje a una antigua “amiga” de Viel, en cuyos versos puede resonar algo del lenguaje amoroso del *Cantar de los Cantares*: “mi amiga perdió sus pechos/ sus pezones que eran del color de sus párpados/ ahora baja sus párpados/ vuelca dos gotas de vino y se duerme” (“La traviata y el filo equilibrado”, vv.5-8). Este poema permite reconocer el contexto de la situación amorosa que aparecerá fragmentariamente en *Hospital Británico*. La asociación pezones-párpados había aparecido en “Tus pezones” de *Febrero 72 Febrero 73*, así que probablemente se trate de la misma mujer.

⁵⁵ Éste es uno de los fragmentos más enigmáticos de Viel, por la comunión contrastante entre el agua y el fuego y la zona de “no-tiempo” desde la que la voz poética habla, y será comentado en el capítulo correspondiente a *Hospital Británico*. El propio Viel le asignará la etiqueta de “texto profético lejano” en *Hospital Británico*.

Sobre todo, considerando que ahora la manera de narrar el recuerdo es la más vívida posible, porque en ella Viel ya no distingue entre escritura y experiencia, sino establece un flujo común entre poema, vivencia y sensación:

—Me gusta esa manera de escribir—me dice

—No estoy escribiendo—le digo— Estoy hablando:

Yo puedo hachar todo el día

Pero no puedo cavar todo el día

No puedo cavar en ningún lado

Sin estar esperando que aparezca de pronto

Un soldado de plomo entre mis pies desnudos

(“El escorial”, vv. 61-67)

No es posible hablar con certeza de las influencias que tiene Viel para llegar a este punto de evolución en su trabajo poético, pero puede decirse que la lectura de su bibliografía revela los antecedentes de la técnica creativa y algunos motivos fundamentales que comparten *Legión Extranjera* y *Hospital Británico*. Ya han madurado las imágenes violentas de apertura-cirugía y el anhelo de penetración y posesión corporal como imagen de la unión mística. Ya ha comenzado esa “poética quirúrgica”, que prepara la construcción de *Hospital Británico*. Poética de fragmentos y citas personales que aparecen en un punto del texto y estallan después en otra porción para revelarse con toda su fuerza. “Yo me destrozo en cada imagen para esconderme, pero dejo (por ejemplo en *Legión Extranjera*), citas y personajes que hacen de distintos poemas un solo poema” (Bizzio: s/p), dirá Temperley años más tarde.

Así, los vasos comunicantes entre *Legión Extranjera* y *Hospital Británico*, con las entradas y salidas de personajes y voces, los desdoblamientos, la sucesión de recuerdos y tiempos mezclados y múltiples en el relato de experiencias dentro de un mismo poema, permiten comprender mejor las bases estructurales de *Hospital Británico*; particularmente, por la similitud de su “técnica quirúrgica” en la extracción y sutura de textos, y su ansia de penetración (incluso violenta) de lo divino, que alcanzará sus más arriesgadas consecuencias en el último libro de Viel.

Crawl (1982)

Escrito durante dos años en un encierro personal, *Crawl* es el poemario más pequeño de Temperley, pero escritores como Juan Forn lo consideran “el verdadero salto, la triple mortal sin red” de la obra de Viel (s/p); mientras que Fogwill entendía que el poemario “elegía el nombre de ese estilo de *nadar* para representar un estilo de negociar con la nada” (35). Compuesto “en alabanza a la presencia misericordiosa de nuestro Señor”, según la nota final que Temperley redactó para el libro, el volumen es el gran texto donde el poeta argentino concentra natación, mística y experiencia vital.⁵⁶

Crawl se compone de tres secciones o poemas (“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, “Las areneras, Jesucristo y el desagüe” y “La casilla de los bañeros, el piso y el homenaje”), que se subdividen en fragmentos poéticos que narran o detallan los elementos referidos en cada título. En los tres apartados, el verso “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis” funciona como leitmotiv, elemento rítmico y escritural que aglutina las distintas porciones y resume el ánimo místico del texto, que compara el acto natatorio con la entrada de Dios en el cuerpo humano a partir de la respiración controlada, en armonía con el ejercicio físico disciplinado y vertiginoso del crawl. Lenguaje en un tono de alabanza o letanía religiosa, de resonancias místicas, extáticas, pero donde Viel no problematiza la capacidad de la palabra para narrar lo trascendente. Aquí no hay dudas filosóficas, sino un convencimiento pleno, una intensidad casi física de la fe personal en lo divino.

El poemario plantea una nueva relación “consciente” con el aliento y la respiración. Se trata de la máxima evolución en la dicción de Viel, que partió desde la visión más estructurada en modelos estróficos, hasta llegar a una manera de decir totalmente corporal y orgánica, basada en el propio fluir del aliento y la mecánica rítmica de las brazadas sobre el agua (o la página). La página desplegada en *Crawl* es cuerpo extendido sobre las aguas, a la vez que puesta en práctica de la técnica respiratoria donde comulgan aire y asfixia, palabra y silencio, que se corresponden con las inmersiones y salidas del nadador:

⁵⁶ “Es en *Crawl* donde se experimenta la comunión y la monocordia del éxtasis, y se diagrama una mística en la natación (*Vengo de comulgar y estoy en éxtasis, hermanos /en reflejados días que tenían dos mares*)” (Milone, 2003: 24).

Cabe señalar que el ritmo [en la poesía de Viel] es al principio algo más ajeno, más atado a estructuras tradicionales, y que se va haciendo propio y unificado, hasta llegar al poema largo, que adquiere su paso singular y que es uno solo de principio a fin; respiración sostenida, decir cadente, acompasado, que se sumerge y emerge, y se corresponde alternadamente con el silencio –inmersión, apnea, espacio en blanco—y el decir rotundo –emersión, bocanada de aire, palabra. (Arancet, 2009: 4)

Para abrirse paso en las aguas de *Crawl*, conviene seguir las palabras de Viel:

Cuando tuve oportunidad de mandar todo al diablo, me encierro con un título, *Crawl*, y la intención de dar un testimonio de mi fe en Cristo, al que nunca había nombrado: decía “Dios”; un dios panteísta, no el hijo, el hombre. Y el hecho es que me encuentro con mi poesía al no saber cómo hacerla. Termino explicando cómo se nada, cómo poner una mano al nadar... Pero descubro que para escribir *Crawl* tengo que aprender a rezar, y empiezo a tener una relación distinta con la oración y con el aliento. Y al fin de todo consigo mencionarlo como “éste” o “ése”, con minúscula, porque en aquel momento de mi vida espiritual hubiera sido una mentira poner reiteradamente “Jesucristo”. A lo largo del libro lo nombro una sola vez. Yo no era dueño de ese nombre (Bizzio: s/p).

Así, la brazada inicial de *Crawl* se evidencia desde su epígrafe (“Pondré su mano sobre el mar”, en el Salmo 89:26, de hecho, una descripción “minimalista” del primer movimiento del crawl) y el esfuerzo se materializa en un gran ejercicio respiratorio. La poesía, en su realización más física, al igual que la natación (y la oración), es aliento. La intensa conciencia del propio aliento (que Viel siempre tuvo por su condición de asmático) transforma el acto de respirar en elemento indispensable de su poética. *Crawl* privilegia el correcto ejercicio de la respiración, es arte de inhalar y exhalar: ejercicio corporal y espiritual basado en una dicotomía consciente (respiración / asfixia),⁵⁷ que encuentra un correlato en la poesía, con la alternancia de brazadas (palabras) y silencios.

La relación entre mística y natación parte entonces del ejercicio respiratorio, que ha sido reconocido en tradiciones místicas diversas, entre ellas la cristiana, pues compara la exhalación al acto de vaciamiento interior que permite ser llenado por la consecuente inspiración del espíritu (aire, viento, presencia) de Dios. Ese “aprender a rezar” del que habla Viel en su nota, esa nueva relación consciente entre “oración y aliento” se apoya probablemente en la oración silenciosa y contemplativa, parte central del culto carmelita

⁵⁷ Como escribió atinadamente Fogwill, “el tratamiento visual de los textos alude a las relaciones que percibe entre su aliento y el espacio visual el que nada. Y las variaciones métricas replican las alternancias entre hiperventilación y fatiga que padece el nadador: el tema terreno de la obra [...] es la respiración” (35).

(por ejemplo, la “atención amorosa” que San Juan de la Cruz requería del alma, dejando de lado la racionalidad, la memoria o la voluntad, para concentrarse y contemplar a Dios); pero sobre todo en la oración contemplativa de la Iglesia Cristiana Ortodoxa Oriental, llamada “Oración de Jesús” u “Oración del corazón”⁵⁸, que enfatiza la repetición del nombre Jesús o una frase elegida.

Esta corriente de espiritualidad oriental lleva al silencio interior y la soledad, a partir de la concentración y oración en la palabra elegida, para abrir el corazón hacia lo divino y ser “inflamado” por la presencia de Dios. Se caracteriza como “un método de contemplación en el que la oración incesante se hizo tan natural como respirar, siguiendo la cadencia rítmica de los latidos del corazón” (De Rumanía: s/p). Viel elige con motivos esta oración, pues ella concentra toda la importancia en Jesús⁵⁹, un personaje que fascina y obsesiona a Viel por su corporeidad divina y su inmediatez con el hombre.

La natación se ha convertido en el acto místico del poeta por excelencia, imagen de la vida espiritual de Viel en aquel momento. He mencionado que el acto natatorio reúne esfuerzo físico, respiración armónica y movimiento acuático u oceánico; pero también posee una vertiente reflexiva y altamente individual, que Viel llevará a sus máximas

⁵⁸ Las bases de esta oración se remontan a los padres griegos de la Edad Media bizantina: Simón el Nuevo Teólogo, San Gregorio de Palamas (cuya influencia parece sobrevolar la última poesía de Viel, tanto en *Crawl* como en la gran valoración del ícono en la poesía de Viel Temperley en el “Christus Pantokrator” de Hospital Británico), entre otros; así como a los Padres del Desierto de los primeros siglos: Macario y Evagrio. “Señor Jesús, ten piedad de mí, pecador”, es la fórmula más repetida (la conocida oración del publicano en Lucas 18:13) y se identifica con el “Kyrie Eleison” griego. Desde la antigüedad, esta oración se vinculaba a los mismos Apóstoles y se fundamentaba sobre todo en las palabras de San Pablo (“Orad sin cesar” en 1ª. Tesalonicenses 1:17) y en las distintas referencias evangélicas sobre el poder de la oración como medio de salvación y como mandamiento a los primeros cristianos (Cfr. De Rumanía: s/p; la colección de textos canónicos más importantes sobre la oración de Jesús es la *Filocalia de la oración de Jesús*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2004. También pueden consultarse otros interesantes artículos en línea en: <http://desdelaquietud.blogspot.com/2011/03/abba-la-oracion-de-jesus-de-nazaret-ii.html>; http://www.mercaba.org/ARTICULOS/F/filocalia_01.htm). Vinculada a esta tradición se encuentran las jaculatorias, oraciones cortas para alabar, obtener ayuda o implorar perdón a Dios, y que formarán parte de algunas porciones de *Hospital Británico*, como se verá más adelante.

⁵⁹ “Esta oración es considerada altamente espiritual porque está dirigida totalmente a Jesús: todos los pensamientos y esfuerzos; la esperanza, la fe y el amor están expresados devotamente a Dios el Hijo” (De Rumanía: s/p). Jesús es el máximo ícono, “la imagen del Dios invisible”, de acuerdo con Colosenses 1:15. La tradición icónica se relaciona directamente con la teología bíblica del nombre: “Dios está presente en su Nombre. Su nombre, se puede decir, es su ícono verbal” (Fitzurka: 55). Aquí vuelve a manifestarse la mística personal de Viel, repartida entre la vertiente mística de San Juan de la Cruz, más intuitiva y emotiva (e incluso sensual) que intelectual, y la influencia de la tradición icónica de la Iglesia Ortodoxa Oriental, que permea los últimos poemarios de Viel, que examino en este mismo apartado.

honduras en este poemario: el nado es una suerte de oración porque provoca la reclusión y concentración en uno mismo, un acto de inmersión en la totalidad de lo divino.⁶⁰

En contraste con los deportes de conjunto (fútbol, basquetbol, etcétera), la soledad es condición esencial del nadador. Pese a contar con un maestro, la perfección técnica del nado es trabajo individual, perfeccionamiento y disciplina personal en solitario, que en la mente de Viel no se diferencia de una evolución mística o una progresión espiritual. El nadador tiende hacia el adentro, hacia su cuerpo, su fuerza, su respiración. Además, está virtualmente desnudo, casi exento de otros accesorios. Reducido a su condición esencial, el nadador se ha despojado de posesiones y lujos para volver a las aguas de su origen y sondear en los flujos acuáticos (con sus connotaciones de matriz, origen, profundidad, misterio e incluso disolución o muerte); en un encierro acuático, se ha vaciado de obstáculos o distracciones para hablar con Dios mediante la oración (un acto que es también desnudez esencial del interior del ser humano).⁶¹

Para leer *Crawl*, es preciso nadar: debemos intuir la mística de su experiencia. El crawl es conocido por ser el más rápido, el más vertiginoso de los estilos natatorios. Exige la postura perfectamente recta del cuerpo, similar a la rectitud interior que demanda la vida mística. Pero la mística natatoria del crawl es una rectitud que no es rigidez, sino ritmo cortante y preciso, flecha que se hunde en el agua, como la luz o la presencia de Dios penetra en las honduras del alma del místico. El nadador siempre mira hacia delante y si detenemos su postura por un instante, con su cuerpo recto y el brazo extendido en la brazada, parece imitar la figura de una ascensión. La sensación vertiginosa y al mismo tiempo plácida en el crawl “suspende” al nadador dentro del agua y recuerda en su agilidad y su equilibrio la posibilidad del vuelo, de indudables connotaciones místicas. El ruido de la brazada contra el agua recuerda el “ruido de alas” del verso final de “El nadador”.

En consonancia con las imágenes punzocortantes presentes en la poesía de Viel, el nadador parte (corta) el agua con sus manos:

⁶⁰ La poesía de Viel “condensa una religiosidad de acción del cuerpo y de tensión de músculos, ya sea en la montura de los caballos de Dios, como en las corridas en las playas donde todo puede ser (de) Dios o en la natación del mar-Dios” (Milone, 2003: 23).

⁶¹ El abad Henri Stephane, discípulo de Renè Guenon, llega a comparar el *orare*, la apertura de la boca, como una “aspiración del Espíritu” (Cfr. Sthepane: s/p).

dos o tres guardavidas,
dos adolescentes

y un vago de la arena que cortaron
con una diagonal

el mar desde su playa.

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, I, vv. 15-18)

Las brazadas del nadador, como dos bisturís paralelos, *intervienen* ese mundo memorioso, misterioso y oscuro del mar: fuente del origen, lugar de la conciencia. Se sumergen en un movimiento descendente que los impulsa hacia arriba, al modo de un molino, y dejan atisbar por un instante el mundo superior que “escurre” ante los ojos. Así, el que nada sale de la realidad o de la conciencia atrapada, del flujo personal de memoria y conciencia, para asomarse fuera de sí, salir proyectado al exterior de las aguas y su propio cuerpo para descubrir el lugar verdadero, real, trascendente de la revelación.

El nadador es siempre consciente del aire desplazándose y agotándose en su interior. Esta conciencia respiratoria le es vital, necesaria para sobrevivir. Al experimentar el vacío del ahogo, cuando sus pulmones se han quedado sin aire, el nadador necesita salir. El crawl exige una conciencia y un control respiratorio depurado: se dan dos o tres brazadas y luego la cabeza del nadador sale a respirar. Mientras mayor es la relación armónica entre brazada, pataleo y respiración, mejor es el nado y el avance, mayor la quietud y equilibrio del nadador, que no se fatigará ni se angustiara durante su tránsito.

Crawl y respiración: movimiento interno del aire, que origina también una conciencia del vacío y la ligereza. El poema de Viel es ejercicio de *respiración mística* que se insufla de toda la presencia y el rostro de Dios, mientras se va vaciando y haciendo ligero del mundo, mientras asciende a lo divino en un vuelo de brazadas y luego vuelve a la tierra, al tiempo que los flujos de imágenes corren por la memoria hasta concentrarse sólo en el nombre de Dios y avanzar nadando en su contemplación y su máximo contacto, lleno interiormente del aire (espíritu de Dios).⁶²

⁶² “Al comienzo de esta ascensión «mística», el alma se «dilata» al ritmo de la plegaria vocal: rosario, letanías, recitación de los Salmos, etcétera. En el segundo grado, el alma medita un solo versículo [...], entrecortando este «rumiar interior» de «silencios» más o menos prolongados, y armonizando, si se quiere,

Viel aprende a leerse y oírse de nuevo en *Crawl*. Desde la primera parte, “El espigón más largo, el aviso y el crawl”, el poeta busca que el ritmo del poema recree la respiración en cada brazada: a una respiración larga y profunda corresponde un verso largo (endecasílabo) que disminuye paulatinamente su extensión en 3 o 4 versos más breves (heptasílabos que se reducen a pentasílabos) e imitan el lento vaciamiento del aire en los pulmones del nadador, al tiempo que los espacios en blanco muestran los momentos de contención o ahogo:

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis,
aunque comulgué como un ahogado⁶³,

mientras en una celda
de mi memoria arrecia
la lluvia del sudeste,

igual que siempre

embiste al sesgo a un espigón muy largo,

barre el largo aviso
de vermut que lo escuda

con su llamado azul,
casi gris en el límite,

Para escurrirse por la tez del mundo
hacia los ojos de los nadadores:

dos o tres guardavidas,
dos adolescentes

este ejercicio al ritmo de la respiración corporal, símbolo de la «respiración mística» que es la oración. En el límite de esta ascensión, el alma se establece en el Silencio de la Contemplación perfecta: ha llegado a ser la «lira» perfectamente dócil al Soplo Divino, ejecutando la Perfecta Sinfonía del Silencio Eterno en la Pura Luz de la Contemplación y en la consumación del Amor” (Stephane: s/p).

⁶³ Durante la eucaristía los fieles comulgan al comer el cuerpo, la sangre y la divinidad de Cristo en la hostia. Oración y eucaristía se ligan porque ambas introducen lo divino en el cuerpo, sea mediante la respiración del Espíritu o la ingestión del pan y el vino que se transforman en cuerpo divino (transubstanciación). Por eso, la respiración casi voraz que provoca el ahogo en el nadador lleva a Viel a decir que “comulga como un ahogado”.

y un vago de la arena que cortaron
con una diagonal

el mar desde su playa.

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, I.)

Crawl sobresale también porque privilegia por primera vez de manera evidente la parte gráfica del texto: hay una intención figurativa, pictórica que se manifiesta en el acomodo del verso, en la aparición de las líneas y en el uso de comas y espacios en blanco. El texto es puesta en escena del acto natatorio, donde el poeta escribe y se dibuja a sí mismo como nadador hecho de manchas textuales, nadando (volando) en un conjunto de agua y de aire, contenido y silencio en el blanco de la página. Temperley deseaba que el texto asemejara el dibujo de un hombre nadando y se ocupó especialmente en lograr una correspondencia entre lo verbal y lo figurativo en su poemario:

Si mirás *Crawl* 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. Incluso trato de que las estrofas no tengan puntos hasta la tercera parte, porque quería que fuera un respirar, quería que cada brazada fuera una respiración. Solamente al final, cuando habla con otros hombres, hay puntos y cortes. Pero donde es pura natación, son estrofas (Bizzio: s/p).⁶⁴

Aunque no he podido encontrar en Viel ningún rastro de lectura sobre las distintas vanguardias que se ocuparon de la poesía visual, ni de las poéticas aplicadas a la intención

⁶⁴ El anhelo de una poesía pictórica con un fin “sagrado” no parece gratuito en Viel. Aunque él no define la poesía de *Crawl* como caligramática, es indudable que su intento tiene una importante conexión con la poesía visual, en tanto que significado y significante sobre la página refieren la misma temática (versos que “dibujan” y a la vez “hablan” sobre el nado). Además, según los primeros registros, el origen de poesía visual se vincula con lo religioso o lo histórico. Los primeros caligramas proceden de poetas griegos del periodo helenístico (siglo IV-año 30 a.C.), que escribieron sobre ofrendas o exvotos algunas líneas o versos con el nombre del donante y el objeto donado, versos que leían girando el objeto con la mano. Posteriormente, los poetas latinos adoptaron la técnica y llamaron a estos poemas (y otros donde intervenían factores visuales) *technopaegnia* o *carmina figurata*, y su uso religioso continuó durante la Edad Media, aunque sobre todo en textos en prosa. (“Caligramas” en *Revista de Artes*, 2009: s/p) Conocido este origen devoto y religioso, la elección de Viel de una poesía figurativa y visual, icónica, con contenido místico no suena descabellada, puesto que *Crawl* es también ofrenda, poema “compuesto en alabanza de nuestro Señor Jesucristo”, como reza la nota final del autor.

figurativa del lenguaje (los caligramas de Apollinaire o de escritores ultraístas o creacionistas); a la luz del fuerte espíritu religioso del argentino y su amistad con monjes, padres y teólogos, surge en *Crawl* toda la potencia de la tradición icónica de la Iglesia Ortodoxa de Oriente. En concordancia con la Iglesia Cristiana Oriental, la poesía del argentino muestra una propensión por una poesía “icónica” con base en la convicción de que “todo lo creado, tanto material como espiritual, es bueno” y “todo puede ser portador y motor de la transfiguración del entorno” (Fitzurka: 250), hecho comprobable en las constantes representaciones de lo divino a través de los animales y la naturaleza en los textos de Viel y el espíritu franciscano del poeta que he examinado anteriormente.

El ícono se sustenta teológicamente porque se origina y refiere la encarnación efectiva de Dios en Jesucristo y es método didáctico de acercamiento a lo inmaterial e incognoscible de Dios, como representación que concentra una “gracia divina”. El ícono es “ficción verdadera” que remite a la doctrina de la transustanciación sacramental del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y en el vino de la Eucaristía, y da testimonio de la presencia real de Jesucristo (Cfr. Steiner: 83-84). “En palabras de los Padres, Dios se hizo hombre para que el hombre se haga dios. La iconografía está esencialmente relacionada con esta noción, basándose y fundamentándose directa y necesariamente en la Encarnación del Verbo de Dios” (Fitzurka: 250).

En la primera parte del poemario, Temperley ve mientras nada a otros bañistas y salvavidas que se entregan al flujo de las olas. *Crawl* es movimiento verbal y corporal, ritmo, intento de fluir entre las olas. Es tanto un manual de natación como un manual de mística personal que relata el encuentro con Dios en el agua, además de una crónica de lo que el nadador ve en el mar. Por eso, en el poemario, Viel comienza por los fundamentos. Para nadar bien primero hay que flotar, abandonarse, sin gravedad ni pesos, “desasirse de todo”, de manera que el cuerpo se convierta en una “sábana” mecida por las olas y luego, boca abajo, braceo a braceo, iniciar el avance:

...flotar con éste entre esos pocos hombres

que allá –solos y lejos con la punta
del espigón desierto—,

mecidos como sábanas

y cobijando, ingravidos,
la vida en ese extremo (...)

desasidos de todo
piensan en el regreso:

descansan; se dan vuelta —en silencio—, y se tienden

otra vez boca abajo,

con un brazo apagando los graznidos
de las gaviotas

y las alas.

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, 2, vv. 6-11, 14-20)

La primera sección de *Crawl* es una aproximación a este estilo natatorio, donde se muestra al lector la energía, la postura y el ejercicio del nadador. Así, aparece la técnica (un remar con los dedos “ligándose despacio”)

en las manos deslizándose

ni en el agua —que corre entre los dedos—

ni en los dedos, ligándose despacio

para remar con aprensión
de nuevo

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, 3, vv. 12-16)

junto a las distintas sensaciones que vive el nadador dentro de ese “ojo del abismo” acuático, particularmente el frío (de la espalda) y el miedo que puede sentirse ante la sensación de asfixia o por el esfuerzo del aire guardado en las mejillas hinchadas y contenido en los pulmones durante la inmersión:

y el miedo que, en el vientre, de su piel hace párpado

—entre el ojo que tiembla
y el ojo del abismo—,

y es cordel, por el pecho, de la voz que naufraga

en el aire que hierve, despedido
como sangre,

en los pómulos tronantes.

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, 4, vv. 16-22)

Pero también ya se atisba esta natación dentro de Dios, donde la carne puede atestiguar (“comentar”) ese frío y ese miedo corporales, pero también experimentar una ascensión mientras las yemas de los dedos se hunden y penetran en la desnudez divina (“Pudor”) encontrada en el océano:

la carne comentando
ya hasta en la espalda,
el frío

—que asciende repentino donde parte el océano

y las yemas, heladas
en su Pudor se pierden—

(“El espigón más largo, el aviso y el crawl”, 5, vv. 10-15)

El segundo apartado del libro, “Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, se centra en la aparición del Dios-Hombre, el Cristo pescador, que Temperley identifica con la gente de las areneras y los salvavidas que lo rodean, pues la figura de Jesucristo se le aparece al poeta “a través de un rufián, de un vago, de un bañero” (Bizzio, s/p). Viel ha venido trabajando en su poesía el contacto con las verdades más altas del credo judeocristiano con imágenes comunes e inmediatas, por medio de la naturaleza, en los personajes que se topa durante sus viajes o incluso en las mujeres con las que se acuesta, pero ahora llega al punto donde puede referirse al Verbo cristiano como un verbo (con minúsculas), un Dios que puede señalarse con el dedo (“éste”, “ése”) o con quien es posible nadar entre las olas.

Siguiendo la inclinación topográfica de otros libros, la encarnación de lo divino se lleva a cabo en una geografía personal bien delimitada por detalles que no exentan accidentes geográficos, avisos publicitarios, espigones y personajes habituales del lugar.

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis
aunque comulgué con los cosacos

Ese “Hasta besarme el Rostro en Jesucristo⁶⁵” condensa el anhelo completo del poemario. Tocar a Dios en el rostro propio; tocar el Rostro, la imagen más física de Dios, el supremo anhelo de la búsqueda mística (la fusión del alma humana en la Divinidad), pero sin sufrir de un destino funesto (morir debido a la contemplación frontal de la divinidad⁶⁶, volverse loco, perderse en un balbuceo intraducible) como consecuencia del encuentro.

Se trata de tocar lo divino experimentando la vida y el cuerpo intensamente, reconociendo que el propio rostro cotidiano es la manifestación del Dios-Hombre: Jesucristo. Verse, besarse y hallar a Jesucristo en sí mismo. Tocar a Dios cara a cara, besarlo inmediato en las cosas, los objetos, los seres, el otro frente a nosotros. Comerlo en el movimiento y en el fluir de la propia vida, en el aliento y la asfixia cotidiana, en el *crawl*, inspirándolo “en las costas del yo”, entre los pulmones y las costillas.

En mi conciencia, que tragué –sacrílego—

con Él, que ve el limón,
la cal, el sexo,

—La puerta azul de gasa tijereteada, huraña,
de la casi casilla
que la belleza puso

En las costas del yo, que en sus muros enyesa

las huellas de gaviotas
de unas cuantas palmeras—

(“Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, 2, vv. 10-18)

Durante el éxtasis de la comunión, el poema parece “fuera de posición”, confundido. La mirada ansiosa examina la miríada de estímulos y espacios (puertas, muros, roperos, piezas estrechas) en un afán de contar la simultaneidad de sensaciones que se

⁶⁵ “Escribir rostro con mayúscula es encontrarse por fin reflejado en las aguas del poema. Es un ritual de Bautismo. Soy ese Rostro que enmarca en sus límites a mi yo minúsculo. No sólo me llamo Él, también me beso en él y puedo llegar nadando hasta mi propio cuerpo. A ese ritual lo llamamos natación de Dios. Consiste en escribir sin necesidades. Nada, sólo nada desahogado, sobrevolando la ayuda de la metáfora como respiración artificial” (Kamenszain *apud* Milone, 2003: 23).

⁶⁶ Recuérdese que el Dios del Antiguo Testamento se manifiesta mediante zarzas ardientes, columnas de humo, fuego del cielo u otras teofanías naturales. Cuando Moisés quiere ver su gloria, Dios le dice que lo cubrirá con su mano en una hendidura de peña y sólo podrá ver su espalda. “No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre y vivirá” (Éxodo 33:20).

viven durante este encuentro, fragmentos que destellan dentro de la cabeza que entra y sale del agua del mar. Lo divino humanizado se revela no en el ambiente sublime de un altar, sino en la humedad casi sacrílega de un vestidor para bañistas (una casilla, un lugar de “conversión” que también puede volver a recordar las características simbólicas de un vientre, donde los hombres entran, se desnudan, se bañan y salen “renacidos”, hechos otros). Ahí Viel ejerce su comunión, recibe en su cuerpo al Dios-Hombre en medio de los olores de humedad, paredes desvaídas y trajes de baño mal colocados en roperos.

Ya en Él, que hace mi ahora entre costillas
—como vendas de espacios sin memoria—

Dentro del caracol que usé de pecho
al lado de un diluvio,
en una mesa

De plana luz de Cuerpo descendido
Y pétalos volando como llagas,

O en esa estrecha pieza, con un sapo,
donde brama el motor
ey no entra el viento

Y a ojos bajos, garganta con naranjas,
treguas de voz,
se acercan los caballos.

(“Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, 2, vv. 24-35)

Aunque la enumeración de detalles de significado personal, los cortes en las ideas o la sintaxis trastocada se adueñan por momentos de la dicción de *Crawl*, este “tartamudeo” de aparente incompletud o incoherencia puede entenderse porque Temperley ahora está más concentrado en conservar el fluir, el ritmo y la figura del nado, que en extender

“coherentemente” el desarrollo del poema: como si el texto fuera un solo braceo y sólo cupiera escribir lo que cabe en el espacio rítmico de una brazada.⁶⁷

De la escuela de náutica –que resistí— y del plátano

Que no sé más cual es, que está en el puerto,
con otros cien,

que un día fue ciruelo

O grito de novicia de piletas vacías
rotas por el allá,
después zureo

(“Las areneras, Jesucristo y el desagüe”, 3, vv. 3-9)

“En *Crawl* la superabundancia vital del aire entrando y saliendo en la natación, los músculos exigidos en un esfuerzo físico extremo son el lugar de un hacerse presente y de un encuentro privilegiados” (Arancet, 2003: 3). El apartado final de *Crawl*, “La casilla de los bañeros, el piso y el homenaje”, será el colofón a la experiencia del encuentro místico: el encuentro amoroso entre Viel y una muchacha. Dentro de esta comunión espiritual, pero ante todo física con lo divino, Temperley pasa del cuerpo de Dios al cuerpo de una mujer. Va de lo divino a lo humano sin distinción, tránsitos ni explicaciones, experimentando un instante revelador tras otro, viviendo una unión tan carnal como mística:

Remolco sobre el hielo a una muchacha [...]

Y sé que lo que hicimos refulgía

y llamaba –ahora sé—
mientras lo hacíamos

Y yo no era su prójimo, ni mi yo era mi prójimo,

y su boca, gavilla

con hormigas
y tierra,

⁶⁷ Es pertinente recordar las palabras ya citadas de Viel: “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: s/p).

En confines de tinta

Me sacaba del odio.

(“La casilla de los bañeros, el piso y el homenaje”, vv. 45, 57-65)

Crawl se distingue de otras tentativas de poesía mística en lengua española porque no expone la problematización del lenguaje para expresar el encuentro con lo divino (el “no sé qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz, por ejemplo), sino que hace comulgar respiración mística, oración y ejercicio físico natatorio para crear una imagen del camino místico a través de una brazada. Aquí no hay lenguaje insuficiente, entorpecido o rebasado por la experiencia suprema. El Rostro de Dios no es un tópico inenarrable, porque la poesía icónica de Viel ha buceado en una imagen interior poderosa e inmediata, que es susceptible de la máxima intimidad con el género humano. Nuevamente, una simbología personal constante, fundada en la vivencia personal, funciona para narrar lo “elevado” (lo trascendente) y lo “inferior” (lo inmediato), sin plantear distinción entre ambos estratos.

Es una “poesía que diseña una mística montada sobre imágenes” (Milone, 2003: 26). Poesía “física” en su aliento y en su concepción, *Crawl* es poesía de movimiento y de transición hacia *Hospital Británico*, motivada por una intención didáctica de enseñar el nado hacia la fe y producir el encuentro con un Dios-hombre inmediato. Porque para Viel, Dios no sólo está en La Experiencia, sino en la experiencia, con minúsculas: en cualquier sitio, en cualquier persona, en cualquier actividad. Ahí se manifiesta, actúa, huele como uno de nosotros: es un hombre que bracea, un marinero con la mandíbula cuadrada, una mujer a la que se ama en la oscuridad.

Tras esta breve lectura de la obra de Viel anterior a *Hospital Británico*, se confirma que la aparición del poemario final del argentino no es sólo un golpe de genialidad ni una extravagancia técnica nacida de la circunstancia de un trepanado. Las porciones de la poesía de Viel que he remarcado anticipan y preparan, con mayor o menor conciencia, las técnicas y soluciones que se pondrán en juego en *Hospital Británico*. Esto se evidencia desde la primera imagen de corte por una espada que provoca un desprendimiento físico en

“El arma”, pasando las imágenes acuáticas en *El nadador* y el corte de las brazadas en *Crawl*, o la apertura a los símbolos terrestres y a los objetos materiales cotidianos como reveladores de lo divino en *Humanae vitae mia*.

En la obra fragmentaria de *El nadador* o *Humanae vitae mia*, Viel se revela ante todo hombre espiritual, pero siempre de carne y hueso, viviendo *dentro* de su cuerpo, que afirma en todo momento su amor por la vida y la experiencia como fuente de la poesía. Viel no es profeta, ni filósofo, ni moralista. No propone un sistema de pensamiento, no hace teología. Tampoco hace una crítica a las costumbres o la modernidad. El poeta toma distancia por una inquietud espiritual y carnal de su “yo”, ese que aparece permanentemente en los poemas: un yo como cuerpo, como hombre, como nadador. Un yo que se trabaja físicamente porque “cobrar gradualmente mejoras en el estado corporal es lograr una mayor capacidad para un Dios buscado por vías religiosas no dogmáticas sino místicas” (Milone, 2003: 23).

Actividad, movimiento, viaje, tránsito, esfuerzo, crawl. Todos los poemarios de viaje hacia fuera, todas las acotaciones de una poesía que sólo se reconoce como vivida en una temporalidad (*Plaza Batallón 40*; o la escritura en el plazo de un año en *Febrero 72* *Febrero 73*) en la cual se encontrará la manifestación de lo divino, cobrarán sentido en un viaje hacia adentro, un nado interior en que irán apareciendo esfuerzos físicos, soledades, conversaciones, geografías internas.

A partir de *Carta de marear*, Viel entiende su poesía como una constructora de mundos, y se deja llevar en mayor o menor medida por los flujos de imágenes obsesivas, repetitivas, que le permitan crear una poesía visionaria, “que vea”: visión de lo otro, de los tiempos, de las fechas y personajes distintos que ha sido él mismo durante su existencia, y que le dejan rastros para “encontrar su imagen”. Viel hace estallar al poema con imágenes, para extraviarse dentro de todos los tiempos vividos dentro de la vida. Así, su lenguaje se abre a la visión exterior, pero sobre todo a una visión interna que se exagera y va desgarrando su identidad al momento de buscarse.

La revisión a la obra de Temperley permite decir que en sus libros las obsesiones se recrean, se reformulan y se afinan con el tiempo, hasta convertir su poesía en “pura letra premonitoria” (Kamenzain: s/p). Pese a su apariencia de naturalidad y su ánimo anticulterano, se descubre que Viel no es un poeta ingenuo ni espontáneo en su poesía, pues

manifiesta conocimientos e intereses en el ámbito poético y teológico que lo hacen dialogar tanto con la tradición canónica occidental (entre ellas la mística de San Juan de la Cruz o San Francisco de Asís) como con la tradición icónica, la oración del corazón y la respiración mística de la Iglesia Ortodoxa de Oriente. Paulatinamente él ha incorporado en su poética la libertad surrealista, la preocupación topográfica, las voces de otros mezcladas con la suya, la preeminencia del cuerpo en activo como experiencia de Dios, la escritura como forma respiración mística ligada a la natación y la oración, y el germen de una técnica quirúrgica de corte y sutura sobre sus propios poemas anteriores (los dos últimos aspectos se notan fundamentalmente en *Legión Extranjera* y *Crawl*). Con estos elementos en convivencia, se perfila el estallido que se producirá en *Hospital Británico*, luego de una experiencia de cercanía con la muerte que se vuelve reveladora: “clínica de todos los libros de Viel” (Kamenszain: s/p), cirugía de un decir poético y la tentativa poética más arriesgada, terminal y deslumbrante del hombre que nada.

III. MANIOBRAS DE CRISTO EN MI CABEZA. UNA LECTURA DE *HOSPITAL BRITÁNICO*

Génesis de *Hospital Británico*. Trepanación, experiencia mística y revelación: el primer momento de escritura.

Revelación extática, cirugía del decir, natación en la propia obra, viaje interno místico y memorioso, bitácora de anestesia, descenso al cuerpo y toque con lo divino, nostalgia de lo sagrado encontrado, escritura donde convergen varios tiempos, zona límite entre la vida y la muerte, intervención quirúrgica en la mente y los recuerdos de la voz poética: *Hospital Británico* (1986) es el texto más radical y relevante de Héctor Viel Temperley. Debido a su estructura y a la historia de su gestación, el poema se convirtió en un libro de culto que ha ido conociendo celebridad en los años recientes, pero quizás por su reducida distribución, su constante auto-referencia y sus pasajes oscuros, influidos por sus mecanismos particulares de concepción y escritura, junto a su manejo de simbologías personales para asumir algunas doctrinas bíblicas (que resaltaban su tono “cristiano”), la crítica apenas ha comenzado la labor de rescate, análisis e interpretación del mismo.⁶⁸

A pesar del problema que representa situar al libro de Temperley en la tradición literaria latinoamericana, hay que aplicar un criterio panorámico para entender de manera más total una manifestación poética que bien puede encasillarse como poesía “religiosa”. Aunque marginal con respecto a las tentativas de sus contemporáneos más célebres (la llamada “generación del 60” en Argentina, con poetas como Juan Gelman, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, entre otros), *Hospital Británico* encuentra su sitio dentro de una tradición de libros póstumos o casi póstumos que anuncian la confrontación y el tránsito del ser humano con la enfermedad y la muerte.⁶⁹ Libros que relatan un proceso de *salida del*

⁶⁸ Entre los principales trabajos críticos sobre *Hospital Británico* a los que he tenido acceso, caben resaltar el ensayo de Juan Alcántara Pohls sobre el yo extrañado y el poema como objeto autónomo y disponible; la noción del cuerpo, la mística y la experiencia de Dios en Gabriela Milone; la respiración, la mística y el lugar de Viel en la poesía argentina de María Amelia Arancet, la única entrevista conocida de Viel, realizada por Sergio Bizzio, y los ensayos y textos de distintos poetas y escritores, entre ellos, Enrique Molina, Eduardo Milán, Fogwill, Edgar Bayley, Tamara Kamenszain, Diego Muzzio, Julián Herbert, Jorge Solís Arenazas, entre otros. Las referencias de estos trabajos se encontrarán en el apartado bibliográfico.

⁶⁹ Desde la tradición antigua, hay volúmenes paradigmáticos como *El libro de los muertos* del Antiguo Egipto o *El Libro tibetano de los muertos*, que configuran el rito de paso funerario y la salida del mundo hacia el más allá. Probablemente todas las culturas orales y escritas conocen el tema, que forma parte primordial de su

mundo. Pero algo distingue al libro de Temperley frente al escepticismo, la ironía, la visión pesimista o la duda teológica de la cultura contemporánea de Occidente: la adopción de una escatología positiva basada en la fe, en la idea de resurrección y en la visión casi mística del texto como ícono verbal de lo divino, mediante un flujo de imágenes personales desarrolladas en secuencias donde el lenguaje religioso convive con campos semánticos tan variados como la natación, lo marino, lo hospitalario o el cuerpo en pleno ejercicio.

Un camino inevitable para entrar en *Hospital Británico* radica en la historia de su concepción. La génesis del poema no es meramente anecdótica ni pretendo entronizarla como mito literario. No puede obviarse, pues condiciona la temática y la estructura explosiva de esquirlas, fragmentos y tiempos que configura el libro. Además, origina la columna vertebral del poemario (esas líneas iniciales que son el texto base de todos los mecanismos peculiares que funcionan en el poema); y lo ubica como una experiencia al límite de la vida y del lenguaje. La historia médica personal deriva en experiencia reveladora del éxtasis y de comunión con lo divino. Historia que se convierte en leyenda y en mito de su propio autor, que pese a narrar la gestación reveladora de su texto, también reduce y toma distancia del poema (“es el libro de un trepanado”; Bizzio: s/p), convirtiéndolo en creación autónoma, extraña e inexplicable para sí mismo:

Yo estuve en el Británico. Caí enfermo cuando vi a mamá que quería morir, y murió cuatro días después de que a mí me trepanaran. Habíamos pasado tres meses los dos tirados en la cama. Bueno, me operan del mate [*la cabeza*] y a los dos o tres días salgo al jardín. Iba del brazo de mi mujer. Nos sentamos delante de un pabellón, al que llamo Pabellón Rosetto. Volaban unas mariposas y había unos eucaliptus muy hermosos, nada más que esto, y fui rodeado y traspasado por una sensación de amor tan intensa que me arruinó la vida en el mundo (Bizzio: s/p).

compresión y configuración del mundo. Mitos clásicos como los de Orfeo, Caronte y el descenso de Odiseo a los infiernos también dan cuenta de estos ritos de paso y “salidas del mundo”. La tradición hispánica medieval entregó las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Ya en el siglo XX en Latinoamérica, sobresalen textos como el impresionante poemario *Diario de muerte* (1989) del chileno Enrique Lihn, que surge también de la experiencia del cáncer de pulmón que sufrió su autor, pero que se diferencia del libro de Viel por su tono profundamente escéptico, inquisitivo, dubitativo, de parodia y humor negro, de constante cuestionamiento hacia el lenguaje como materia propicia para narrar la experiencia terminal, además de que jamás aborda la enfermedad ni la muerte con un ánimo místico o de “ritual de paso”. Por mencionar otros nombres de autores al vuelo, Harold Brodkey, René-Louis des Fôrets y Julian Barnes se han avocado en el tiempo más reciente a reflexionar sobre la enfermedad crónica o terminal y el avance hacia la muerte en géneros como la narrativa autobiográfica y el diario.

¿Qué circunstancia ha originado *Hospital Británico*? Una causa traumática, una situación límite que origina una sensación intensísima, sin igual, que le nubla al poeta el resto de las sensaciones posteriores al momento extático. Viel acaba de ser operado de un tumor cerebral y se encuentra convaleciente dentro de un hospital de Buenos Aires. Temperley, el vitalista por antonomasia (el nadador, leñador aficionado, jinete, caminante de las Pampas) no se halla en la plenitud de sus facultades, sino inmóvil, vulnerable y debilitado, con la herida abierta y reciente, a dos o tres días de la operación. Las manos de unos cirujanos han intervenido su cuerpo, han sondeado su cabeza y él no ha podido hacer otra cosa sino dejarse adormecer y trepanar.

La trepanación es así uno de los primeros elementos a observarse en *Hospital Británico*. Brutal y sangriento, el acto trepanatorio no puede dejarse de lado en la escritura de Viel, porque conjunta una serie de simbolismos e implicaciones que se reflejan en las condiciones de creación y lectura del poema (“el libro de un trepanado”), además de dar cuenta de los motivos y los fines del mismo. Según estudios antropológicos, la trepanación es una práctica con fines curativos o mágico-religiosos que posee antecedentes desde el periodo Neolítico y atestigua una posible creencia de la vida de ultratumba (incluso un posible culto al cráneo) en los albores de la Humanidad (Rubio de Miguel: 140).

En las antiguas culturas americanas, por ejemplo la inca, la trepanación también se presentó como un acto mágico-quirúrgico de notable desarrollo que empleaba anestésicos (chicha de maíz fermentada, jugo de hongos, ayahuasca), hemostáticos, instrumental quirúrgico (“tummy” o bisturí, “kuchuna” o cuchillos, cuchillos dentados, “t`oqpina” o punteros, “phaquic tullu” o quebrantahuesos, “sikina” o “ch`ectana” o pinzas, hachas de mano, etcétera), suturas (espinas, agujas de plata y cabellos), plantas medicinales, anticonvulsivos y usos de prótesis. Incluso las más modernas investigaciones en diversos sitios incas han podido reproducir los pasos quirúrgicos de la cirugía trepanadora llevada a cabo por los antiguos médicos americanos (Díaz Farfán: 197-201).

Sin dejar de lado su fin curativo (para el tratamiento de dolores de cabezas terribles, tumores cerebrales y heridas causadas por golpes contundentes de mazas u otros daños óseos sufridos en combate), la trepanación abarcaba algunos fines rituales, mágicos y funerarios, entre los cuales resaltaba su valor totémico antiguo, expuesto en el uso de pequeños discos craneanos como amuletos en antiguas zonas de Francia (Palop Martínez:

53 y ss.). El antropólogo italiano Pablo Broca suponía que la trepanación en vida tenía por objeto expulsar de la cabeza de un enfermo los espíritus causantes de su mal, especialmente en las dolencias nerviosas y en las de síntomas convulsivos. Otras teorías antropológicas, formuladas por Leite de Vasconcellos, enfatizaban la naturaleza religiosa-ritual del acto trepanatorio, pues éste facilitaría el tránsito o la salida del alma del cuerpo del muerto o enfermo, o también permitía que el alma del doliente regresara al cuerpo (Sánchez Reyes: 73-75). Así, la trepanación fungía como un rito de paso que hacía posible el desprendimiento del yo en vuelo hacia las regiones superiores o trascendentes para encontrarse con lo divino o con la vida en el más allá.

El contexto de la trepanación recién expuesto enriquece el análisis de la experiencia generadora de *Hospital Británico*. La trepanación escalofriante de la antigüedad da paso a una trepanación aséptica, médica, regulada y cuidadosa por los estándares médicos modernos, pero que no por ello ha perdido su carácter brutal. No he podido acceder a registros de la operación de Héctor Viel Temperley, pero basándome en su último poemario y sus palabras, es seguro que la suya fue una cirugía invasiva y es muy posible que se tratara de una craneotomía y no sólo de un orificio en su cráneo. La tecnología médica de la época no indica que Viel haya tenido una microcirugía o un procedimiento mediante láser de carbono. Aunque existía imagenología para dar una imagen cerebral anterior y posterior a la intervención, no hubo en él una resonancia magnética intraoperatoria, que daría imágenes de su cerebro durante la operación, así que Viel debió sentir que aún confiaba de cierto modo en las destrezas manuales de su cirujano.⁷⁰

Luego de la cirugía (que ha requerido la apertura o incluso el retiro de la bóveda craneal para maniobrar sobre su cerebro), Viel reconoce haber salido del mundo⁷¹ y haber vivido una sensación de amor tan intensa que le había arruinado la vida. Se trataba de una experiencia de comunión casi corpórea con Cristo (la manifestación humana del Dios cristiano), que había derivado en un estado armónico que nunca había podido recuperar:

La sensación de estar rodeado por cielo, y de que ese cielo me tocara como carne, y que podía ser la carne de Cristo y que al mismo tiempo lo tenía a Cristo adentro... Yo era amado con una intensidad que estaba en el

⁷⁰ Conjetura: ¿Pudo Viel sufrir la cirugía “en vivo”, pues a pesar del recurso anestésico, quizás esta dosis no fuera suficiente y el poeta hubiera seguido remotamente “consciente” durante su operación?

⁷¹ Decía Viel: “*Hospital Británico* me permite creer que me salí del mundo y no sé para qué” (Bizzio: s/p).

límite de lo soportable. Eso duró una semana. Cuando volví a casa me tiré en el living y abrí la ventana para que el viento moviera la enredadera y estuve hasta el amanecer tratando de recuperar ese estado de comunión, pero no apareció nada (Bizzio: s/p).

En la cabeza abierta de Viel, el ritual quirúrgico de terapia oncológica se une con un primitivo ritual funerario de paso que desencadena una experiencia espiritual de tintes iniciáticos. Héctor Viel Temperley, paciente del Hospital Británico de Buenos Aires, vive las fases de preparación de la cirugía (marginado del resto de la sociedad dentro de un centro hospitalario, en su estado transitorio entre enfermo y sano, e intervenido en sus distintas pruebas médicas: tomografías, estudios de sangre y demás preoperatorios) que derivan en un ritual quirúrgico (cambio de ropas, lavados, anestесias, instrucciones operatorias, actos quirúrgicos cruentos y suturas) y un despertar que permite su posterior reincorporación al estado de sanidad y a la sociedad.⁷²

Su experiencia hospitalaria es análoga a un proceso de enfermedad, muerte y resurrección simbólicas que el poeta, hombre de fe, no deja de notar, exponiéndolo en su trabajo poético con un tono trascendente. Viel vive la experiencia iniciática⁷³ de la enfermedad: *este hombre se ha convertido en otro* luego de la reclusión hospitalaria, la intervención quirúrgica como cura brutal o sangrienta (donde su conciencia ha cedido paso a una muerte anestésica), y la “nueva vida” tras el despertar. Su regreso a la vida diaria se da tras un periodo de encierro y recuperación; la visión recuperada de la naturaleza lo trastorna en un éxtasis: un jardín le revela una “sensación de amor tan intensa” que acaba arruinándolo. Para Viel, anhelante de comunión con lo divino en cualquier contexto vital, ¿qué podría ser ahora la Tierra, en comparación con haber tocado y ser rodeado por el Reino de los Cielos?

⁷² Me ayudo del análisis de las fases de la cirugía vista como rito de paso, delineadas por Javier González Requejo. Las tres fases (preliminal, liminal o posliminal) poseen una correspondencia notable con los esquemas de enfermedad, muerte y resurrección propuestos por Mircea Eliade para comprender la experiencia iniciática. Incluso González Requejo, sin abandonar la orientación sociológica de su artículo, llama “muerte simbólica” y “rito de paso” al estado de marginación del operado y al proceso quirúrgico, respectivamente (González Requejo: 201-204).

⁷³ “El término *iniciación*, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser completamente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro* [...]. Por encima de todo, [el candidato a este rito de paso] aprende las relaciones místicas entre la tribu y los seres sobrenaturales” (Eliade, 2007: 10).

La escritura urgente de *Hospital Británico* atestigua el anhelo de Viel de recuperar la experiencia reveladora que ha sufrido. Michel Hulin, especialista francés en religiones de la India, ha destacado este “sentimiento oceánico” del mundo⁷⁴, que se vive como una “sensación de lo Eterno”, una dilatación o expansión de las fronteras del Yo que termina por abolir toda frontera entre el sí mismo y lo Otro; sensación localizable, entre otros contextos, en enfermos que acaban de salir de operaciones quirúrgicas (Hulin: 25).⁷⁵ Por su parte, William James llamó *revelación anestésica* al “paso por los estados místicos” producido por tóxicos y anestésicos, especialmente el alcohol, el óxido nitroso, el éter y el cloroformo, que estimulaban la conciencia mística en un grado extraordinario, aunque la sensación se desvanecía al despertar de la inhalación. “Su nota dominante es invariablemente una reconciliación, como si los antagonismos del mundo [...] se fundiesen en la unidad” (*apud* Flores, 2003: 40, n. 22).⁷⁶

Mircea Eliade ha observado la recurrencia de la enfermedad como parte de los procesos de madurez para aquellos seres destinados a volverse “técnicos de lo sagrado”. La enfermedad, junto a los sueños y los éxtasis, constituyen por sí mismos “una iniciación; esto es, consiguen transformar al hombre profano de antes de la elección en un técnico de lo sagrado”. Eliade compara los sufrimientos que la enfermedad provoca con las torturas iniciáticas, el aislamiento del “enfermo escogido” con el aislamiento y la soledad rituales de las ceremonias iniciáticas, y la inminencia de la muerte conocida por el enfermo como una evocación de la muerte simbólica. El rumano concluye que todas las experiencias extáticas de un futuro chamán “asumen el esquema tradicional de una ceremonia de iniciación: sufrimiento, muerte y resurrección” (Eliade, 1976: 45).

⁷⁴ El sentimiento oceánico se halla expresado en las metáforas relativas a los ríos y el mar de los textos religiosos de la India, donde la filosofía vedántica identifica el par conciencia personal/ conciencia suprapersonal con el par ola/ océano. El término es mencionado por primera vez por Romain Rolland en una carta a Sigmund Freud (Cfr. Hulin: 21-30). Tras el examen de distintas experiencias místicas espontáneas, Hulin expresa: “Parecería que la cautividad, la travesía de extensiones desérticas o incluso la interminable inmovilidad de los accidentados en la convalecencia [...] constituyen un conjunto de condiciones favorables a la eclosión de tales ensoñaciones místicas en que el interior y el exterior se interpenetran de manera tan desconcertante como fascinante” (36).

⁷⁵ Hulin narra la experiencia de revelación espontánea de Miss Montague, una mujer que, al salir de su reclusión operatoria y mirando un jardín, había visto a todos los seres “en un éxtasis loco de alegría” y sentido que veía por primera vez “la vida en su totalidad” y el “corazón de la realidad” (Cfr. Hulin: 32).

⁷⁶ Concluyendo sobre la relación entre anestesia y sueño ritual, Enrique Flores escribe: “La verdadera revelación del mundo sólo es asequible *después de la anestesia*, cuando nos es posible contemplar las cosas como una irradiación del alma divina” (2003: 71).

Siguiendo a Eliade, las distintas experiencias de revelación de lo sagrado poseen una esencia común, sin importar su lejanía geográfica o su grado de “avance” o “sofisticación” cultural:

Todo está dicho en la hierofanta más elemental: la manifestación de lo sagrado en una “piedra” o en un “árbol” no es menos misteriosa ni menos digna que esa misma manifestación en un “dios”. El proceso de sacratización de la realidad es el mismo: sólo difiere la *forma* tomada por este proceso en la conciencia del hombre” (Eliade,1976:15).

Eliade ha escrito que “muy probablemente la experiencia extática bajo sus innumerables aspectos sea inherente a la condición humana, en el sentido de que forma parte integrante de lo que se llama toma de conciencia por el hombre de su situación específica en el Cosmos” (1997: 115-116). Viel no es un chamán en la acepción tradicional de la palabra, un eremita ni un teólogo. Él bebía, recientemente había dejado de fumar, viajaba, se ejercitaba, tuvo historias de amor con distintas mujeres. Fue un hombre que avanzó con los años hacia la intención de vivir total y libremente, sin discursos estoicos ni hedonistas. Pero Temperley es sin duda un hombre espiritual, un místico de convicciones personales, que rescata la tradición religiosa católica en la que creció y la reinterpreta con sus propias técnicas para llegar a lo sagrado.

Viel Temperley ha estado dispuesto a entrar en la revelación en todo momento y bajo cualquier situación, por más profana que ésta parezca (entre caballos, nadando, cavando un pozo, acostándose con una mujer), procurándose un Dios disponible y cercano. Cumple una serie de rituales, ora, lee salmos, tiene amigos benedictinos, se ejercita corporalmente en un régimen casi religioso, se ha recluso de la vida burguesa para “encontrarse”, ha aprendido el valor de la respiración mística y la oración merced a *Crawl* y su poemario anterior a *Hospital Británico* se resumía en el verso: “Hasta besarme el rostro en Jesucristo”.

Analizando la naturaleza de las experiencias místicas reveladoras y visionarias, Aldous Huxley pensó que quizás el máximo común denominador de las mismas fuera el factor de la luz, manifestado con recurrencia en pacientes al borde de la muerte y que adquiere connotaciones tanto positivas (belleza) como negativas (maldad). La experiencia de la luz indiferenciada está asociada con la experiencia mística total, esa que permite

trascender la relación sujeto y objeto, y en la que hay un sentimiento de completa solidaridad entre el sujeto y otros seres humanos y con el universo en general, además de una sensación de que “todo está bien”, a pesar del dolor o de la muerte (Huxley: 74).

La experiencia mística de la luz se identifica en la Iglesia Ortodoxa con la llamada “luz tabórica”, en referencia a la transfiguración luminosa de Cristo en el Monte Tabor ante tres de sus apóstoles. Las correspondencias entre la revelación extática de Viel durante la cirugía y la experiencia mística luminosa son aún más fuertes si se examinan los relatos de los Primeros Padres de la Iglesia Ortodoxa de Oriente, estudiados por San Gregorio de Palamás, teólogo bizantino del siglo XIV. Entre ellos, la experiencia que vive Simeón el Nuevo Teólogo destaca porque añade a la dimensión espiritual, la íntima sensación de una penetración carnal que colma al individuo y lo sumerge en un estado de armonía extática.

Y como esta luz, que continuaba brillando cada vez más, hasta convertirse en un sol en el resplandor del mediodía, se posaba sobre él, pudo darse cuenta de que él mismo era el centro de la luz; y se llenó de gozo y de lágrimas por la dulzura que desde tan cerca embargaba su cuerpo. Y vio la luz unirse a él de una forma increíble, penetrando poco a poco en su carne y en sus miembros [...] Vio, pues, cómo esta luz acababa por invadirlo por completo, hasta llenar su corazón y sus entrañas, hasta convertirle en fuego y luz (Eliade 1984: 79).

Así, avanzando desde la revelación extática y visionaria general, a la experiencia-origen del texto de Viel –la visión del poeta desencadenada tras la cirugía, en aquel jardín de hospital– *Hospital Británico* puede relacionarse coherentemente con la *iluminación* de la experiencia mística⁷⁷ occidental,:

Característica principal de la iluminación es la luz infundida en el alma: “resplandor infuso” y “luz que no tiene noche” la llama Santa Teresa; (...) es Dios mismo (...) Tiene como efecto la contemplación, que San Agustín

⁷⁷ Por su etimología griega, el término “mística” se refiere a “cerrar” o “cerrado”, y se define primeramente como una vida oculta y secreta, aunque no aparece como sustantivo sino hasta el siglo XVI. Se deriva de la palabra misticismo, que se entiende como “la creencia en la posibilidad de la unión íntima y directa del espíritu humano al principio fundamental del ser, unión que constituye a la vez un modo de existencia y de conocimiento extraños y superiores a la existencia y conocimiento normales”. Para William James, el fenómeno místico debe reunir cuatro características: inefabilidad, pasividad, cualidad de conocimiento y transitoriedad. (Álvarez Rodríguez: 50). Los tratadistas reconocen tres vías o momentos en el camino hacia la unión con la divinidad: Vía Purgativa, en la que el alma se libera poco a poco de sus pasiones y se purifica de sus pecados; Vía Iluminativa, en la que el alma se ilumina con la consideración de los bienes eternos y de la pasión y redención de Cristo; y Vía Unitiva, en la que se llega a la unión con Dios, en lo que San Juan de la Cruz llama “matrimonio espiritual” (Martín Santos: 8).

califica de “sabiduría” e intuición amorosa de Dios. Iluminación, conocimiento intuitivo y amor resultante de la iluminación del alma son, pues, los elementos esenciales de la contemplación (San Juan de la Cruz, *Noche*, II, 12 y 17) Se llama *infusa* con respecto a la iluminación divina que la causa, y *pasiva* y *sobrenatural* con relación al sujeto que la recibe, pues “con industria y diligencia no se puede adquirir, aunque mucho se procure (Santa Teresa, *Relación* 1ª. al Padre Álvarez). (Cilveti: 20).

En esta breve explicación se condensan algunos rasgos de la experiencia que Viel vivió en el primer momento de escritura de *Hospital Británico*. El poeta se ve a sí mismo iluminado (“Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas”, dice la segunda línea del poema), sumido en un conocimiento intuitivo (manifestado en el acto “automático” de escritura del poema) y posee una conciencia alterada, una sensación casi física y violenta – por intensa y abrumadora– del amor divino *infundido* en su ser. Además, recibe esta iluminación en una actitud *pasiva*: él es un sujeto yaciente e intervenido, un enfermo que al despertar permanece en un estado receptor y el éxtasis se le da en un instante, con el cuerpo convaleciente, saliendo de la cirugía, ante la visión de unas mariposas y unos eucaliptos.

Enfermedad y herida abierta *iluminan* la revelación de Temperley: le permiten vivir la totalidad del “adentro” y el “afuera” como una experiencia carnal. La cirugía lo saca felizmente del mundo y el poeta puede ser testigo de las “maniobras de Cristo” en su cabeza; al mismo tiempo que lo arroja dentro del Viel hombre, carne viva que toca la carne de Cristo, que siente a Cristo adentro para hacerse consciente de sensaciones y memorias intensísimas que fluyen en su interior.⁷⁸

La experiencia de revelación del poeta es coherente con los episodios místicos personales a lo largo de su vida. El eucalipto donde vuelan las mariposas que desatan la visión de *Hospital Británico* no es el primer árbol con protagonismo en su poesía. Recordemos el comandante-árbol de *Plaza Batallón 40* que recibe la luz en actitud inmóvil o indefensa mientras respira un aire limpio, aséptico, “lavado y vuelto a lavar” (un aire purificado y artificial, como el que debió respirar Viel en el *Hospital Británico*). Árbol divino, que de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, “representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (s.v.

⁷⁸ Aquí está el jovencísimo Viel de “El arma”, que anhelaba ser “envainado” por Dios; el de *Poemas con caballos*, que montaba a los equinos y montaba a Dios; pero también, años después, el Viel de *Crawl* que penetra en sí mismo y penetra a Dios, nadando en su cuerpo y en su memoria, hasta besarse el rostro en Jesucristo.

“Árbol”). Árbol que conecta simbólicamente los tres planos de existencia: el inframundo, lo terrenal y lo celeste: árbol cubierto por una armadura de mariposas y atravesado por una espada de luz superior, cuyas ramas recrean en la mente la crucifixión luminosa de un hombre⁷⁹, imagen obsesiva de aquel libro de Viel.

Así, atravesado por la luz, atravesado por los bisturíes y las lámparas del quirófano, Temperley ve alumbrarse su poema. A la presencia de la naturaleza como motor de las visiones, se añade la función *reveladora* de la enfermedad, la debilidad y la convalecencia, que retorna desde su poesía temprana. Recordemos al poeta tendiéndose sobre una roca, “convaleciente y solo”, en “La tormenta” de *El nadador*, con las reminiscencias rituales del sacrificio y las visiones bíblicas del Antiguo Testamento, ya comentadas en este trabajo. Recordemos la marca de herradura del sol-caballo sobre la frente de un Viel tendido, “abiertas las costillas”, envainado por el silencio, en el mismo poemario:

Cuerpo en la costa, herrumbre
cada vez más tirante.
Yo desnudo en el viento,
yo, sin moverme, dejo
que cave en mis entrañas
una pala radiante.

(“Enfermedad”, vv. 22-27)

Para María Amelia Arancet, uno de los elementos definitivos para hablar de la experiencia mística en la poesía es “la manifestación de un peculiar desborde: el yo, simultánea y paradójicamente, está centrado y del todo desalojado; este yo es sujeto y objeto de un exceso, un salirse de cauce, que en Héctor Viel Temperley está en el cuerpo” (2003: 3). En el caso de *Hospital Británico*, “el cuerpo enfermo, en su íntima batalla celular, es a la vez sujeto, objeto y territorio de un diálogo que no puede sino estallar y doler por lo excesivo, de allí las esquirlas que vuelan despedidas en el poemario final” (3).

⁷⁹ Rilke, gran poeta de la conciencia de lo terreno, también notó en su poesía el “engrandecimiento de nuestro espacio íntimo” a través de la contemplación de un objeto próximo, en este caso, nuevamente los árboles. Dice Rilke: “Si quieres lograr la existencia de un árbol, / invístelo de espacio interno, ese espacio/ que tiene su ser en ti” (*apud* Bachelard, 1975: 238). ¿Qué vio Viel aquel día en el jardín del Hospital Británico? ¿Una proyección de sí mismo, el hombre crucificado en luz, en un eucalipto envuelto en una armadura de mariposas aleteando (esquirlas estallando)?

¿Puede relacionarse la gestación de *Hospital Británico* con la experiencia trascendente y abrumadora de los místicos? Considero que sí, pero con sus matices. Viel mismo nunca negó la posibilidad de que lo consideraran un místico: “¿Un poeta religioso? No. De ninguna manera. Seré un místico, un poeta surrealista, cualquier cosa, pero no religioso” (Bizzio, s/p). Como ha precisado Gabriela Milone, lo de Temperley es una mística “corrida” (movida) de lugar, una mística montada en imágenes (natatorias, militares, equinas, surrealistas, según los poemarios) que se convierte en “una religiosidad de acción del cuerpo y de tensión de músculos” (Milone, 2003:23). Una mística ritual, activa, dramática, a fin de cuentas, ejercitada atléticamente en una serie de actos corporales –como talar, nadar o cavar– que lo conectan con lo divino. Como también lo ha precisado María Amelia Arancet:

La diferencia que introduce Viel Temperley en esta tradición [mística, con un referente como San Juan de la Cruz] es la completa asunción de lo corporal. Ya no hay motivos ideológicos o patológicos para rechazar el aquí y el ahora de la materia primera y más inmediata en nuestro conocimiento del mundo, por eso puede decir: “El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección) entra en mi alma”. La relación entre cuerpo y alma se presenta como mutua e indistinta; no importa quién penetre a quién (Arancet, 2003: 4).

La experiencia mística y reveladora está ahí, pero es trabajada y explicada de modos que se bifurcan de lo religioso canónico. Misticismo de “experiencia personal”, Viel es técnico de lo sagrado a su manera por medio de una experiencia individual, libre de ataduras, que añade sus soluciones poéticas personales a los contextos “profanos” en que lo revelador se presenta. Ahora, en un acto aun más incisivo y sangriento, la revelación ha regresado al poeta tras su trepanación, traspasado por la Luz y “las maniobras de Cristo” en su cabeza, en un hospital en Buenos Aires. Su situación de trepanado, su estado de quietud casi mortuoria bajo los efectos anestésicos, el dolor y el trauma de la intervención en su cabeza, recrean todo un contexto ritual que permite narrar un proceso de *salida del mundo*.

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.⁸⁰

Estos pocos renglones, que por la brevedad de su formato parecerían una esquila mortuoria, narran en síntesis una salida del mundo cotidiano, el duelo por la madre, el “cambio” en el hijo y la posible resurrección maternal, y serán el esqueleto de la segunda versión de *Hospital Británico*. Pero voy por partes. El texto recién citado es el primer momento del poemario, las primeras cinco líneas que originarán el cuerpo orgánico e intervenido del poema. El propio Viel se ocupó de separar y distinguir esta porción en el entramado del texto con el título *Hospital Británico (marzo de 1986)*. Esta primera redacción es, de hecho, el arranque de su revelación personal del éxtasis.

Hospital Británico se escribe en primer término como unas cuantas líneas que relatan un momento límite: el del contacto más cercano de Viel con la muerte, en un estado fluctuante entre la no-existencia, las funciones vitales adormecidas por la artificialidad, la enfermedad y la anestesia; en un tiempo simultáneo a la muerte de su madre. El poema narra, en su versión inicial, una comunión restaurada con lo divino, que se liga con el duelo por la madre. La madre “visita” al poeta en una estancia borrosa y celestial, donde comulgan serenamente el Cielo y la muerte maternal. Con un beso en “la paz” (¿paz mortuoria, paz mística?) de su hijo Héctor, la madre se prepara para una resurrección.

Así, el poema es medio de comunicación ansioso de la experiencia de revelación vivida por el poeta. Escritura “luminosa” (iluminada) y feliz porque narra la permanencia en la Luz y la restauración de una armonía (la comunión con lo divino), pero donde atraviesa la sombra de la muerte y el anhelo de la resurrección maternal. Escritura impaciente, necesaria y automática, disponible gracias a una visión de la naturaleza donde toda la potencia de lo divino se transfigura en un árbol: escritura *revelada* a fin de cuentas,

⁸⁰ Estos versos son la primera versión de *Hospital Británico*, y anteceden a la “Versión con esquilas y Christus Pantokrator” que constituye el poema completo.

de algo que “estaba en el aire” y que Temperley no percibió como “inefable” literariamente, porque podía ser mostrado en luces, mariposas y rasgos maternos; pero que perturbó a Viel por su efecto de insuperable en relación con la vida y la realidad posteriores a esa “salida del mundo”.

Hospital Británico narra así un evento vital del que Viel regresa convertido en otro (una ceremonia iniciática que lo transforma en “el que escribió ese libro”), un *trepanado* que ya nunca más volverá a sentirse en armonía *aquí*, a raíz de la comunión experimentada carne con carne junto a Dios. Experiencia de revelación y éxtasis, que postula el encuentro místico en su carácter más íntimo y cercano, cuando el cuerpo del poeta sufre en carne propia los rigores de su cirugía para alcanzar el toque de lo divino, y la obra personal reproduce, actualiza, sufre también la experiencia de misticismo mediante una intervención manual y decisiva sobre sus órganos textuales.

El segundo momento de Hospital Británico. Cirugía del decir, asepsia y criterios premonitorios.

En un primer instante (que Viel enfatiza al hablar del texto), *Hospital* es un poema dictado, disponible de manera instantánea y sorpresiva, que el poeta redacta febrilmente y lo deja en un estado de desconcierto, lejanía y extrañeza sobre lo recientemente escrito.

El libro de un trepanado. El que escribió ese poema [*Hospital Británico*] 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 (Bizzio, s/p).

La declaración anterior es interesantísima. Si bien se centra en la autonomía que mantiene *Hospital Británico* respecto a su creador (un hombre que “ya no existe más”, “un tipo que se había salido de la realidad”), que se ve como un mero medio a través del cual la

revelación desemboca en el papel, la respuesta de Viel revela un segundo momento de escritura en el poema: “Se me ocurrió la solución de las esquirlas...” La transición es casi inmediata, pero sus palabras no ocultan el segundo “trabajo”⁸¹ sobre *Hospital Británico*: aquel posterior a la revelación y al éxtasis que se prolongó durante unos días. En ellos, Temperley parece haber adquirido una lucidez simplísima por la salida de la realidad que ha experimentado y que le permite reducir la confección posterior de *Hospital Británico* a una ocurrencia, ese “algo que estaba en el aire” y fue encontrado casualmente por el poeta.

Debido a los tres meses que había pasado en cama “operado del mate”, Viel experimenta el contexto hospitalario y operatorio que hará brotar su poema. La cirugía con sus reminiscencias rituales (por su preparación y su ejecución precisa, ensayada, premeditada sobre el paciente), actúa como “sutura” en la composición del texto (ese grupo de fragmentos con fecha y encabezados por doce subtítulos, al que Viel llamará “Esquirlas”),⁸² fundiendo el acto quirúrgico sobre la propia carne (y los huesos) con la técnica de selección e intervención manual sobre la totalidad de la obra. Así nace una cirugía sobre la obra y el lenguaje personales que recrea la experiencia sufrida en el Hospital Británico de Buenos Aires.

La cirugía, como la escritura, es acto manual, y la función de la mano “ha de entenderse en estrecha relación con la función intelectual, ya que la inteligencia humana, se expresa *haciendo*, como *homo faber*, y esa acción es primordialmente manual” (Pera: 231). En *Hospital Británico*, la escritura se identifica como *acto quirúrgico*. Al revisar la definición de este concepto en un diccionario filosófico de la cirugía, se entiende en una primera aproximación como “la acción de las manos del cirujano, solas o manejando

⁸¹ Juan Alcántara Pohls ha hecho notar las dos “partes” del poema: “Hospital Británico [...] se compone de dos partes. La primera, titulada “Hospital Británico/marzo de 1986”, consta de cinco breves fragmentos y concluye en la primera página. La segunda, titulada “Hospital Británico/marzo de 1986 (versión con esquirlas y “Christus Pantokrator)”, es una versión “injertada” de la primera parte: incluye, idénticos, los cinco fragmentos de ésta, pero continúa, hasta el fin del poema, adicionando una sucesión caprichosa de trozos de prosa encabezados por frases-fragmentos del mismo poema” (p. 77).

⁸² La elección del vocablo “Esquirlas” tampoco es gratuita. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, esquirlas son las “astillas de un hueso desprendidas de éste por caries o fractura”. Las cirugías trepanadoras se definen como aperturas del hueso craneal y dejan, dependiendo de la precisión y la violencia con que se ejecuta la maniobra, así como del instrumento utilizado (pedernales, cuchillos, bisturís, taladros), una mayor o menor cantidad de esquirlas. Así, el vocablo es congruente con el campo semántico de lo médico quirúrgico que Viel emplea en *Hospital Británico*. La segunda acepción de esquirla, como “astilla desprendida de una piedra, un cristal, etcétera”, también connota la metáfora del estallamiento, común desde los poemas tempranos de Viel, por ejemplo en “El arma”, de amplio sentido místico-religioso, donde un Viel envainado por la espada de Dios vive un estallido como éxtasis gozoso.

instrumentos, sobre el espacio anatómico del paciente, con una intencionalidad fundamentalmente terapéutica” (Pera: 26).⁸³ Aunque algunos no requieren la apertura de las cubiertas externas del cuerpo, los actos quirúrgicos por antonomasia son llamados actos quirúrgicos cruentos, es decir, “aquellos que se inician por una incisión operatoria, a través de la cual se invade el espacio anatómico del paciente” (27).

Continuando con la definición de Pera, “todo acto quirúrgico puede desmenuzarse analíticamente, cualquiera que sea su complejidad, en una serie de maniobras elementales a las que cabe denominar gestos quirúrgicos” (28). Los tres gestos quirúrgicos básicos son:

La *ablación*, en la que todos los gestos quirúrgicos confluyen para realizar la extirpación de una parte del todo; la *reconstrucción*, cuyo objetivo es reparar lo alterado, incluyendo lo que la propia cirugía altera, y la *sustitución* por injertos y trasplantes, o bien por biomateriales, de los tejidos y/o estructuras orgánicas deterioradas. Por último, la integración de diversos actos quirúrgicos en el espacio y en el tiempo operatorios, se constituye como una operación quirúrgica (Pera: 28).

Si la metáfora de la cirugía se hace extensiva a la escritura, la poética quirúrgica irrumpe en la manufactura de *Hospital Británico* con claridad abrumadora. Si se toma como equivalente al poeta con el cirujano, si la obra total de Viel se identifica como el cuerpo textual donde se realiza la incisión operatoria, donde las manos del poeta-cirujano realizan acto quirúrgicos de ablación (corte), reconstrucción (sutura) y sustitución (trasplantes textuales), el poema se convierte tanto en tema como puesta en práctica de lo quirúrgico.

Paul Valéry, en su célebre *Discurso a los cirujanos*, tras asignar una capacidad “lectora” a la mano del cirujano (49), desnuda las semejanzas entre la mano de éste y la del poeta, exponiendo las connotaciones comunes del acto quirúrgico y el poético: “También son menester manos para instituir un lenguaje, para señalar con el dedo el objeto de que surge el nombre, para mimetizar el acto que será verbo, para puntuar y enriquecer el discurso” (51). Entonces el poeta francés profundiza en su comparación entre el cirujano y el artista, e incluso intuye un estilo quirúrgico personal en cada médico:⁸⁴

⁸³ Intencionalidad terapéutica que en Viel es afán de recuperar expresivamente el estado de comunión alcanzado tras una experiencia personal trascendente.

⁸⁴ Cristóbal Pera, en su excelente diccionario filosófico de la cirugía, expresa la misma intuición de Valéry, muchos años después del poeta: “No cabe duda de que la mano del cirujano *expresa* un estilo personal, mientras va realizando el *acto quirúrgico*: espontáneamente nos va mostrando su carácter, unas veces tranquilo, sosegado, cuidadoso, y otras nervioso, inquieto, agresivo. Y además, sin proponérselo el cirujano,

¿Qué es un artista? Es, ante todo, un agente ejecutivo de su pensamiento cuando este pensamiento puede realizarse de varios modos, y, por tanto, cuando la personalidad interviene [...] en el acto mismo. [...] Si puede calificarse al cirujano de artista es porque su obra no se reduce a la ejecución uniforme de un programa de actos impersonal. Un manual operatorio no es un cirujano. Pues hay –creo yo– más de un modo de sajar y suturar, y cada modo pertenece a cada cirujano. Esto es, que hay más de un estilo quirúrgico (Valéry: 49).

Continuando su extraordinaria analogía entre poesía y cirugía, Valéry termina por desmontar poéticamente la ceremonia quirúrgica:

Desde luego suponéis que la persona que sabe de vosotros lo que todo el mundo sabe no deja, cuando piensa en vosotros, de imaginaros en el ejercicio de vuestras dramáticas funciones, que se cumplen hoy con una solemnidad casi religiosa, en una especie de lujo de pulido metal y cándido lino, bañado por la luz sin sombras que emite un sol de cristal. Un antiguo, que volviera de los Infiernos y os viese ante vuestra grave faena, revestidos y enmascarados de blanco, fija en la frente maravillosa lámpara, rodeados de atentos levitas, actuando, como en un minucioso ritual, sobre un ser sumido en mágico sueño, entreabierto bajo vuestras enguantadas manos, creería asistir a no sé qué sacrificio de aquellos que se celebraban entre iniciados, en los misterios de las antiguas sectas (Valéry: 40).

Técnica o poética quirúrgica: la obra poética opera y brota de una cabeza trepanada (cuerpo herido) en la sala de operaciones. Gestos quirúrgicos de Viel, que son también los del médico luminoso y espectral (¿acaso divino?), del escritor que se edita a sí mismo actuando manualmente sobre el cuerpo (corpus) textual, del modo en que un cirujano actúa sobre el cuerpo tendido y total frente sus ojos. Temperley hunde sus manos, hunde su cuerpo para sumergirse en su obra personal y buscar los fragmentos que refieran, luminosa u oscuramente, la experiencia reveladora que acaba de vivir, mediante un procedimiento similar al de la cirugía que sufre la cabeza del poeta.

Las Esquirlas se extraen, se limpian y se transplantan de su contexto y temporalidad originales para ganar mediante un nuevo acto de lectura una significación que trasciende lo contingente: ahora hallan una temporalidad superior, más allá de su circunstancia de

sus manos nos dicen, casi siempre, cuál es el nivel emocional que impregna el desarrollo de una *operación* concreta”(Pera: 235).

creación, pues unen diversos momentos de la búsqueda poética (pretéritos, presentes) y los proyectan en un poema-libro que amalgama sus fuentes, las suma, y se vuelve un palimpsesto del quehacer poético del autor.⁸⁵

Así, la poética quirúrgica engendra dos versiones de *Hospital Británico*. Una versión primaria “abreviada” que consta solamente de cinco líneas o estrofas, que puede considerarse el poema-esqueleto de todo *Hospital Británico*, pues aporta el principio del poema y las estrofas que servirán como títulos o arranques para las esquirlas. La segunda versión “completa” contiene, además de los versos “originales”, las esquirlas y los “Christus Pantokrator”:

Hospital Británico
Mes de Marzo de 1986
(Versión con esquirlas
y “Christus Pantokrator”)⁸⁶

Pero el bisturí del poeta-cirujano no destaza, no corta sin elecciones ni preferencias. En Viel, la técnica, el estilo quirúrgico se sustenta en un criterio premonitorio, donde los textos (órganos) que deben ser cortados, transplantados y suturados se basan en un peculiar fragmentarismo: Viel Temperley se antologa a sí mismo, recuperando trozos o estrofas de títulos de libros anteriores, según un *criterio premonitorio o profético*: busca textos en el pasado (versos publicados, pero también fragmentos inéditos cercanos temporalmente a la cirugía) que anticipen o expliquen su condición hospitalaria, además de flujos de memoria donde el amor, la entrada de Dios, la salida del mundo, la infancia, el nado o la aparición de su madre muerta se añadan al sentido corporal, anestésico de *Hospital Británico*.

⁸⁵ Como mencioné en el capítulo anterior, la poética quirúrgica de Viel no es un brote espontáneo. Viel ya había ensayado diversos procesos de auto-edición o aprovechamiento de su obra en sus títulos anteriores. Allí la estrategia en *Legión Extranjera*, donde la voz de Viel se desdobra en distintos registros para narrar distintas experiencias a lo largo del tiempo, mediante los cortes, enmiendas y suturas sobre un poema original, que sirve de esqueleto para el resto de la obra, como puede notarse en el “Prefacio” y “Contraprefacio”, ya comentado en este ensayo. Viel lo explicaba, con su tendencia sintética, en su entrevista con Sergio Bizzio: “Dejo (por ejemplo en *Legión Extranjera*) citas y personajes que hacen de distintos poemas un solo poema”. Pero en *Hospital Británico*, la cirugía sobre el decir trasciende y se convierte no sólo en motivo, sino en la práctica textual que brinda coherencia al poema; además de que se extiende temporal y asépticamente sobre la totalidad de la obra, porque también considera versos o anotaciones inéditas posteriores a *Crawl*, quizá fragmentos de un volumen que nunca vio la luz y se integró a *Hospital Británico*.

⁸⁶ La anotación es la entrada de la versión “completa” de *Hospital Británico*. Una suerte de lápida o advertencia, en la línea de las notas iniciales que Viel empleó desde “El arma” y de las notas al final del libro que desarrolló a partir de *Legión Extranjera*.

Ejercicio de autocrítica textual que parecería cercano al *collage*, pero que no se contenta en el mero juego de correspondencias y yuxtaposiciones azarosas o sorprendidas, pues persigue un fin preciso, pese a la diversidad de tonos y tiempos, y posee tanta premeditación como armonía. Lo de Viel no es un conjunto de fragmentos dispersos e informes. El criterio premonitorio brinda solidez estructural a *Hospital Británico* y fundamenta la recontextualización y resignificación de sus fragmentos.

Esto lleva a postular la *intención aséptica* en el acopio de las Esquirlas: el libro puede interpretarse como una selección depurada, cuidadosa, limpia, de la totalidad de la obra poética de Temperley.⁸⁷ Pues no se entiende el acto quirúrgico sin la asepsia, como hace notar la reflexión profunda de Valéry:

Advertiré, de paso, que esa apariencia de liturgia, esto es, de operación mística o simbólica, descompuesta en actos o en fases, organizada en espectáculo, hubo de crearse en sí misma en torno de vuestra operación real sobre la vida a causa del cuidado de rigor extremo que la *Asepsia* exige. Es ésta, la *Asepsia*, una celosa divinidad, que ni griegos ni romanos hubiesen dejado de personificar y a la que hubieran erigido altares y rendido algún culto. *Asepsia*, es decir, apartamiento de toda mácula, realización y preservación de una cierta *Pureza*; y aquí no puede uno por menos de pensar en el inmenso papel que la idea de *Pureza* hubo representado en todas las religiones, de toda época, y en los desenvolvimientos que alcanzó, según una especie de paralelismo ostensible entre la nitidez del cuerpo y del alma (Valéry: 40-41).

Antología personal con mecanismos de asepsia, donde los órganos (fragmentos) sufren asimismo un proceso de limpieza o purificación para ser extraídos de su contexto original y colocados sin taras ni ripios, en nuevas conexiones y conductos, para encontrar una nueva coherencia y funcionalidad en el cuerpo (corpus) nuevo de *Hospital Británico*; pureza que permite, a fin de cuentas, sanar y mirarse cara a cara con Dios.

La aparición de títulos intercalados, resaltados en negro, provee un efecto de repetición y establece un grupo de pequeñas melodías que sintetizan los temas y motivos

⁸⁷ Tamara Kamenszain ha observado esta intención aséptica, así como el carácter profético de los textos del poemario. “Así entendido, *Hospital Británico*, su libro póstumo, un libro donde ya no habla el yo lírico sino las fechas, debe ser entendido como la clínica de todos los libros anteriores rescatados por la salud que hace presente el tiempo”. Asimismo, subraya que en libros como *Hospital Británico* “la función premonitoria (“profética”) de la poesía, anticipa la muerte al mismo tiempo que cura en vida” (Kamenszain: s/p).

centrales del poema. Poema que imita con estas indicaciones iniciales el talante fragmentario y rítmico⁸⁸ de otros cantos rituales religiosos, y que revela el fuerte contexto espiritual de la escritura de *Hospital Británico*. Títulos que traen de vuelta a la memoria del lector la letanía funeraria, las jaculatorias que invocan el auxilio divino y los cantos religiosos, porque guían y marcan —como una voz sacerdotal, una plañidera o el sonido de tambor ritual en la plegaria— las etapas de este viaje interno a través de la enfermedad, la muerte y la nueva vida, concentrando también los sentimientos personales, la imagen del hombre, la imagen de Dios, el sufrimiento, la salida del mundo y la resurrección:

Hospital Británico
Pabellón Rosetto
“Christus Pantokrator”
Larga esquina de verano
Tu Rostro
Tu Cuerpo y Tu Padre
Tengo la cabeza vendada
Me han sacado del mundo
La libertad, el verano (A mi madre, recordándole el fuego)
Yace muriéndose
Dormido sobre sus labios
Para comenzar todo de nuevo

Todos los versos de *Hospital Británico* pierden su distribución estrófica o los acomodos visuales que poseían cuando fueron publicados y se transforman en líneas (los inéditos siguen el mismo patrón); además de que son acompañados por su fecha de publicación (esto ocurre también con la mayoría de los fragmentos inéditos). Durante la cirugía, hay poemas⁸⁹ que han sido cortados y transplantados íntegramente, perdiendo su título original y formando parte de nuevas secciones con títulos basados en las cinco líneas que conforman el primer *Hospital Británico*, su poema-esqueleto:

La libertad, el verano (a mi madre, recordándole el fuego)

Necesito oler limón, necesito oler limón. De tanto respirar este aire azul,
este cielo encarnizadamente azul, se pueden reventar los vasos de
sangre más pequeños de mi nariz. (1969)

⁸⁸ La mayor parte de las esquirlas provienen de la versión inicial (primeras 5 estrofas) de *Hospital Británico*, por lo que podrían entenderse como la melodía principal o la columna vertebral del texto. Los fragmentos que siguen las esquirlas constituyen así el desarrollo poético del *Hospital*, una suerte del desarrollo del tema.

⁸⁹ “Necesito oler limón, necesito oler limón” en *Humanae Vitae Mia*.

Otros han sido intervenidos de manera distinta. “El verde claro”⁹⁰ aparece extraído, cortado, limpiado y reducido a un par de fragmentos autónomos:

Pabellón Rosetto

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia la costa
lentamente y que de nuestras sombras color verde claro huían los
tiburones. (1978)

Pabellón Rosetto

Si me enseñaras qué es el verde claro. (1978)

Finalmente, otros poemas han sido extraídos, cortados, pulidos e integrados junto con otros fragmentos (órganos) textuales inéditos para generar una línea híbrida en *Hospital Británico*. En la línea siguiente, la primera parte es inédita, mientras la segunda es el verso motor de *Crawl*. De tal manera, los criterios quirúrgicos y asépticos originan nuevos órganos textuales, y con ellos un cambio en su sentido y contexto originarios:

Tengo la cabeza vendada

Mariposa de Dios, pubis de María: Atraviesa la sangre de mi frente –
hasta besarme el Rostro en Jesucristo (1982)—.

Ahora me permito comentar este verso, porque pone en movimiento mi propuesta de lectura. Desde mi punto de vista, este “nuevo” verso concentra la poética fundamental que da vida a *Hospital Británico*. Representante de la poética quirúrgica y la asepsia sobre el *corpus* poético, donde se funden tiempos y contextos actuales y pretéritos, aglutina en dos imágenes (Mariposa de Dios, pubis de María) la experiencia de revelación generadora del poemario (la visión de Dios en las mariposas que cubren el eucalipto del jardín del Hospital Británico; junto a la visión de la madre-generadora: el “pubis de María”). El verso ilustra también la trepanación: esa visión divino-maternal que atraviesa la cabeza (“la sangre de mi frente”) y hace posible el contacto, la fusión carne-con-carne entre Dios y el hombre (esta unión mística culminará en el “comenzar todo de nuevo”).

⁹⁰ “El verde claro” se publica originalmente en *Legión Extranjera*.

Ya traduzco mi lectura, fuera de este lenguaje de imágenes. *Hospital Británico* puede leerse como un poemario escrito en dos momentos que da cuenta de una experiencia iniciática de revelación (la salida del mundo), narrada mediante una poética quirúrgica de criterios premonitorios y asépticos, que es equivalente a la ceremonia quirúrgica sobre el cuerpo (la obra) de Viel, la cual provoca un viaje místico interior (una natación memoriosa que traza una cartografía interna de sensaciones y recuerdos) en tres etapas: sufrimiento (enfermedad), muerte (salida del mundo, periodo anestésico que no hace olvidar sino experimentar intensamente el cuerpo) y resurrección (bautismo de agua y de fuego), que permitirá el regreso a la vida en un cuerpo (obra) nuevo.

La salida del mundo. El esquema enfermedad-muerte-resurrección.

La *salida del mundo* abarca dos movimientos, de acuerdo con las ideas tradicionales de lo sagrado: puede representar tanto la ascensión a las regiones suprasensoriales, como el descenso a los Infiernos y la muerte. *Hospital Británico* narra este doble movimiento. Viel sube al Cielo a encontrarse con su madre y con su Dios, pero lo hace descendiendo, penetrando en lo hondo de sí mismo, en una inmersión corporal, que lo liga a las profundidades de su conciencia y de su memoria dentro de una estancia mortal-anestésica. Este doble movimiento no sugiere una contradicción. Por medio de la inmersión o natación en las honduras mentales y corporales (bajada), el sujeto se encuentra finalmente en posibilidad de ascender⁹¹ y de entrar en contacto con una existencia trascendente.

La salida del mundo, experiencia iniciática del chamanismo, posibilita la entrada en “otro espacio” poderoso y significativo, alejado de la realidad común. Muerte ritual que posibilita un desprendimiento del alma para transitar por regiones superiores (“vuelo mágico”), que en Viel siempre estarán acotadas al propio cuerpo del poeta. Se trata de una

⁹¹ Mircea Eliade explica brevemente la “virtud consagradora de la altura”: “Las regiones superiores están saturadas de fuerzas sagradas. Todo lo que está más cerca del cielo participa, con una intensidad variable, en la trascendencia. La altura, lo superior es asimilado a lo trascendente, a lo sobrehumano” (Eliade, 1981: 114). Y añade más adelante: “Todas las visiones y todos los éxtasis místicos comprenden una subida al cielo [...] Las ascensiones, el escalamiento de montes o escaleras, los vuelos en la atmósfera, etcétera, significan siempre la trascendencia de la condición humana y la penetración en niveles cósmicos superiores” (119-120).

experiencia mística originaria y primitiva, pero que se comparte esencialmente en la tradición y la doctrina bíblica judeocristiana, en la que abreva *Hospital Británico*.

Nos encontramos ante un poema travesía que narra la comunión final entre el hombre y lo divino en un cuerpo vulnerable. Poema-viaje místico interior, concebido en su motivo y estructura como acto quirúrgico: cirugía dentro de la memoria, experiencia y sensaciones del sujeto, inducido a una condición iniciática por la enfermedad. El cuerpo se convierte en el espacio ritual del poema, es el centro de mundo⁹² donde confluyen las tres regiones cósmicas (Cielo, Tierra, Inframundo). La trepanación (apertura) de la cabeza del poeta se considera provocada por un Ser Superior, que le descubre al poeta un *axis mundi* – el “punto de unión entre cielo, tierra e infierno” (Eliade, 1981: 335), espacio de revelación de lo sagrado y espacio creacional por excelencia (337)– dentro de su propio cuerpo, donde se tocan lo humano y lo sagrado. *Hospital Británico* es expresión arriesgada de una *salida del mundo*, con sus derroteros de angustia, miedo, muerte, gozo y revelación.

Tras múltiples lecturas, propongo un esquema⁹³ que divide los doce títulos de las Esquirlas en tres grupos que permiten apreciar las etapas del viaje de salida del mundo. Mi criterio se basa en la identificación de las tres fases (enfermedad-muerte-resurrección) que Mircea Eliade observó en la experiencia reveladora iniciática. El esquema de Eliade traduce el viaje místico interno y revelador en *Hospital Británico*, mientras ilumina un rumbo en las distintas estancias de la memoria interna donde los fragmentos del poema nadan y estallan, en un crawl melódico y surrealista.

Elijo también la propuesta de Eliade porque considera específicamente el eje de enfermedad que atraviesa la escritura del poemario, mientras abarca el proceso de muerte y resurrección, coherente con los rituales cristianos personales de Viel dentro del libro (bautismo, ascensión, experiencia de la luz). Las tres etapas de la experiencia iniciática narran el viaje de revelación a lo sagrado y permiten hallar la coherencia interna del texto

⁹² “El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación”. (Mircea Eliade, *ídem*, p.342).

⁹³ En su conocido trabajo sobre *Hospital Británico*, Juan Alcántara Pohls también propone un esquema inicial de lectura para el poema, dividido en 4 partes: 1) Materias primas, puntos de referencia; 2) Christus Pantokrator- proceso de desarrollo (ascensión) en el poema con imágenes obsesivas de luz y tópicos; 3) Sección refulgente-parte de mayor intensidad, su materia es el desfallecimiento (éxtasis), hay resistencia al ascenso y a la luz, así como un manifiesto deseo por la disolución y la muerte; 4) Inercia-Fin, sin alterar la intensidad, interrupción del poema. (Cfr. Pohls: 78) Si bien Pohls no considera una lectura del viaje de la salida del mundo, sí considera una ascensión, y su esquema funciona como referencia inicial y permite identificar otros elementos centrales en *Hospital Británico*, particularmente las obsesivas imágenes luminosas y los verbos físicos de inmersión.

de Viel, leído como un poema místico corporal atravesado por la experiencia quirúrgica. La agrupación que propongo no deja de lado el hilo conductor de ciertos personajes centrales (Viel, Dios, la madre). Asimismo considera los grupos de imágenes comunes o los *leitmotifs* que emparentan los fragmentos, junto a los títulos y las referencias locativas que aparecen en las Esquirlas.

A continuación, sintetizo el esquema propuesto y algunas claves de lectura, que se abordarán y profundizarán en los apartados correspondientes:

Enfermedad (sufrimiento): Reúne tres esquirlas: “Hospital Británico”, “Pabellón Rosetto” y “Christus Pantokrator”. Las primeras dos esquirlas retratan el lugar donde se encuentra el cuerpo del poeta y son el arranque a las imágenes y visiones de Viel. Se vive la ansiedad por el encuentro con Dios y la experiencia operatoria. Oración al ícono del “Christus Pantokrator”, imagen de la encarnación divina a la que Viel se acoge en el momento preoperatorio; unión de lo alto y lo bajo para conectarse con lo divino; el mirar (se) a través de los ojos de Dios ocasiona la autopenetración (tópico-cavar). Los textos reúnen reflexiones, imágenes y recuerdos vinculados a la figura de Cristo, y culminan en la primera parte de la sección “Larga esquina de verano”.

Muerte (anestesia): “Larga esquina de verano” conecta el sufrimiento del poeta con la muerte anestésica que desprenderá el cúmulo de visiones de Viel. Esta Esquirla emplea la metáfora del nadador y usa como lugar simbólico la playa, el punto de encuentro de presencias espectrales, donde hay un sol amenazante/destructor. Se descubre la identificación del sufrimiento de Viel y el Dios humanizado, con la consecuente aparición de la figura de un Cristo-Hombre (en las Esquirlas “Tu Rostro” y “Tu Cuerpo y Tu Padre”). Cristo (Sangre) y Sol, los cuales narran el efecto de la enfermedad (tumor) dentro del cuerpo y la conciencia del poeta. “Tu Rostro” y “Tu Cuerpo y Tu Padre” giran alrededor del motivo de la sangre y el sentimiento de temor y reflexión sobre el cuerpo herido y abierto, relacionados con la figura de un Cristo “físico” e inmediato: Jesús como personaje-motivo del dolor en el Hombre (y en Viel). La muerte anestésica atisbada como profecía aparece en la extraña lucidez y la iluminación delirante de “Tengo la cabeza vendada” que se convierte en el instante climático del poema (la salida del mundo), junto al título “Me

han sacado del mundo”. En él, el sol se identifica finalmente con las manos de un Dios cirujano interviniendo en la cabeza del poeta, lo que permite la salida del mundo y la llegada a una playa-Cielo, donde Dios colma y rodea el cuerpo del poeta.

Resurrección (renacimiento): Reúne cuatro esquirolas: “La libertad, el verano”, “Yace muriéndose”, “Dormido sobre sus labios” y “Para comenzar todo de nuevo”. El clímax de las secciones anteriores se extiende un poco más, pero el regreso al mundo, a los recuerdos personales y a las sensaciones corporales propician un contrapunto nostálgico: el conocimiento de la muerte de la madre de Viel. La aparición maternal encabeza la reflexión sobre la muerte de este personaje. El poema narra el viaje de la madre hacia el más allá, mientras cuenta la estadía del hijo (el poeta) en la tierra para volver a la vida: el “comenzar todo de nuevo”, una resurrección. Se perfila una noción clave: el sacrificio. Episodios casi simultáneos, el fallecimiento de la madre de Viel parece coincidir con el renacimiento de su hijo, *hacerlo posible*. Destaca la identificación Madre-Dios en el texto, así como la temática fúnebre y el tono nostálgico, la imagen recurrente de los soldados de plomo, símbolo de la infancia y a la vez una suerte de óbolo que permite el tránsito hacia el más allá. El poema entonces se interrumpe, se suspende como imagen de la resurrección y la eternidad.⁹⁴

El viaje místico interior y el componente acuático (natación memoriosa, cartografía interna, bautismo).

Sumado al apartado quirúrgico, que brinda coherencia interna a su último poemario, Viel mantiene obsesivamente otro elemento fundamental en su quehacer poético. La actividad natatoria, trabajada como navegación de las sensaciones internas en *Carta de marear* y como actividad mística respiratoria en *Crawl*, también cobra sentido indispensable en *Hospital Británico*. Braceo y natación por la escritura personal, donde se traza una cartografía corporal y memoriosa de sensaciones e imágenes; buceo personal en “el agua profunda” que es “el pasado de nuestra alma” (Bachelard, 1978: 86).

⁹⁴ Este esquema no pretende agotar la coherencia interna que otros han visto o verán en *Hospital Británico*, pero deseo que pueda ser útil referencia de lectura para posteriores análisis e interpretaciones del poema.

Natación memoriosa de Viel que además trae de vuelta el aspecto ritual del texto: ya he mencionado en *Crawl* el corte de la brazada del nadador sobre el agua, al modo de dos bisturíes paralelos; ahora la penetración real del bisturí y la mano en el acto quirúrgico es penetración del exterior dentro del flujo de la conciencia individual, un acto de natación en las profundidades de la cabeza del poeta, gracias al estado de muerte anestésica que induce a la contemplación extática de la divinidad. Enrique Flores, analizando el sueño ritual como componente del *Segundo Sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano, ha reconocido “la imagen de la anestesia como navegación del alma” y la mesa quirúrgica “convertida en vehículo de navegación simbólica, mítica, astrológica” (2003: 69).

El escritor Jorge Hardmeier ha resumido el motivo de la natación en Viel como “metáfora del movimiento continuo para alcanzar a Dios”; pues “en la natación, se está fuera del mundo, en el agua los brazos todavía hacen ruidos de alas” (Hardmeier: s/p). Así, la natación puede verse como un camino constante y esforzado que se vuelve en la personal concepción del poeta argentino una disciplina tan corporal como mística; el nado es imagen del vuelo que empieza en el cuerpo, y con los braceos y el desplazamiento flotante, conecta con Dios.⁹⁵

El instante de la inmersión es encuentro con el otro mundo (el inframundo o el cielo), un pasaje a realidades que se encuentran más allá de la vida cotidiana. Bachelard ha denominado *Complejo de Caronte*⁹⁶ a la navegación del ser en las aguas de la muerte, entendiendo que “todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua” (1978: 118) y que “morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los Muertos” (117).

Pero el viaje mortal e iniciático de Viel durante la anestesia no implica un retiro total de las sensaciones de su propia corporeidad. No es una travesía lenta o pesada por un agua quieta, enfangada y espectral. La natación interna de Viel es ante todo luminosa, física, y en ella se descubren incluso sensaciones pudorosas, porque el poeta está expuesto a

⁹⁵ En el análisis de Bachelard sobre el agua y los sueños, agua y cielo poseen una continuidad material, e incluso pueden llegar a confundirse en la ensoñación poética (1978: 200-202).

⁹⁶ “La imaginación profunda, la imaginación material quiere que el *agua* participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje. Es comprensible entonces que para tales infinitas ensoñaciones, todas las almas, sea cual fuere el tipo de funerales, deben subir a la *barca de Caronte*” (Bachelard, 1978:118-119).

una luz poderosísima que atraviesa, abre, desnuda, expone; de allí el deseo de repliegue, alejamiento y concentración en sí mismo frente a esa luz de la que nada se esconde, el “Necesito estar a oscuras” que se repite en *Hospital Británico*.

El poema es un tránsito vital en el punto límite, lleno de imágenes, personajes perdidos y reencontrados, espacios diversos y saltos temporales, con los sentidos despiertos. La voz poética posee conciencia de todas las acciones de violencia, de las heridas inflingidas sobre su carne, que es al mismo tiempo su cuerpo y el cuerpo de otro. Viel es un sujeto pasivo de las “maniobras de Cristo en su cabeza”, que se traducen en la operación sangrante y violenta de los médicos sobre su tumor. El desplazamiento y la brazada en lo acuático reproducen el flujo interno de pensamientos.⁹⁷ El buque (la barca de Caronte) que lleva al viaje mortal es sustituido por el poeta-nadador, quien emprende el viaje por las aguas de la memoria y de la muerte. El cuerpo-navío, rasurado y vulnerable, ebrio de anestesia, posibilita el viaje.

La Enfermedad (el sufrimiento), primera etapa del viaje interno, arranca en la visión espectral del Hospital y de las enfermeras, seres femeninos proyectados en otras mujeres “con rostro de roedor”, embarazadas o “de pechos de luz verde”, que representan a través de sus imágenes grotescas la angustia por la “misa”, la ansiedad por el encuentro y la comunión con Dios, que podría asomar en el peligro de muerte, en la sala de operaciones.

Hospital Británico

¿Quién puso a 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)

Hospital Británico

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1984)

El agua interna y corporal, que será luego el flujo vital mezclado en la anestesia, aparece como el cauce donde transcurre el viaje propuesto en *Hospital Británico*. Hay que adentrarse y descender en ese lugar misterioso y desconocido que es el cuerpo, en su flujo

⁹⁷ “El voluptuoso balanceo de una barca imita vagamente los pensamientos que flotan en el alma” (Balzac *apud* Bachelard 1978: 201).

sensorial y memorioso, para nadar dentro de sí y así tocar “carne con carne” a Dios. Desde el inicio, el nado interior actúa en su doble naturaleza, tanto como un “afuera del mundo” que representa la salida hacia la profundidad de la muerte, como con su implicación mística de vuelo, por las brazadas que asemejan “un vuelo de alas”.

Pabellón Rosetto

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia la costa
lentamente y que de nuestras sombras color verde claro huían los
tiburones. (1978)

Alrededor del componente acuático, giran un conglomerado de imágenes y símbolos: la inmersión (el descenso en el cuerpo, el viaje interno, la muerte), los tiburones (la amenaza, la enfermedad-cáncer), la playa (sitio de encuentro con el Dios-Hombre) y el ritual del bautismo, que origina la resurrección al final del poema.

Los cuestionamientos, la inseguridad, la duda ante el peligro y la negación velada a la experiencia quirúrgica aparecen en esta primera porción como una lucha interna, un nadar a contracorriente que crea preguntas, atisba las dificultades y expone los difíciles deseos de consumir la comunión divina. Para el poeta, nervioso, este encuentro con Dios puede darse en todas partes, incluso fuera del espacio operatorio:

Pabellón Rosetto

Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento
debajo de la cama. (1984)

Toda experiencia iniciática “descoloca” psicológicamente al iniciado⁹⁸, ha apuntado Mircea Eliade. En términos más prosaicos, Viel vive un estado de estrés preoperatorio y por ello la noción de *quién* habla al inicio del poema es dudosa, oscilante entre un yo y un nosotros: ese yo que quiere integrarse a la comunión divina (formando un nosotros) y que a la vez reniega calladamente de la operación que hará posible ese encuentro.

Esta primera parte se ilumina con la aparición de la postal de Christus Pantokrator, que se vuelve el interlocutor callado de Viel antes de la entrada a la cirugía y retoma la

⁹⁸ “La vocación chamánica, lo mismo que cualquier vocación religiosa, se manifiesta por una crisis, por una ruptura provisional del equilibrio psíquico del futuro chamán” (Eliade, 1976: 9).

importancia del ícono y el cristianismo oriental en los últimos poemarios del argentino.⁹⁹ Como he mencionado, el ícono es “ficción verdadera” que nace de la garantía o del hecho consumado de la Encarnación divina, pues “el descenso de Dios a la tierra como hombre [...] supone una total legitimidad de la imagen como vía de acceso a Dios, ejemplarmente realizada a través de la figura de Jesús” (V.Cirlot: 208). El ícono procede y confirma la encarnación de Jesucristo, acerca didácticamente a los fieles a este misterio y da testimonio de él. Los fragmentos de “Christus Pantokrator” muestran la imagen de un Dios Todopoderoso:¹⁰⁰ monumental, imponente, físicamente fuerte, “atlético” como un marinero judío, en contraposición con otras representaciones pictóricas que muestran a un Jesucristo moribundo o desfalleciente.

“Christus Pantokrator”

La postal viene de marineros, de pugilistas viejos en ese bar estrecho que parece un submarino –de madera y latas—hundiéndose en el sol de la ribera.

No hay elección gratuita en *Hospital Británico*. El Cristo Pantocrátor, representado comúnmente en la pintura bizantina medieval, simboliza la unidad de la naturaleza a la vez humana y divina de Cristo, con la del Dios Todopoderoso:

En el año 325, el concilio de Nicea confirmó que Cristo era la imagen visible y perfecta del Padre. Siguió tres siglos de lucha contra las herejías que negaban su naturaleza divina (arrianismo) o humana (monofisismo). [...] El ícono del Pantocrátor se convirtió en el símbolo de ese combate. [...] Al defender la imagen como hombre-Dios, se defendía el principio de la encarnación y la eficacia de la salvación. El ícono se convirtió en un poderoso baluarte de la nueva fe (Tradigo: 242-243).

⁹⁹ San Gregorio Palamas (1296-1389), uno de los Padres de la Iglesia Ortodoxa Oriental, nutre con sus ideas la teología positiva o catafática, que “afirma algo sobre el conocimiento de Dios” y defendió el ícono contra las acusaciones de herejía de los iconoclastas. Palamas vio a Jesucristo como Luz y puso especial importancia en la expresión sensible de la Humanidad del Verbo. San Gregorio encuentra en los íconos una representación de esa luz tabórica de la transfiguración divina, porque lo icónico es inspirado por la gracia para expresar una parte de los atributos de Dios, como su luz, en colores y formas. “Dios es llamado Luz no por su esencia, sino por su energía”, escribió San Gregorio, y por lo tanto la luz es la energía divina, Dios en su manifestación. En este sentido, la teología palamita es primordialmente visual e icónica, porque los sentidos se transfiguran e iluminan para ser dignos de ver la luz “no sensible” de Dios bajo el ámbito de la gracia divina. En el ícono oriental, representación simbólica de la realidad verdadera, se invita a participar y “comulgar con lo indescriptible” y “se sintetiza la potencialidad espiritual de la materia creada” (Cfr. Caamaño: 97-104).

¹⁰⁰ La identificación bíblica de Cristo y el Todopoderoso se encuentra en Apocalipsis 1:8: “Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso”.

Un Dios-Cristo que bendice y que promete regresar pronto, que está en control de todas las cosas y por encima de este mundo, y que ahora se aparece ante Viel en una postal recuperada de un bar de marineros (esos hombres “con la mandíbula cuadrada” que identifica Viel con Jesucristo). A este Dios humanizado, que exige en su representación pictórica amar a los enemigos como un mandato que vincula siempre la vida terrena con la vida espiritual (Palhares Meza: s/p), es al que se acoge un Temperley sumido en una situación de angustia; un Dios “fuerte”, victorioso de la muerte y del sufrimiento que augure un destino similar para el paciente en camino a la cirugía.

La repetición del nombre “Christus Pantokrator” en los fragmentos del apartado homónimo se identifica con la oración de Jesús (analizada anteriormente), que abre el corazón a lo divino mediante la repetición del nombre de Dios, y también con las jaculatorias, oraciones breves que permiten concentrarse y prepararse para la unión contemplativa con lo divino.¹⁰¹

“Christus Pantokrator”

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)

“Christus Pantokrator”

[...]

Con la postal en el zócalo, con Christus Pantokrator en el espigón larguísimo, mi oscuridad no tiene hambre de gaviotas. (1985)

“Christus Pantokrator”

La postal viene de marineros, de pugilistas viejos en ese bar estrecho...

Un Cristo íntimo, próximo, antisolemne, en compañía de los hombres comunes; un Cristo de marineros que toman en un bar. La identificación entre lo alto y lo bajo (el encuentro de Dios en las actividades o en los lugares más “profanos”), tan común en Viel

¹⁰¹ Thomas Merton ha descrito “esa unión contemplativa alcanzada por la repetición rítmica del nombre del santo nombre de Jesús, sincronizada con una respiración profunda y controlada, que llegó a ser la forma de contemplación preferida de los monjes del Monte Athos”, célebre área de monasterios del cristianismo ortodoxo, al norte de Grecia (40).

porque atestigua que para el poeta toda la creación es digna y efectiva para reflejar a su Creador, vuelve a aparecer en *Hospital Británico*. Concentrado en esa imagen divina, proveniente de un sitio totalmente prosaico, Viel se prepara en la oración y la respiración mística del nombre de Dios (bajando las persianas, apagando la luz y cerrando los ojos) para ingresar en la oscuridad personal. Inicia entonces una plegaria interna que concentra al poeta, lo induce al ánimo propicio para registrar el Silencio de lo Divino, y así prepara al hombre para ser llenado de la imagen de Dios y sus visiones:

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)

Repliegue interno, oscuridad de la conciencia que busca a Dios en la oración y de inmediato comienza a trazar el universo quirúrgico, plagado de imágenes personales, marinas, vivenciales del poema. Porque el poeta se desdobra para mirarse a través de los ojos del Christus Pantokrator, pero también para cavar en el cuerpo de Cristo a partir de la mirada humana: actor y paciente simultáneo, Viel *actúa como y padece al* cirujano divino que interviene en el cuerpo (también divino), empleando uno de los tópicos rescatados de *Carta de marear*, el del hombre que cava:

“Christus Pantokrator”

Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y
en los ojos de Christus Pantokrator. (1985)

Sé que sólo en los ojos de Christus Pantokrator puedo cavar en la
transpiración de todos mis veranos hasta llegar desde el esternón,
desde el mediodía, a ese faro cubierto por alas de naranjos que
quiero para el niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos
meses. (Mes de Abril de 1986)

Nos hallamos en el punto de partida para un profundo “descenso al cuerpo” que posibilitará el encuentro con lo divino. Como ha apuntado acertadamente Enrique Flores, “dos imágenes de origen hermético alumbran la vía de descenso al cuerpo. En primer lugar, la imagen simbólica del minero, que horada con su pico las entrañas oscuras de la tierra, en busca del metal primordial aprisionado en ellas. Y en segundo lugar, la del buzo [...]

símbolo del sumergimiento en el elemento abismal del sueño” (2003: 81). Aplicando estas observaciones a *Hospital Británico*, el descenso al cuerpo desembocará en un encuentro cara a cara con la Luz divina y el Rostro de Dios, y a la restitución reveladora de del primer gran encuentro místico¹⁰² de un Viel Temperley niño con lo divino.

La plegaria al Christus Pantokrator en *Hospital Británico* servirá como transición a la segunda fase del viaje interno: el estado mortal y anestésico en que sume la cirugía. Con un desarrollo misterioso y elíptico, el lenguaje acuático y surrealista de Viel se dispara entonces en un flujo de imágenes y asociaciones personales que en general son oscuras para la interpretación. Parecen corresponder al estado agitado y nervioso provocado por la entrada del líquido anestésico, a las sensaciones de miedo y vulnerabilidad, y al repliegue que el cuerpo herido y abierto realiza sobre sí mismo, ante la proximidad de la herida.

Larga esquina de verano

Alguien me odió ante el sol al que mi madre me arrojó. Necesito estar a oscuras, necesito regresar al hombre. No quiero que me toque la muchacha, ni el rufián, ni el ojo del poder, ni la ciencia del mundo. No quiero ser tocado por los sueños.

Miedo del contacto y de la amenaza que se adivina. Deseo de contención en uno mismo frente a la posibilidad de la disolución (de la conciencia, pero también del cuerpo que se abre ante el cuchillo y la revelación divina). La anhelada oscuridad interna y personal que comunique al poeta con Dios de pronto se transforma en una luz amenazante, que revela un panorama de destrucción. “Sol” y “tiburón” funcionan como palabras repetitivas (obsesivas) en esta primera parte de “Larga esquina de verano”, que por el momento pueden asociarse respectivamente con el filo cortante del bisturí y la visión del tumor, dos amenazas en el cuerpo de Viel.

Un tiburón se pudre a veinte metros. Un tiburón pequeño –una bala con tajos, un acordeón abierto—se pudre y me acompaña. Un tiburón –un críquet en silencio en el suelo de tierra, junto a un tambor de

¹⁰² Esta primera experiencia mística de Viel consiste en su recuerdo de haber caído en un río y haber sentido debajo del agua la presencia de Dios y la felicidad suprema. Viel cuenta el evento con una naturalidad que asombra, como si la cita con lo divino hubiera sido un evento de lo más común en su vida (algo que confirma en su poesía). Retomaré con mayor profundidad esta sensación de haber “comulgado como un ahogado”, al haberse sentido rodeado y penetrado por Dios, al hablar del éxtasis y el despertar de Viel en *Hospital Británico*.

agua, en una gomería a muchos metros de la ruta—se pudre a veinte metros¹⁰³ del sol en mi cabeza: El sol como las puertas, con dos hombres blanquísimos,¹⁰⁴ de un colegio militar en un desierto; un colegio militar que no es más que un desierto en un lugar adentro de esta playa de la que huye el futuro.

Frente a este panorama delirante, nutrido de referentes locativos personales (“un críquet en silencio en el suelo de tierra, junto a un tambor de agua, en una gomería a muchos metros de la ruta”), donde aparecen espectrales figuras de amigos muertos, el poeta sospecha incluso de un engaño del demonio en la creación que la ha sido siempre tan querida.

Larga esquina de verano

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

Amigos muertos que caminan en las tardes grises hacia frontones de pelota solitarios [...]

Viel teme porque avista el “desierto en un lugar adentro”, el desierto que engaña y tienta en su espejismo, pero también el desierto donde Dios se manifiesta y tiene lugar la revelación. ¿Qué es lo que ve? ¿Adónde ha llegado, que lo rodea el vacío y las presencias fantasmales? La segunda fase del viaje arranca aquí: Viel se topa con la muerte durante la anestesia y experimenta un movimiento descendente, un hundimiento en su carne que lo conduce a una playa desértica donde la revelación colma el vacío y el tiempo parece suspendido (“playa de la que huye el futuro”); una playa arrasada por un sol implacable, que crece dentro de un cuerpo en el que Viel se va hundiendo, dentro de una cabeza que desata su flujo de imágenes memoriosas. Descenso al cuerpo donde el cuerpo y “lo que no es el cuerpo” (¿el alma?, ¿la muerte?, ¿el espíritu?) “se borran y se mezclan” (Flores, 2003: 75) y donde la poesía, en palabras del poeta mexicano Bernardo Ortiz de Montellano, hace convivir “sin

¹⁰³ Me parece que la lectura del número veinte no debe ser literal, sino simbólica. La cifra aparece también al principio de la versión sin esquirlas de *Hospital Británico* (“A veinte cuadras de aquí yace muriéndose”) y parece conectarse con la intención simbólica, adverbial y mnemotécnica por su repetición, como lo emplea frecuentemente el lenguaje bíblico.

¹⁰⁴ “Un día nublado estoy en una playa y al cerrar los ojos sale el sol y veo dos figuras blanquísimas, y me dije que iba a escribir acerca de esos dos tipos haciendo guardia en la arena. Ese libro sería *Hospital Británico*”, le dice Viel a Sergio Bizzio. Rescaldos de ese libro potencial aparecen también suturados en *Hospital Británico* y dan cuenta del aprovechamiento de materiales ajenos que se resignifican en el contexto de la cirugía y el viaje de salida del mundo, además de que explican algunas de las licencias en las imágenes encadenadas que navegan por el libro.

separarlos y oponerlos, fenómenos que parecen contradictorios como lo vivo y lo muerto, el cuerpo y lo que no es el cuerpo; pero en la oscura profundidad adonde nos invierten, a veces, los sentidos, están la vida y la muerte, el cuerpo y lo que no es el cuerpo inseparablemente juntos” (Montellano *apud* Flores: 75).

Larga esquina de verano

Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección – espero su estallido contra mis enemigos—en este cuerpo,¹⁰⁵ en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su Pierna me azoten como cota de malla —y sin ninguna Historia ardan en mí— las cabezas de fósforos de todo el Tiempo.

Tengo las toses de los viejos fusiles de un Tiro Federal en los ojos. Mi vida es un desierto entre dos guerras. Necesito estar a oscuras. Necesito dormir, pero el sol me despierta. El sol, a través de mis párpados, como alas de gaviotas que echan cal sobre toda mi vida; el sol como una zona que me había olvidado; el sol como un golpe de espuma en mis confines; el sol como dos jóvenes vigías en una tempestad de luz que se ha tragado al mar, a las velas, al cielo.

El nado interior permite trazar la cartografía interna que expone el viaje del poeta, verdadero mapa mental, fiel al motivo topográfico que Viel cultivó durante su obra. Arrojado a una estancia donde la vida y la muerte parecen disputárselo (“Mi vida es un desierto entre dos guerras”), Viel se encuentra en una playa luminosa y desértica, una “zona” donde el sol es presencia vigilante que se transforma en amenaza¹⁰⁶. Experiencia luminosa abrumadora donde el poeta siente arder en sí “las cabezas de fósforos de todo el Tiempo”. La unidad del cuerpo, “a oscuras”, cerrado y pertrechado en sí mismo, se ve

¹⁰⁵ Resurrección en *este* cuerpo: no en un cuerpo idealizado, mejorado, perfeccionado, sino en el cuerpo físico y material. La valoración positiva del cuerpo humano y contingente, que no se abandona ni se deja atrás, es notable en el poema de Viel, porque constituye una visión heterodoxa de la resurrección cristiana, que se acoge más a un “cuerpo nuevo” en una “tierra nueva”.

¹⁰⁶ La visión del sol como principio destructor es común en ciertas tradiciones esotéricas (Mesopotamia, Egipto, México, Perú). Como ha señalado Enrique Flores, autores como Antonin Artaud también notaron la asociación del sol como principio de muerte en la cultura prehispánica mexicana. Para Artaud, “El sol es un principio de muerte y no un principio de vida”, que se liga directamente con los cultos solares, los cuales señalaban la supremacía de la muerte y del sacrificio (Flores, 1999: 193), y de tal forma hacían posible la generación de la vida. En estos cultos, las almas de los muertos debían seguir los pasos del sol para amanecer eternamente. El sol se hundía en el crepúsculo y la sangre de la degollación teñía el cielo. Se iniciaba la noche de la muerte hasta ser admitidos en el cortejo de la luz, en un ciclo que se repetía a diario. Se trataba de un “comulgar con la muerte” en el sol, “para vivir un constante proceso muerte-resurrección que [...] aboliese la frontera final, la muerte definitiva” (Álvarez Flores: XXVI).

abatida por la luz reveladora y cortante. Porque el lugar místico de Viel no encuadra con la visión sombría de la muerte. Su playa tiene un sol perenne e inmóvil, que ataca, penetra, “echa cal” sobre toda su vida. Sol que, más que principio vital, se convierte en poder aniquilador, que atraviesa la carne dormida (anestesiada) y vulnerable:¹⁰⁷ sol que golpea las costas internas de Viel “como un golpe de espuma en mis confines”, sol que no le permite el descanso y que arrasa con los objetos internos de aquella playa mental, en imágenes de destrucción de tintes surrealistas.

Larga esquina de verano

La boca abierta al viento que se lleva a las moscas, el tiburón se pudre a veinte metros. El tiburón se desvanece, flota sobre el último asiento de la playa –del ómnibus que asciende con las ratas mareadas y con frío y comienza a partirse por la mitad y a desprenderse del limpiaparabrisas, que en los ojos del mar era su lluvia.

Viel experimenta entonces las sensaciones de muerte y de angustia por la demora en la llegada de Cristo, como una ansiedad plenamente física y urgente, un “hambre de Rostro ensangrentado” en una playa arrasada, cuya desolación hace patente la ansiedad por la presencia divina, todavía espectral y amenazante.

Larga esquina de verano

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

El poeta reclama e invoca el Rostro ensangrentado de Jesucristo, identificándose en el dolor del Dios humanizado, ruega por él violentamente. Apela, como ha hecho siempre, a su mística personal y totalmente física, añorando que la actividad corporal extenuante haga posible la aparición de Cristo entre el sudor, el esfuerzo y el desfallecimiento.

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

¹⁰⁷ Acaso Viel da cuenta de la luz de la lámpara del quirófano ante su cuerpo abierto. Acaso ésta es la imagen de la energía inconmensurable, tan creadora como destructiva, del Dios del Antiguo Testamento.

almohadillado que es mi pieza sin luz a la una de la tarde mientras
el mar –afuera— parece una armería?

Al mismo tiempo, Viel eleva sus oraciones enfáticas, delirantes, surrealistas, donde las asociaciones libres mezclan personajes de la vida íntima (Cristo, la madre de Viel, una muchacha muerta con quien el poeta parece tener una deuda amorosa) y lugares significativos para la vida personal (cementeros). En esta voz anestésica, los tiempos y las misas oídas y dichas por el alma de Viel recorren las playas internas de la memoria. Las repeticiones rituales, las fórmulas vocativas religiosas (“sin Tu Cuerpo”) y el tono litúrgico buscan conectar al sujeto con el Dios humano que protege contra la amenaza mortal.

Sin Tu Cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir, sin Tu
Cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se
deshacen cadenas, brújulas, timones –lentamente como hostias—
bajo un ventilador de techo gris; sin Tu Cuerpo en la tierra no sé
cómo pedir perdón a una muchacha en la punta de guadaña con
rocío del ala izquierda del cementerio alemán (y la orilla del mar
–espuma y agua helada en las mejillas— es a veces un hombre
que se afeita sin ganas día tras día). (1985)

Viel marinero, Viel-cuerpo-barco que navega en las aguas de la muerte buscando el Rostro amoroso y sufriente de Cristo para salvarse de la angustia. El ritmo de los flujos de imágenes da cuenta de una respiración agitada, nerviosa, acelerada por la dolencia y el temor. En estos momentos críticos, desesperanzados, el lenguaje de Viel se contagia plenamente de menciones sangrientas¹⁰⁸: la herida de Viel se ha identificado con la Herida de Cristo, y el rostro del poeta se encuentra con el Rostro ensangrentado del Dios-Hombre.

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 cuando lanza sus dados contra un negro
espigón de cocinas de hierro que espera a algunos hombres en un
sol donde nieva? (1985)

¹⁰⁸ ¿Es este flujo surrealista, personal y ensangrentado, la zona de lenguaje de la trepanación y el dolor?

Nos hallamos en la parte más mística y cruenta del poemario. Sangre y sol: dos elementos primarios, rituales, vinculados profundamente en tradiciones que privilegian los ciclos de muerte y resurrección. Sangre humana y sangre divina que se encuentran y juntas parecen contraponerse al sol desgarrador y destructivo que había amenazado al poeta. La aspiración del encuentro carne con carne con el Dios humano se logra en una comunión total, en la adoración del Rostro de Cristo encarnado, en un acto que supera el tabú que representaba para la tradición judía el mirar el Rostro de Dios (hecho que condenaba inexorablemente a la muerte y que aparejaba la locura con la soberbia de quien se considerara capaz de mirar la faz de lo Sagrado).¹⁰⁹

Es luego de este andar y este orar esforzado, cuando el rostro de Dios aparece para Viel. ¿Cómo es el Rostro de Dios, esa imagen de lo inefable, de lo máximo indecible? Incluso en este instante supremo, Viel es coherente con el resto de su obra y retrata a la divinidad en un flujo¹¹⁰ de imágenes que repite la fórmula “Tu Rostro”: ve a Dios como una comida de dejos militares, a la usanza de su *Plaza Batallón 40*; lo retrata como una serie de instantes que recuerdan los paisajes boscosos que observa un jinete a caballo.¹¹¹ Viel, siempre icónico y franciscano, refiere manifestaciones de un Dios natural, inmediato y de instantes, que aparece en la bondad¹¹² de su creación animal, natural y humana, un Dios trazado en el vértigo de una cabalgata en la Pampa argentina, en los balidos de una

¹⁰⁹ “Mas, ¿oh, quien diera que Dios hablara, y abriera sus labios contigo [...]. ¿Descubrirás tú los secretos de Dios? ¿Llegarás tú a la Perfección del Todopoderoso? Es más alta que los cielos, ¿qué harás? Es más profunda que el Seol, ¿cómo la conocerás?” (Job 11: 5,7-8).

¹¹⁰ Las asociaciones entre el concepto de liberación interna en las experiencias místicas y la noción de flujo han sido resaltadas por el estudioso Roger W. Wescott. Al referirse a los cinco estados de conciencia, reconoce que el de mayor envergadura espiritual parece ser el llamado “estado de liberación”, que suele encontrarse cuando el cuerpo se halla en estado de reposo y es prácticamente imposible de ser traducido en palabras (inefabilidad). “La palabra sánscrita para este estado de conciencia es *moksha*, ‘liberación’, y el individuo que lo ha alcanzado se le llama *mukta*, ‘liberado’. La raíz protoaria de esta palabra es *meu-*, ‘licuar’, de la que obtenemos, a través del latín, la palabra *mucus* (mucosidad), y a través del griego, la palabra *mirfada*. El elemento semántico común a todos estos términos parece ser la idea del ‘flujo’. En el estado de liberación, el intelecto despierto ya no intenta establecer el proceso cósmico cortándolo en segmentos o solidificándolo en una entidad. En vez de eso, fluye (y brilla) como el movimiento del mundo de que forma parte.” Wescott concluye: “La noción de fluidez sugiere otra imagen, por medio de la cual se ha descrito el estado de liberación. [...] El elemento común a todas estas descripciones era una sensación de hundimiento placentero en un algo misterioso parecido a la mente, sin sufrir las limitaciones espacio-temporales de la conciencia individual ordinaria” (Roger W. Wescott: 54-55). Esto precisa las asociaciones acuáticas del lenguaje místico-surrealista en distintas secciones de *Hospital Británico*.

¹¹¹ “Nado entre crines y galopo a Dios” (“Elegía argentina”, v. 66, en *Poemas con caballos*. Curiosamente, este poema lo dedica Viel a su madre, el otro personaje principal de *Hospital Británico*).

¹¹² Como he mencionado, poesía “icónica” por la convicción de que “todo lo creado, tanto material como espiritual, es bueno” y “todo puede ser portador y motor de la transfiguración del entorno” (Fitzurka: 250).

oveja, en la contemplación de la naturaleza y otras experiencias personales, hasta que la visión termina truncándose súbitamente en “un hospital sobre un barranco”.

Tu Rostro

Tu Rostro como sangre muy oscura en un plato de tropa, entre cocinas frías y bajo un sol de nieve; Tu Rostro como una conversación entre colmenas con vértigo en la llanura del verano; Tu Rostro como sombra verde y negra con balidos muy cerca de mi aliento y mi revólver; Tu Rostro como sombra verde y negra que desciende al galope, cada tarde, desde una pampa a dos mil metros sobre el nivel del mar; Tu Rostro como arroyos de violetas cayendo lentamente desde gallos de riña; Tu Rostro como arroyos que empapan de vitrales a un hospital sobre un barranco. (1985)

A partir de este momento, con la visión del rostro de Dios, el poema es sacudido por la trepanación. La entrada al desarrollo quirúrgico se da mediante un verso “premonitorio” en la obra de Viel, que lleva añadida la marca de “texto profético lejano”, y sugiere el retorno al pasado para reconocer una experiencia abrumadora en el presente:

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)

Sobresaliente es la sensación de tiempo abolido en el verso. ¿Quién habla? ¿Desde qué tiempo? Aquí se funde el Viel del pasado, el de la identidad trastocada en el recuerdo de *Legión Extranjera*, con el Viel moribundo e intervenido, dependiente de la mano del Otro. El verso expone la sensación de desgarramiento interno, de vértigo ante el corte violento que ocasiona la separación de los miembros (experiencia de sacrificio ritual que fascinó a poetas como Antonin Artaud) y provoca el contraste entre dos elementos primarios, el agua y el fuego, de fuerte simbolismo purificador: bautismo doble, que limpia y posibilita una nueva vida en el creyente. Agua y fuego que también representarían, respectivamente, el flujo anestésico en la memoria y la dolorosa prueba espiritual que devuelve al mundo.

Separación corporal; lenta e impresionante salida del mundo. Bachelard ha escrito que aunque costumbres ya racionalizadas confían los muertos a la tumba o a la hoguera, “el inconsciente marcado por el agua soñará, más allá de la tumba, más allá de la hoguera, con

una partida sobre las aguas. Después de haber atravesado la tierra, después de haber atravesado el fuego, el alma llegará al borde del agua” (1978: 118) para emprender la navegación a la muerte o al más allá. Imágenes de dolor, de extrañamiento respecto a la situación vivida, de miedo profundo sobre lo que ocurre en el cuerpo, destellan en *Hospital Británico*. El texto siguiente, que he comentado en otra porción, expresa la síntesis total de la experiencia quirúrgica y su conclusión (el encuentro carne a carne con Dios), en una plegaria que, a pesar de su apariencia calma, filtrada por la liturgia, resulta pavorosa:

Tengo la cabeza vendada

Mariposa de Dios, pubis de María: Atraviesa la sangre de mi frente –
hasta besarme el Rostro en Jesucristo (1982)–.

Viel está por fin, como decía en *Legión Extranjera*, “más allá de hombre y de mujer”. Después de “tantas horas, tantos días, tantos años”, ha hallado “su imagen” besándose el Rostro en Jesucristo, la ha encontrado en el rostro del Dios-Hombre, el Cristo en quien “habita corporalmente toda la plenitud de la Deidad” (Colosenses 2: 9), porque “el que me ha visto a mí, ha visto al Padre” (Juan 14: 9). Siguen los textos más individuales, “egocéntricos” y pavorosos de *Hospital Británico*, donde la experiencia del dolor y la trepanación nos focalizan por completo en la vivencia del cuerpo adolorido y vulnerable, que habla yaciente y debilitado, frente a frente y penetrado por lo divino.

Lo escrito es ahora el flujo común de poema-vivencia-sensación que Viel tanto había trabajado en *Legión Extranjera*. Cuerpo que aparece como neutralizado, suspendido en su dolor por el afán místico, que provoca una actitud de calma perturbadora en el poeta, entregado a las “maniobras de Cristo” en su cabeza. Cuerpo-barco que navega en las aguas de la anestesia y de la muerte y se detiene (ancla) en la máxima revelación. Cuerpo entregado tanto de manera real y sangrienta a la cirugía, como a la actividad médica, convertida en metáfora de la acción divina. Cuerpo que a la vez es uno con el alma y es plenamente *experiencia de sí mismo*, en un presente gramatical que convierte el relato en un hecho perpetuo, atemporal:

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)

Mi cuerpo –con aves como bisturíes en la frente— entra en mi alma.
(1984)

El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total. (1984)

Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza. (1985)

Señor: Desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego. (1984)

El sol como la blanca velocidad de Dios en mi cabeza, que la aspira y la desgarrar hacia la nuca. (1984)

Cuerpo en que los bisturíes planean con sus alas cortantes; cuerpo que desciende, operado y herido, hasta lo más profundo de sí mismo. Cuerpo-cabeza donde toda la sangre de Cristo se derrama solar, luminosamente, “sobre una pared de anestesia total”. Oscilación entre el temor ante lo sagrado, ante la máxima potencia divina, y la esperanza de acogerse, como un niño, a la clemencia de la Madre del Hijo Todopoderoso. Cuerpo-cabeza que es intervenido por “las maniobras de Cristo”, un Dios-Hombre cirujano (el “médico divino¹¹³”), y luego atravesado por el sol,¹¹⁴ una luz inmensa, destructora, poderosísima. Ahora, en la inmediatez de la presencia, esa Luz (solar y sangrienta) que ha recorrido todo el poemario y el cuerpo del poeta aclara su imagen y revela la Mano sanadora de un Cristo

¹¹³ Numerosos testimonios bíblicos del Cristo sanador, médico divino, pueden encontrarse en los Evangelios y en el Nuevo Testamento. Entre ellos, en Mateo 4:24, Mateo 8:17, Mateo 9:35, Lucas 5:17, Lucas 5:31.

¹¹⁴ Experiencia mística de la luz que atraviesa la carne y lleva al goce extático, como refirió Simeón el Nuevo Teólogo. Experiencia que recuerda a la transverberación, con la imagen del dardo divino que atraviesa el corazón, en Santa Teresa. Pero también experiencia reveladora que aparece en otras culturas antiguas latinoamericanas. Al referir el rito sagrado del peyote entre los tarahumaras, Antonin Artaud también identificó la apertura de la conciencia hacia el infinito con el toque de una espada, a cargo de los Sacerdotes del Sol. Esta apertura de la conciencia hizo que Artaud se sintiera “colmado por una luz que nunca había poseído”. Artaud resume de esta forma el impresionante ritual y el consecuente viaje interno que vive el iniciado del peyote: “La acción de los sacerdotes del Sol rodea el alma entera y se detiene en los límites del yo personal adonde acude el Señor de todas las cosas para recoger su resonancia. Y allí fue donde el viejo jefe mexicano me golpeó para abrirme de nuevo la conciencia, pues yo era un mal nacido y no podía comprender el Sol; y además el orden jerárquico de las cosas exige que después de haber pasado por el TODO, es decir, lo múltiple, que es las cosas, regresemos a la simplicidad del uno, que es el Tutuguri o el Sol, para después disolvernos y resucitar mediante esa operación de reasimilación misteriosa” (Artaud: 9-10). Las nociones del sol, la espada, la disolución y la resurrección atraen por sus similitudes con la experiencia de Viel.

crucificado “bendiciéndome en fuego”¹¹⁵: no es este bautismo el bautismo del agua, llevado a cabo por un ministro, sino el ejecutado por el propio Jesucristo, como sacerdote y mediador con lo divino, donde el elemento es el fuego del Espíritu Santo.¹¹⁶

Para completar esta multitud de imágenes rituales y místicas, aparece el poder de curación del médico divino como la “velocidad de Dios en mi cabeza”, que “desgarra la nuca” (¿un desmembramiento ritual, acaso?) y así da germen a la nueva vida.

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección— entra en mi alma). (1984)¹¹⁷

Sol divino, mortal y destructor, sol que termina por engendrar vida a partir del sacrificio operatorio, durante la muerte anestésica. Toda la Esquirla “Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)”, con sus distintas gradaciones del motivo de la luz, bien podría leerse como la manifestación de la Trinidad sagrada del cristianismo. Un sol destructor, a la vez mortal y vital, imponente y del que nada se puede ocultar (Dios Padre); que se concentra luego en la mano herida de Jesucristo crucificado (Dios Hijo), que opera a su vez una sanidad milagrosa sobre el cuerpo y lo bautiza con fuego (Espíritu Santo).

Los elementos místicos y rituales se yuxtaponen en una playa (que después de ser imagen desértica en la muerte, permite atisbar un cielo), cuya blancura total ha anulado lugares y tiempos.

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Por culpa del viento de fuego que penetra en su herida, en este instante,
Tu Mano traza un ancla y no una cruz en mi cabeza.

¹¹⁵ El fuego es atributo de majestad divina y elemento purificador por excelencia. Una de las más impresionantes caracterizaciones del Dios majestuoso en el Antiguo Testamento lo describe cabalgando en el cielo, con rayos procedentes de sus manos y una lanza fulgente: “Rayos brillantes salían de su mano y allí estaba escondido su poder” (Habacuc 3: 4 y ss.). ¿Acaso también, ese “fuego divino” que tanto fascinó y terminó por fulminar en la locura a Hölderlin?

¹¹⁶ Juan el Bautista profetiza el bautismo de fuego en manos de Jesucristo. “Yo a la verdad os bautizo en agua; pero viene uno más poderoso que yo [...]; el os bautizará en Espíritu Santo y en fuego” (Lucas 3:16; también en Mateo 3:11 y Marcos 1:8).

¹¹⁷ “La relación entre cuerpo y alma se presenta como mutua e indistinta; no importa quién penetra a quién. Incluso el cuerpo llega a constituirse como punto de llegada [...], se torna lugar a conquistar, tradicionalmente identificado con la instancia inmaterial” (Arancet, 2003: 4).

Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de tu Carne y de la prisa de los Cielos. (1984)

Viel comulga con Dios en un anhelo impaciente de ingerir (“beber hacia mi nuca”) el cuerpo de Jesucristo crucificado (que forma con sus brazos extendidos sobre la cruz la figura de un ancla), y la bendición de las manos de Dios¹¹⁸ - sol-cirujano se suscita mediante su propio gesto sagrado (un ancla,¹¹⁹ en lugar de una cruz) sobre la cabeza del poeta. De tal forma, Viel penetra (taladra, cava) en sí mismo más y más, hasta horadarse la nuca, en una reminiscencia del acto trepanatorio. Entonces, en aquel hueco perforado de su carne, encuentra el portal para salir del mundo:

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida;
vi a mi eternidad, que debo atravesar desde los ojos del Señor
hasta los ojos del Señor. (1984)

Si consideramos la descripción del éxtasis a partir de un hermeneuta bíblico como M.S. Terry, lo extático traduce intensamente las sensaciones que aparecen en la poesía de Viel, al momento de su encuentro con Cristo:

Para que un hombre mortal reciba conscientemente una revelación del Espíritu Infinito son esenciales dos cosas. El espíritu humano tiene que exaltarse divinamente o arrebatarse de su vida y operaciones ordinarias, y el Espíritu Divino de tal manera debe tomar posesión en las energías del hombre y vivificarlas a una percepción supersensual que, por el momento, *se conviertan en órganos de lo Infinito*. Todo el proceso es, manifiestamente, una operación divino-humana. Y sin embargo, al través de toda ella el espíritu retiene la conciencia normal del ser humano y sabe que la visión es divina (Terry: 209-210. Las cursivas son mías).

Cuerpo mortal igualado, fundido con el cuerpo divino. Cuerpo vaciado y poseído (penetrado) por Dios. La experiencia iniciática chamánica y la experiencia mística de Viel, recreada personalmente por el poeta a partir de la tradición cristiana de Oriente y

¹¹⁸ M.S. Terry, hermeneuta bíblico, ha notado que entre las formas de éxtasis místico-profético está la de una mano divina (Terry: 209), como sucede con el profeta Ezequiel durante su visión de la gloria divina (Ezequiel 1:3). Al mismo profeta, una mano extendida de alguien con “figura que parecía de hombre” lo toma por las gudejas de su cabeza y lo transporta en visiones de Dios a Jerusalén (Ezequiel 8:2-3).

¹¹⁹ Los elementos marinos y náuticos adquieren connotaciones trascendentes. Viel pensaba en Jesucristo como un marinero judío con la mandíbula cuadrada. No olvidemos el parecido del ancla con una cruz.

Occidente, se tocan en este momento, en tanto técnicas que buscan la intimidad del contacto con lo sagrado. Potenciados ambos por la cirugía y el dolor, tras una muerte simbólica (anestésica), desembocan en un éxtasis¹²⁰. Mientras “el chamán se iguala a los dioses, los muertos y a los espíritus” durante el vuelo mágico y sale de su cuerpo para volar por el Cielo, la Tierra y el Inframundo, en una muerte ritual (Eliade, 1997: 114-115); Viel se vacía dentro de su cuerpo para que la presencia de su Dios encarnado colme extáticamente su carne herida y desfalleciente. Una precisión fundamental vuelve a distinguir la mística profundamente corporal del poeta: Viel se aligera y sale del mundo pero sin irse de su cuerpo, vaciando su carne abierta para encontrarse y ser llenado, como en la metáfora sexual tan amada por San Juan de la Cruz, con el Cuerpo de Dios, que es equivalente al Reino de los Cielos.

Me han sacado del mundo

Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es.

El poeta está afuera del mundo, colmado por la luminosidad divina. Ahora se ha vaciado, está desierto, es un recipiente donde la inmensidad de la Luz Divina puede reposar, recostarse, tenderse. Las revelaciones debido a la salida del mundo se suceden entonces. Viel ve su tiempo (“su eternidad”); su muerte (playa desierta, arrasada) se ha transformado en una playa-Cielo donde el encuentro con lo divino es una realidad. Se ha fundido carne a carne con su Dios, se ha convertido en “órgano de lo Divino”. Su visión lo hace hablar con el tono simple y directo de un niño (como Cristo pedía a sus discípulos que se acercaran al Reino de los Cielos),¹²¹ quizás porque el poeta identifica casi inmediatamente el componente divino-luminoso con una manifestación que le es cercana y querida, la figura de su propia madre:

Me han sacado del mundo

Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de mariposas
que es el Señor –adentro, en mí.

¹²⁰ Y siguiendo con las correspondencias entre ambas experiencias, chamán y poeta operado posteriormente volverán a la vida, “resucitarán”, convertidos en otros.

¹²¹ Cristo pedía a sus discípulos que se hicieran como niños o no entrarían al Reino de los Cielos, pues los ángeles de los pequeños “ven siempre el rostro de mi Padre que está en los cielos” (Mateo 18:3,10).

El Reino de los Cielos me rodea. El Reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo –y cada mediodía toco a Cristo.

Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme.

La experiencia de salida del mundo entrega la visión del Reino de los Cielos, que es siempre corporal, cercano y tangible (“El Reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo –y cada mediodía toco a Cristo”), porque cubre, llena y rodea el cuerpo del poeta. El Reino de los Cielos, como carne que abraza, es accesible para ser representado en el lenguaje (el avatar de Dios es visto como “una camisa de mariposas”; ya antes se había mencionado la “mariposa de Dios”). Viel parece hablar desde otra edad. Ésa, temprana e infantil, que el poeta inglés William Wordsworth definía como el tiempo en que “cualquier visión común/ me parecía/ revestida de una luz celestial”.¹²² Es el instante en que el poeta encuentra un lenguaje fresco, placentero, suficiente para referir su experiencia, tras la revelación.

Me han sacado del mundo

[...]

Vuelve el placer de las palabras a mi carne en las copas de unos de unos eucaliptos (o en los altos de “B”, desde los cuales una vez –sólo una vez—vi a una playa del cielo recostada en la costa).

Una reflexión final sobre la muerte concluye esta etapa en el viaje místico interno y revelador de Viel, que lo ha conducido desde las honduras de su carne hasta el “afuera” del mundo, para tener un atisbo del Reino de su Dios y las regiones más allá de la conciencia:

Me han sacado del mundo

Manos de María, sienes de mármol de mi playa en el cielo:

La muerte es el comienzo de una guerra donde jamás otro hombre podrá ver mi esqueleto.

Tras la revelación y el contacto con Dios en una muerte simbólica que culmina en el éxtasis, llega el tercer momento en el viaje interior de Viel: el de la resurrección y el

¹²² “There was a time when meadow, grove and stream, / The earth and every common sight / To me did seem / Apparell’d in celestial light”. Wordsworth, “Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, vv. 1-4. (La traducción es mía.)

despertar. Ese “comenzar todo de nuevo” puede anclarse en una figura: la madre,¹²³ que Viel había atisbado durante su estancia en la playa-Cielo y había identificado con Cristo. Madre que también se vincula al componente acuático que atraviesa toda la escritura de Viel, en tanto principio mortal y principio generador al mismo tiempo,¹²⁴ agua que es “sustancia de sustancia, sustancia madre” (Bachelard, 1978: 75).

La figura materna se hará presente en las Esquirlas de *Hospital Británico* a partir de la ejecución de un ritual de nuevo nacimiento, clásico en la tradición neotestamentaria: el bautismo. “El agua se ofrece como símbolo natural de la pureza”, ha expuesto Bachelard con numerosos ejemplos (1978: 203) y los actos de purificación realizados con ella hacen que los humanos participen de una “fuerza fecunda, renovadora” (216); de allí que “nos sumergimos en el agua para ser renovados” (220) y además podamos reconocer una virtud “curativa” en lo acuático, que le brinda energía al enfermo o incluso llega a sanarlo por completo (222).

Todas estas virtudes se unen en el simbolismo bautismal. Acto iniciático fundamental del cristianismo, implica la muerte simbólica del alma pecadora separada de Dios y la purificación (curación) del alma enferma al ser sepultado en las aguas, para emerger (renacer) como una nueva criatura sanada y redimida.¹²⁵ El máximo bautismo es aquel que Cristo oficia simbólicamente al nuevo “Hijo de Dios” para recibir el Espíritu Santo y que se simboliza con el fuego, elemento purificador y renovador presente en las notas entre paréntesis de la Esquirla.

La libertad, el verano (a mi madre, recordándole el fuego)

Porque parto recién cuando he sudado y abro una canilla y me acucillo
como junto a un altar, como escondido, y el chorro cae helado en
mi cabeza y desliza su hostia hacia mis labios, envuelta en los
cabellos que la siguen. (1976)

¹²³ El poeta mexicano Julián Herbert ha mencionado atinadamente “el éxtasis de presente absoluto inducido a través del sueño, la memoria, la imaginación y el deseo” en *Hospital Británico*. En lo temático, Herbert anota la figura de la madre narrativamente deconstruida como alucinación y en lo sintáctico la insistencia de enunciados disyuntivos que multiplican las imágenes. (Herbert: s/p)

¹²⁴ “Las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también el renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (Cirlot, s.v. “Agua”).

¹²⁵ Algunas bases teológicas del bautismo pueden consultarse en Romanos 6:4 y Colosenses 2:12.

Conocida es la inclinación de Viel por convertir todo sitio en un altar personal. Si ya lo había hecho en *Carta de marear*, excavando un pozo, ahora el movimiento de auto-bautismo por derramamiento de agua (ablución) es totalmente justificado, porque viene antecedido del encuentro carne a carne con Cristo, en una comunión que se le desliza a la boca y puede ser tocada, saboreada, consumida. Al emerger de las aguas de la muerte y del cielo, la emoción intensa continúa y permite la reintegración a la vida en un estado extático:

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis aunque comulgué con los cosacos
sentados a una mesa bajo el cielo y los eucaliptos que con ellos se
cimbran estos días bochornosos en que camino hasta las areneras
del sur de la ciudad –el vizcaíno, santa adela, la elisa. (1982)

Comulgar con los cosacos: comulgar como un guerrero en la travesía del nómada, en el ánimo de libertad; compartir el pan y el vino (la carne y la sangre) casi primitiva, brutal y toscamente, con ese Dios Todopoderoso que puede beber junto con un poeta y los marineros. Pero al regresar al mundo cotidiano, una historia de amor trunco, entredicha en algunos poemas de *Legión Extranjera*, emerge entre la emoción y los recuerdos personales: la historia de esa muchacha “muerta”, una “amiga” del pasado de Viel con quien compartió placer, planes de vida y una separación dolorosa.

Después íbamos al África cada día de nuevo –antes que nada antes de
vestirnos—mientras rugían las fieras abajo en el zoológico, subía
un sol sangriento a sus jazmines, y nosotros nos odiábamos, nos
deseábamos, gritábamos... (1978)

Amor carnal y lejano en el tiempo, amor cosaco y “natural”,¹²⁶ fuera de ciertos límites sociales, donde sólo se adivina una traición, una venganza y un dolor amoroso que parece nunca haber sanado,¹²⁷ y empieza a teñir de nostalgia el regreso a la vida:

¹²⁶ Los versos del poema “La travista y el filo equilibrado”, de *Legión Extranjera*, del que proceden también las Esquirlas de *Hospital Británico*, narran este amor de Viel: “Comíamos jamón crudo con los dedos y nadábamos / intentamos hacer el amor en un río / nuestra piel enfriándose lentamente en el agua / solos entre los sauces y abrazados” (vv. 21-24).

¹²⁷ “La travista y el filo equilibrado” cuenta indirectamente este episodio: “después para vengarse fue tan loca / que le dio la primera puñalada de hielo / a algo que yo había hecho y era como un escudo / entre mi corazón y mis hijos y el mundo / hace años que ya no quiere verme” (vv. 31-36) De hecho, este episodio de conflicto es el que falta en *Hospital Británico*: Viel rescata únicamente el epílogo triste de esta historia con la “foto de dos novios que cayeron al mar”.

Instantes de anestesia, de lento alcohol de anoche todavía en la sangre de pie de una muchacha desnuda y más dorada que la escoba: Necesito aferrarme de nuevo a la llanura, al ave blanca del corpiño en la pileta de lavar, detrás de la estación y entre las casuarinas. (1984)

Tengo la foto de dos novios que cayeron al mar. Están vestidos de invierno, los invito a desnudarse. En las siestas nos sentamos junto a la bomba de agua y nos miramos: de nuevo embolsan luz los pechos de ella; él amaba a los caballos y una vez intentó suicidarse. (1978)

La nostalgia de un amor perdido introduce el sentimiento más intenso, de duelo y de pérdida, que se vive ante la noticia de la muerte de la madre. Viel despierta a la vida, después de la comunión, para encontrarse con la muerte de un ser fundamental en su existencia. Porque la madre de Viel ha aparecido desde su primer poemario: a ella le dedica su “Elegía argentina” en *Poemas con caballos*. Ella forma parte del primer gran recuerdo de vida, su primera comunión mística dentro del agua, cuando era apenas un niño.¹²⁸ Su madre es también la que ha potenciado la escritura de *Hospital Británico*.

Así, la parte final del poema ve cortado el gozo del encuentro con Dios dentro del cuerpo (ese respirar “el cielo encarnizadamente azul”) y el gozo de la Resurrección, para erigirse en elegía fúnebre por la madre. Porque la simultaneidad de la muerte de la progenitora (“el tambor en que fui formado”) y del despertar anestésico del hijo parecen haber inducido en Viel la idea de que la madre muerta ha permitido que él siga viviendo en la tierra, convirtiendo la parte final del poemario en una elegía guiada por el amor filial, pero también por una deuda de vida: La muerte de la madre antecede a la de Viel, parece suplantarla. Será la madre quien llegará primero al Cielo-Océano y quizás así podrá sostenerlo y será intermediario con lo Divino cuando la muerte “definitiva” alcance al poeta. Se trataría de un cuerpo entregado en representación de otro cuerpo. Un sacrificio aludido dentro del poema, que se sostiene en la lógica bíblica del Nuevo Testamento. El desenlace trágico del Hijo de Dios (Cristo-Madre) es necesario, pues sólo la muerte de Cristo hace posible la vida nueva para el hombre (Viel)¹²⁹:

¹²⁸ Ahondaré páginas adelante en el primer éxtasis místico de Viel niño, prácticamente en brazos de su madre.

¹²⁹ Reproduzco sólo una cita clásica de la doctrina de la justificación por la fe en Cristo (y en su sangre): “Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo Unigénito, para que todo aquel que en él cree no se pierda, mas tenga vida eterna” (Juan 3:16).

9:12 Y no por sangre de machos cabríos ni de becerros, sino por su propia sangre, [Cristo] entró una vez para siempre en el Lugar Santísimo, habiendo obtenido eterna redención.

9:13 Porque si la sangre de los toros y de los machos cabríos, y las cenizas de la becerra rociadas a los inmundos, santifican para la purificación de la carne,

9:14 ¿cuánto más la sangre de Cristo, el cual mediante el Espíritu eterno se ofreció a sí mismo sin mancha a Dios, limpiará vuestras conciencias de obras muertas para que sirváis al Dios vivo?

9:15 Así que, por eso es mediador de un nuevo pacto, para que interviniendo muerte para la remisión de las transgresiones que había bajo el primer pacto, los llamados reciban la promesa de la herencia eterna. (Hebreos 9:12-15 y ss.)¹³⁰

El sacrificio de Cristo actualiza, de una sola vez y para siempre, el antiguo sacrificio de animales (corderos, tórtolas, etcétera) para el perdón de pecados. La Sangre de Cristo limpia el alma del creyente y permite el acceso a la Vida Eterna en el Reino de Dios. Si “Cristo es Cristo madre”, como dice *Hospital Británico*, esta ley de sacrificio, de una muerte ritual que posibilita la nueva vida, se reproducirá entre Viel y la figura materna.

Yace muriéndose

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado y hablé con Él —como un niño borracho—entre sillas caídas, río crecido y juncos.

Todas las lágrimas de la vida volverán a mis ojos; y por las hondas sendas de un pecho de caballo querré internarme, refugiarme en mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como un cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio. (1985)

Nuevo aliento vital, tiempo de resurrección que arranca con la muerte de la madre (“Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en que fui formado”), en la esquirla “Yace muriéndose”. El adverbio *cuando* permite leer la nueva vida como una condición o bien una simultaneidad respecto a la vida que se apaga: nueva

¹³⁰ Sobre el Nuevo Pacto que representa Jesucristo, erguido como el nuevo Sumo Sacerdote que posibilita la comunión entre Dios y los humanos, la epístola a los Hebreos dice expresamente: “Y sin derramamiento de sangre no se hace remisión” (Hebreos 9:22). Otras menciones bíblicas de la doctrina: “Por cuanto todos pecaron, y están destituidos de la gloria de Dios, siendo justificados gratuitamente por su gracia, mediante la redención que es en Cristo Jesús, a quien Dios puso como propiciación por medio de la fe en su sangre” (Romanos 3:23-25). Recordemos el vocativo de Cristo en el *Agnus Dei*. “Oh, Cristo, Cordero de Dios, tú que quitas los pecados del mundo...”, basado en palabras de Juan el Bautista, según el Evangelio de Juan 1:29. Una prefiguración del Mesías como Cordero de Dios aparece desde el Antiguo Testamento, en Isaías 53:7.

vida *cuando/si* muere la madre. El poema proyecta esa resurrección en un futuro potencial, que iniciará en las lágrimas (de recién parido, pero también de dolor por la madre). Ausencia dolorosa que se hará patente en los lugares que el poeta y ella solían visitar. Así la resurrección, el despertar a la vida, comienzan con la conciencia de la pérdida:

Yace muriéndose

Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capitanía. No miraré la mesa donde fuimos felices:

El sol como ese lugar bajo las aguas de un río de tierra y de naranjas donde antes de aprender a caminar miré a Dios como un hombre que sabe qué es la guerra. El sol como esas aguas de tierra y de naranjas donde sin extrañar la respiración, el aire, lo miré de este modo: “Recuerdo una victoria lejana (tantos salvados rostros que **después** nadie quiere recordarme) y estoy en paz con mi conciencia todavía”. (1984)

El fragmento rememora el gran recuerdo de la niñez del poeta: una experiencia de unión con lo divino, incluso anterior al lenguaje articulado de Viel. Temperley dice haber visto cara a cara a Dios “como un hombre que sabe qué es la guerra”, un Cristo-hombre que sabe de batallas físicas y espirituales, y pese a su “victoria lejana” (hecha de sangre, sudor y sacrificio), aún está “en paz” con su conciencia. Este encuentro en las profundidades de un río remite a un recuerdo mencionado en la entrevista con Bizzio y vive poéticamente en la expresión “comulgar como un ahogado”: mística anterior a la respiración y la palabra, mística primaria y natural debido a la inmersión en la naturaleza el mundo acuático (otra imagen uterina) que se basa en sensaciones “fetales” (hundimiento, paz, éxtasis, felicidad, “sin extrañar la respiración”¹³¹) antes que en discursos verbales. Comunió subacuática, natación primitiva con Dios donde la madre del poeta está presente otra vez:

También recuerdo que cuando yo era muy chico vivía en Vicente López, y todas las mañanas mamá me llevaba al río, cargado en la espalda. Yo todavía no sabía caminar. Y un día me caí al agua. Recuerdo que estaba sentado debajo del agua en paz, sin extrañar absolutamente la vida, la respiración, el mundo. Lo único que sentía era el éxtasis de ver una pared color tierra cruzada por el sol: era un manto anaranjado que yo tenía ante los ojos. Y era feliz (Bizzio: s/p).

¹³¹ Los fetos no respiran oxígeno. La sangre ya llega oxigenada por la madre a través del cordón umbilical.

“Era feliz”, concluye Viel. Años y años después, esa primera experiencia mística se actualizará en su presente, mediante el “Soy feliz” que aparece en el primer *Hospital Británico*. Recuerdo infantil donde ya se reproducía esta tríada de elementos centrales en la mística del último poema quirúrgico: un Viel “niño borracho” de anestesia y de muerte potencial; una madre latente, espectral, intermediaria con lo sagrado (Cristo-Madre), que lo carga o lo sostiene; un Dios omnipresente y corpóreo, cuya voz se confunde bajo el agua a la vez uterina y mortal de un río cualquiera en Argentina.

Viel conversa con Dios en la muerte acuática (anestésica) y ve a la divinidad transfigurarse en forma de su madre. Madre que le ha dado vida “en vida”, pero también le ha dado existencia con su muerte, para hacerlo resucitar. Nuevamente Temperley resignifica a su modo la ortodoxia cristiana, en una identificación que resume el culto personal de un poeta hacia un Dios que sólo se entiende totalmente humanizado, y por ello es amado y llorado en la muerte de la madre, en la nostalgia de una ausente.

Yace muriéndose

La dejé sobre un lecho de vincapervincas altas, frías, violáceas.

Por su final de arroyo, la herida de mi frente llora en las flores y agradece.

Haciendo guardia de honor, el poeta herido en la frente sigue a su madre al modo de un cortejo fúnebre. Ella es también un río delicado, una corriente, una fuerza, una posibilidad de resurrección. Madre-arroyo que reproduce con su muerte el “sentimiento oceánico” del mundo, extendiéndose e integrándose en lo Eterno-Océano, aboliendo toda frontera entre el sí mismo y lo Otro. Así el poema desemboca en una suerte de océano primordial, al que llegan todas las almas de los muertos. En ese sitio se escucha todavía espectralmente la voz materna, distorsionada, lejana, confusa en su discurso y en su coherencia respecto a los tiempos verbales “de los vivos”:

Yace muriéndose

Dentro de cuatro días llegará a tu Océano con uno de mis soldaditos dormidos sobre sus labios. Y se dirá, sonriéndome: “Es lo poco que hace que este hombre iba al centro del sol cada mañana con un puñado de soldados de plomo. Es lo poco que hace que en el centro del sol, cada mañana, su corazón era un puñado de soldados de plomo entre gallos”.

El pasaje concuerda con el viaje por las aguas mortales (Complejo de Caronte) que he examinado en la narrativa de la travesía interior de Viel. La imagen del “soldado de plomo sobre los labios” recuerda la costumbre de los funerales griegos donde a los difuntos se les colocaba un óbolo (una moneda) en la boca, a modo de pago a Caronte en su travesía por el río de los muertos.¹³² En *Hospital Británico*, la imagen de este río desemboca en el Océano de las almas, agua donde se unen los símbolos de la vida y la muerte, agua que se vuelve posibilidad de nueva vida integrando a la madre muerta en el mar primordial, en el todo. “El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo”, escribe Bachelard. “Pero poco a poco el mundo entero se reúne bajo el agua” (1978: 142).

Los últimos textos sobre la madre vuelven sobre el contenido ritual, casi litúrgico de algunas Esquirlas. Un Viel visionario narra sumariamente el viaje de la difunta al más allá, como si deseara escoltar, evitar que el alma de su madre se extravíe en su viaje hacia el Cielo. Se trata, asimismo, de un mensaje a Dios para advertirle la noticia de la llegada de un nuevo habitante a sus regiones,¹³³ en una letanía que recuerda a los rosarios católicos, por las menciones repetitivas (cuatro) que intercala del título “Yace muriéndose”.

Yace muriéndose

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando[...]

Yace muriéndose

Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capitanía. [...]

Yace muriéndose

La dejé sobre un lecho de vincapervincas altas, frías, violáceas. [...]

Yace muriéndose

Dentro de cuatro días llegará a Tu Océano con uno mis soldaditos [...]

¹³² Mircea Eliade ha notado que la costumbre de colocar a los muertos en barcas lleva el alma del muerto a su patria de origen, de donde partieron los antepasados, una patria originaria que viene a ser un país o sitio mítico y el Océano que la separa de las tierras habitadas se identifica con las Aguas-de-la-Muerte (1976: 282).

¹³³ Eliade ha identificado el mismo ritual funerario en las plañideras dayacas de Borneo. Estas mujeres recitan cánticos rituales donde se habla del viaje del muerto en una barca y su relato tiene por objeto evitar que el alma del muerto se extravíe en su viaje hacia el Infierno, además de brindar la noticia de su próxima llegada a este sitio (1976: 284-285).

Los soldados de plomo –símbolo de la infancia y ejemplo de la constante presencia del lenguaje militar en la obra de Viel— evocan la nostalgia por la pérdida de la figura materna no sólo como persona, sino como lugar del origen. Soldados de plomo por los que el poeta usa su hacha y cava, con la esperanza de volver a encontrar al ser querido mediante un movimiento de inmersión, en una actividad frenética y obsesiva buscando el tiempo otro, el de la infancia, el de la madre viva.

Dormido sobre sus labios

Yo puedo hachar todo el día pero no puedo cavar todo el día. No puedo cavar en ningún lado esperando que aparezca de pronto un soldado de plomo entre mis pies desnudos. (1978)

Para comenzar todo de nuevo

Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que ha perdido.

Movimiento corporal obsesivo que dejará al poema en una situación de tiempo suspendido. Poema cortado, interrumpido, sin final, acaso presente perpetuo, imagen del hombre que ha resucitado y sigue viviendo después de su tiempo vital, pero cuya existencia recuperada le sabe un poco amarga, frustrante, confusa, nostálgica por lo perdido. Nostalgia de la fuente materna, duelo que sólo podrá curarse, acaso, en el nuevo encuentro con ella que ocurra en la muerte real, no sólo simbólica, del poeta. Porque la resurrección de este cuerpo de Viel tras la cirugía es, curiosamente, también transitoria. Falta una resurrección más: esa que Viel anhela tras su desaparición “definitiva”, que proyecte no una eternidad lineal hacia delante, sino un giro perpetuo para volver al origen, donde el pasado se conecte con la eternidad y la vida empiece siempre otra vez, sin fin, dentro del cuerpo:

Para comenzar todo de nuevo

El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena. (1969)

Hospital Británico: Poema truncado en la espera de una nueva Resurrección y quizás de otra y otra más. Imagen del molino, de la rueda en su girar perpetuo, donde el flujo vital del nuevo nacimiento (“el chorro blanquísimo sepultado en la vena”), corre y

corre circular, perpetuamente. Porque Viel ha salido adelante tras el sacrificio de la madre, ha sido bautizado “con el chorro helado en la cabeza” para regresar al mundo, pero al volver a la vida ha encontrado la nostalgia, el dolor, el duelo y el remordimiento.

Este cuerpo “soberbio” de Viel –ese que pudo alcanzar el máximo conocimiento de Dios, porque incide directamente en su Carne, cara a cara con el misterio de lo Divino— terminará siendo conjurado con el Hambre perpetua de restaurar la comunión con el Rostro de Dios, una vez que ha salido de su Presencia para volver al mundo cotidiano. Un Héctor Viel Temperley transformado, pero ya un poco ausente de sus pares, como algunos lo recuerdan en sus últimos años: un tipo que hablaba a gritos, como un Iluminado.

A ese hombre devuelto a la vida, sólo le queda esperar de nueva cuenta la muerte para restaurar la armonía perdida, la proyección a esa playa-Cielo donde la madre, Cristo y el hijo puedan reunirse otra vez, de manera interminable, en un tiempo cíclico, eterno. Una resurrección unida a la de los ausentes, que se repita constante, indefinidamente en los ciclos naturales del nacimiento, la muerte y el renacimiento, donde el cuerpo se encuentre de nuevo con el cuerpo de la madre, de la amiga perdida y de Dios. Experiencia mística perpetua en el viaje de la vida y la muerte, dentro del cuerpo herido y curado eternamente, receptor y vehículo, máximo avatar de lo divino. Resurrección eterna en el cuerpo, carne con carne, tangible, cercana; la única que Viel puede concebir: besarse en el Rostro del Dios-Hombre (Cristo-Madre) al besarse a sí mismo.

IV. LENGUAJE, CUERPO Y RESURRECCIÓN. UNA CONCLUSIÓN GENERAL

En este ensayo me he propuesto realizar una lectura de *Hospital Británico* no sólo desde el poema mismo, sino a partir de la obra poética completa de Viel, motivado por la naturaleza extensiva de su último poemario, que une tiempos y voces anteriores con los versos del presente, esos que preceden y suceden inmediatamente a su cirugía en el Hospital Británico. Esta manera de leer a Viel permite entregar una noción general sobre su obra – que puede ser útil a los interesados en el poeta argentino y su quehacer periférico respecto a otras poéticas latinoamericanas—, una labor poética que permaneció a la sombra hasta que el esfuerzo editorial de países como Argentina y México la han difundido de manera “masiva”. Si *Hospital Británico* empieza a volverse célebre gracias a los recientes estudios críticos, los comentarios de poetas y sus lectores, la totalidad de la obra es prácticamente desconocida y merece un estudio más profundo en su particularidad, sobre todo en tentativas tan interesantes como *Legión Extranjera* y *Crawl*.

Gracias a esta lectura panorámica, he distinguido la coherencia interna de la obra en su conjunto. En los libros de Temperley las obsesiones se recrean, se reformulan y se afinan con el tiempo, hasta convertir su poesía en “pura letra premonitoria” (Kamenszain: s/p). Toda la escritura de Viel revela un ansia incontrolable de comunión mística que lo lleva a narrar experiencias de éxtasis religioso o la sensación de compenetración con la divinidad, en contextos y actividades distintos (natación, cabalgata, cavado de pozos, entre otros) del canon místico tradicional.

Los primeros poemarios de Viel despliegan una serie de rasgos anticipatorios de *Hospital Británico*, que destellan en distintas porciones del corpus del poeta argentino. Durante el recorrido por esta obra personalísima —signada por lo acuático, lo divino y la travesía—, las imágenes y los símbolos íntimos brillan, se desvanecen y reaparecen. La lectura de la poesía de Temperley en relación con *Hospital Británico* traza una serie de constantes e imágenes que no abandonarán el trabajo del argentino: la natación como leitmotiv de la obra; la penetración divina transfigurada en “envainamiento”, el corte por una espada, la rasuradora y las tijeras, hasta la incisión del bisturí en *Hospital Británico*; la temática del viaje, la topografía y la identidad personal; la natación y la actividad corporal

como una mística activa que busca a Dios; los árboles que originan visiones; las imágenes de destrucción y renacimiento bautismal; la aparición de un Cristo corporal y humanizado, icónico en cada imagen de la creación, que se funde con la imagen del poeta.

El estudio general de la obra también permite observar el cambio en el lenguaje de Héctor Viel Temperley, que pasa de una escritura más estricta, ceñida a modelos estróficos y rítmicos, a una concepción del lenguaje imaginativo, visionario y “hacedor de un mundo”, donde el poeta pueda evadirse y perderse para hallar finalmente su imagen, y que desemboca en ese entramado místico-surrealista que la crítica ha postulado como el “estilo” de Temperley. Asimismo, el seguimiento de las tentativas de Viel muestra el camino de sus personales estrategias de lenguaje: El poema que vuelve sobre sí mismo y se rescribe cambiando el contexto de sus partes, los diálogos integrados en el fluir del poema, las estrofas basadas en flujos de imágenes y sensaciones; la escritura concebida como nado y respiración; el poema místico-visual. Los rasgos anteriores se irán afinando y puliendo hasta convertirse en parte fundamental de su impresionante *Hospital Británico*.

Una vez resumida la “evolución” de Viel hacia su último poemario, he comenzado mi lectura de *Hospital Británico* examinando su pre-historia, basándome en el análisis de la experiencia quirúrgica reveladora que lo genera. La comparación entre estudios sobre la experiencia mística y los testimonios de Viel me han permitido acotar a *Hospital Británico* como un poema místico-corporal, originado por la enfermedad y la trepanación, que narra la salida del mundo y que es escrito en dos momentos: el de la revelación y el de la poética quirúrgica, en una antología personal que imita el proceso de cirugía e iguala el corpus personal con el cuerpo del poeta, usando un criterio premonitorio como base de la selección y ejerciendo una asepsia o purificación de la obra mediante distintos procedimientos textuales, que a su vez encuentran parangón con los distintos actos quirúrgicos.

Con estas herramientas, he leído el relato revelador de *Hospital Británico* como un viaje místico interior por la memoria y las sensaciones del cuerpo, que puede ser analizado y explicado en las tres etapas que ha distinguido Mircea Eliade en toda experiencia iniciática: la enfermedad (sufrimiento), la muerte (anestesia) y la resurrección. Cada una de estas etapas da cuenta del cuerpo operado, abierto, herido y angustiado, que atraviesa el miedo y el dolor penetrando en sí mismo en una natación memoriosa que traza una cartografía interna, donde la muerte adquiere la imagen de una playa-desierto, y la

presencia de un sol amenazante y destructor termina identificándose con el rostro y el cuerpo de Cristo (y luego con la madre de Viel) para llevarlo a una playa-Cielo donde la comunión mística con Cristo tiene lugar.

La salida del mundo a través del “descenso en el cuerpo”, la máxima penetración de la propia carne, permite el vaciamiento para ser llenado por Dios y tener un atisbo tangible del Reino de los Cielos. El viaje es doble, de ascenso y descenso simultáneo: Temperley se proyecta al Reino de los Cielos descendiendo a lo más íntimo del cuerpo y del ser personales. El encuentro “carne con carne” con el Cristo-Madre (el besarse el rostro en Jesucristo y reconocer en la propia imagen del poeta la del Dios humanizado) desata el éxtasis y hace posible la resurrección merced al sacrificio materno y al bautismo por agua y por fuego, de bases doctrinales bíblicas. La vuelta a la vida del poeta hace perdurar por un momento el gozo extático, para abandonarlo finalmente en la nostalgia y el duelo por la madre y ejercer su propio cortejo fúnebre por la madre, que se reintegra a un Océano primordial, a la totalidad, al origen. El poema termina suspendido con el deseo de Viel de una nueva resurrección, donde la madre, Cristo y el hijo puedan reunirse otra vez, de manera definitiva, en un tiempo cíclico, eterno.

Aunque la intención de este ensayo no ha sido centrarse en un análisis del lenguaje en *Hospital Británico*, creo necesarias unas cuantas precisiones sobre el tema, con el ánimo de que futuros estudios postulen nuevos caminos para acceder al poema. En *Hospital Británico* comulgan un lenguaje lírico y violento que narra la herida quirúrgica y la ansiedad experimentada en carne propia y que, sin embargo, no altera la naturaleza contemplativa y mística del trepanado, que vive el éxtasis a manos de un cirujano que confunde sus dedos con los de Cristo.

Pero el poeta no considera al cuerpo una “envoltura” que obstaculice el tránsito a Dios ni se dedica solamente a una reflexión trascendente. Esto provoca parte de la naturaleza problemática e interesantísima del texto. *Hospital Británico* no es un poema en que el cuerpo es superado y dejado atrás, porque el cuerpo es el recipiente final donde se realiza la comunión entre el Dios encarnado y el hombre. Es notable la sensibilidad del poeta sobre los actos quirúrgicos que ocurren en sí mismo en los momentos climáticos del

poema: allí está Viel haciendo un recuento tan brutal como litúrgico de sus sensaciones y emociones como individuo (angustia, miedo, comunión, felicidad, nostalgia, duelo, pérdida). Un Viel actor y escenario al mismo tiempo de su cirugía y su revelación, un cirujano y paciente por las maniobras de Cristo en su cabeza, un poeta que emplea una palabra que no deja de lado el contacto con el sueño, el delirio, el recuerdo, la fe, incluso el remordimiento personal por un amor del pasado.

Como ha resaltado el poeta argentino Diego Muzzio, “las imágenes de Viel son de una belleza muy intensa, en la cual pueden convivir elementos extraídos de mundos muy disímiles, lo cotidiano, la infancia y el mundo bizantino, lo que confiere a sus poemas una gran riqueza visual y semántica” (Muzzio *apud* Boccanera: s/p). Así, el lenguaje de imágenes en *Hospital Británico* potencia una lectura basada en el seguimiento de sus elementos simbólicos: la luz, el sol, la presencia de animales (tiburones, aves), “Christus Pantokrator”, la madre, el agua (la natación, el bautismo) y el verano. Estas palabras guía se entraman para poblar de significados el mundo vertiginoso y revelador, oscuro a ratos, pero asombrosamente coherente del poema.

En las secciones pertinentes he comentado sin agotar la presencia mística de la luz en los simbolismos del sol como principio destructor que termina fundiéndose en la imagen de Cristo, la presencia fundamental de los simbolismos acuáticos (Agua-natación memoriosa), ligadas con doctrinas cristianas (bautismo, resurrección) y la identificación final de la Madre-Agua. Quedan también la figura de los soldados de plomo como simbolismo de la infancia y los tópicos de inmersión (hachar y cavar). Quizás estos elementos puedan delinear un análisis simbólico profundo o propiciar una hermenéutica iconográfica de este poema entrañable.

En su excelente trabajo sobre *Hospital Británico*, Juan Alcántara Pohls ha considerado la palabra poética de Temperley como un lenguaje autónomo motivado por dolor, cuyo sentido es escurridizo: es un lenguaje fuera del lenguaje. Al igual que en Vallejo, la escritura de Viel en *Hospital Británico* “se liga al dolor físico como fuerza anterior al lenguaje para potenciar la intensidad del poema a costa de una radical desestructuración de su forma” (Pohls: 74). Para Pohls, “debajo de la estructura fragmentaria y desorientadora del texto, se dibuja una forma relacionada con la emergencia de la intensidad” (73). Por ello resalta la virtud del texto de no tematizar el dolor, sino de

transformarlo en forma de expresión, hacer que “el dolor incida en la expresión misma” (82-83). Pohls plantea entonces que “el dolor físico, como intensidad no articulada, como corporalidad otra [...] tiene como consecuencia la desarticulación del poema” (83) y piensa que por ello el poema no llega a formarse, no se construye.

Mi lectura me permite no coincidir sobre este último punto. Porque Alcántara Pohls ha visto la emergencia de la forma de un dolor, transcrita en las líneas del poema de Viel. Veo que la *forma* de *Hospital Británico* es coherente con su técnica quirúrgica, con la sutura violenta de sus partes operadas y transplantadas, con la lógica interna y delirante de sus Esquirilas, impregnadas de doctrinas bíblicas sedimentadas, de la respiración mística en la oración de Jesús y la adoración icónica de Oriente, ejercitadas en un cuerpo activo y desfalleciente por la natación memoriosa y el viaje interno para el encuentro con Dios.

Aunque la naturaleza del lenguaje del dolor es fascinante, el presente ensayo no puede abarcarla, y ha debido limitarse a exponer de modo general los mecanismos de cirugía presentes en *Hospital Británico*, el acto quirúrgico como acto sangriento y la naturaleza corporal, orgánica de sus Esquirilas, aunque sin profundizar como sería deseable en una reflexión de estos lenguajes dolorosos. No obstante, la mística corporal de Viel en toda su obra, con sus imágenes de actividad física al borde del desfallecimiento y su viaje continuo, permanece como una vía de exploración válida para ensayar esta temática.

Hospital Británico es motivado por una nostalgia de la comunión lograda durante la cirugía trepanatoria y en los pocos días posteriores a este evento. Como he tratado de mostrar, la ceremonia de comunión se da en el cuerpo de Viel, identificado a su vez con el corpus de su obra. Su cabeza se transforma en el *axis mundi* donde se conectan lo humano y lo divino, la vida y la muerte, y los tres niveles del mundo: el inframundo, la tierra y el supramundo. Los rituales quirúrgicos y la herida en el cuerpo de Viel son el camino de salida del mundo. La cabeza trepanada del poeta se transforma en un portal que conecta con la muerte y la divinidad, transfigurada en esa playa inmensa y desértica que termina transformándose en El Reino de los Cielos. Así, la carne abierta es el espacio donde Viel comulga y es penetrado por la presencia divina.

En el escenario climático de su playa-Muerte-Cielo (coherente con la devoción topográfica que Viel desarrolló en su obra), el bautizo del agua y del fuego se unen para dejar una cicatriz en la escritura. Forma de un cuerpo herido que no se oculta ni se maquilla, porque sus marcas temporales aparecen como fechas al final de cada fragmento rescatado de la obra, incluso de los pasajes inéditos o de composición más cercana a la cirugía. Aunque Viel habla de un cuerpo en convalecencia, que posee completa conciencia del acto cruento del bisturí abriendo su cabeza, la experiencia extática de salida del mundo otorga a la voz poética una placidez y una calma fuera de lo ordinario.

El análisis del yo lírico en *Hospital Británico* es uno de los temas que más ha llamado la atención de los críticos y poetas jóvenes: un yo de la no-concreción, ansioso de una centralidad no lograda por la movilidad de los lugares, y que abre las posibilidades semánticas y hermenéuticas, brindándole un sello “periférico” al poema (Solís Arenazas, 2002). Como he procurado demostrar en mi lectura, el “desequilibrio del yo” en *Hospital Británico* es proyección de un cuerpo tocado por el trauma del dolor y de la experiencia mística reveladora, manifestado en la sutura de los distintos poemarios que conviven en el libro, sutura que reproduce plásticamente el ritual quirúrgico que origina el poema. *Hospital Británico* da voz a un cuerpo arrojado a una sala de operaciones, que transita en un viaje interno como producto de la anestesia y de la experiencia cercana con la muerte. Cuerpo que se abre para recibir las “maniobras de Cristo” en la cabeza, cuerpo herido que se identifica y se iguala con el rostro sangrante de Cristo; pero que también vive el bautizo de agua y fuego de parte del Dios-Hombre para regresar a la vida.

El cuerpo doloroso, no obstante, es sólo la parte más conmovedora del complejo cuerpo que se expone en Viel. El cuerpo de Viel en su salida del mundo es uno que habla con una estrategia de voces y diálogos internos que se habían anticipado en poemas de *Legión Extranjera*. Cuerpo comunicante, que le permite orar y mirar (se) de frente (con) el ícono de Cristo, con el Rostro de Dios y con el Dios-Madre, sin que el encuentro con lo divino en la estancia mortal lo aniquile, pues toda creación (animal, natural, humana) puede reflejar dignamente la mano de su Creador. Viel conversa en el poema: ora (habla) con una estampa de Cristo, con Cristo mismo y finalmente con su madre, hasta llegar a respirar orgánicamente la unión con lo divino.

El cuerpo interior de Viel, con sus flujos memoriosos, sus antiguas voces, sus presencias espectrales y sus escrituras transplantadas, es el “yo” del poemario. Cuerpo que tiene un punto más hondo (el alma, a la que la “blanca velocidad de Dios” ha llegado tras abrir la nuca) en el que se sumerge, descendiendo hasta lo máximo. Cuerpo y alma se unen entonces para encontrarse con Cristo en un clímax luminoso: “El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección—entra en mi alma). (1984)”.

Cuerpo del que Viel se proyecta al encuentro con Dios, pero que no se deja atrás como un obstáculo, porque la salida del mundo parte y tiene como destino la penetración máxima de Dios en el Cuerpo: sólo en este sitio mortal y finito puede Viel resucitar, sólo aquí puede esperar la Resurrección, acotándola “en este cuerpo en este día en esta playa”. La visión positiva y entrañable del propio cuerpo comprueba la conciliación entre las figuras del poeta-hombre y de Cristo: es dentro del cuerpo del poeta donde se ha asentado Cristo, la revelación de Dios. Allí es donde la visión de un Dios que está en todas las cosas tiene su avatar definitivo.

Hospital Británico emerge del trauma quirúrgico para narrar un viaje interior. Poema-ceremonia ritual porque narra las distintas estancias y pasos para el encuentro con Dios, desde las oraciones, jaculatorias y liturgias personales, hasta la ceremonia quirúrgica y la comunión con lo divino humanizado. Poema respuesta contra la desacralización del mundo debido a su búsqueda del centro, del “axis mundi”. No obstante, lo de Viel no es un poema teológico a raya, ni un ejercicio espiritual ortodoxo, ni la historia de un mártir o un santo moderno en la línea de la tradición judeocristiana occidental. Es poema místico, porque reproduce o recrea la comunión “carne con carne” con lo divino, pero como un hecho profundamente personal y unido a lo terrestre, a la natación, al amor por la vida como totalidad. En este texto, todos los tiempos se vuelven uno –ritual, actualizado, intenso y significativo— y se hace posible que el tiempo poderoso e infinito de Dios se una con el tiempo vulnerable y finito del poeta en un solo sitio, “en este cuerpo en este día en esta playa”, para construir una imagen de la eternidad, donde todo comienza de nuevo, desde esos órganos heridos en el Hospital Británico de Buenos Aires.

Hay muerte en *Hospital Británico*, hay dolor y miedo y figuras espectrales, pero siempre en relación con la vida. Viel demuestra en cada estación de su poesía que es un poeta vital, enamorado de la natación y la experiencia intensa de existir. La muerte anestésica en *Hospital Británico* no conduce a una lápida, sino a una vida nueva donde puede tocarse a Dios, carne a carne, besar el Rostro de Dios besándose a uno mismo. La luz que atraviesa la carne de Viel (configurada en espadas, rayos de sol, bisturíes o las manos de Dios-cirujano) es anhelo de fusión: entrega máxima activa en un cuerpo que se ejercita para llegar a Dios en el cuerpo carnal –no sólo en el espíritu– a pesar de las culpas personales, los remordimientos amorosos o familiares, o la nostalgia por la madre perdida.

He dicho en otra parte que la resurrección me parece una de las claves de la poesía de Temperley. En *Hospital Británico* esta idea llega a su máxima consecuencia. Unida al ansia de la penetración divina (ser “envainado” por Dios), hay una convicción de que el cuerpo no es fatalmente destruido ni halla una muerte definitiva, sino que es capaz de alcanzar junto al poeta ese grado de realidad supremo anhelado, la eternidad de los resucitados, porque en el cuerpo uno puede “besarse el rostro en Jesucristo” y “El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección) entra en mi alma”.

Como ha escrito certeramente María Amelia Arancet, en Viel “la relación entre cuerpo y alma se presenta como mutua e indistinta; no importa quién penetra a quién. Incluso el cuerpo llega a constituirse en punto de llegada, [...] se torna lugar a conquistar, tradicionalmente identificado con la estancia inmaterial” (2003: 4). Mística corporal, poesía anatómica que localiza a Dios en cada corte o cada músculo, que permite que Viel no tematice simplemente la experiencia dolorosa y extenuante del esfuerzo físico, sino que ejercite un obsesivo anhelo de escritura: escritura natatoria y mística a la vez, respiración del cielo encarnado, poesía donde se unan en un solo flujo verbal la sensación terrenal de vivir en Dios y en lo humano.

Viel no habla desde las cenizas del lenguaje: no lo descarta, no lo considera inservible. El argentino cree en una palabra constructora de mundos. Emplea la palabra poética motivado por la esperanza de narrar libremente el flujo de lo divino y lo vital, con la meta de perderse en el mundo verbal para hallar la imagen de Dios en sí mismo. *Hospital Británico* es poema donde el lenguaje personal no se destruye, sino que se expone a la

cirugía y se arriesga, se opera y se sutura, se abre y se hace sangrar, se desmiembra para reunirse otra vez y apostar por la palabra como un cuerpo nuevo y resucitado.

Habría que agradecer a Viel la profunda síntesis que realiza en su poesía. Enfrentado a una figura de poeta culterano o libresco, el nadador se revela sin embargo como un gran lector y estudioso, que funde armónicamente en su obra sus numerosas experiencias vitales y humanas (viajes, amores, conversaciones, nostalgias, cabalgatas, ejercicios espirituales personales) y sus conocimientos más “cultos” en la poesía, iconografía y teología cristiana. Así, sus poemas dialogan tanto con la tradición canónica occidental (entre ellas la mística de San Juan de la Cruz o San Francisco de Asís) como con la tradición icónica, la oración del corazón y la respiración mística de la Iglesia Ortodoxa de Oriente.

Con la incorporación paulatina en su poética de la libertad surrealista, la preocupación topográfica, las voces múltiples y mezcladas con la suya, la preeminencia del cuerpo en activo como experiencia de Dios; su escritura materializa la respiración mística ligada a la natación y la oración, y llega a una técnica quirúrgica de corte y sutura sobre sus poemas anteriores. La convivencia de estos elementos perfila el estallido que se producirá en *Hospital Británico*, luego de una experiencia hospitalaria y traumática, y resulta en una de las tentativas poéticas más arriesgadas y deslumbrantes de finales del siglo XX.

Esto entrega este poeta argentino: no artefactos verbales preciosistas, sino una poesía mística, pero profundamente carnal y humana. Viel no es una conciencia ingenua ni espontánea en su creación, pero su poesía logra una apariencia de naturalidad y frescura que sorprende al lector por su tono y sus alcances, ya que siempre aparece en contacto amoroso con los animales, la naturaleza, los seres humanos y la versión encarnada e inmediata del Dios cristiano: Jesucristo. Una poesía que sorprende por su convicción trascendente en este cuerpo, su intensa fe en un Dios humanizado e inmediato, y por la comunión entre la respiración, la oración, el ritmo, la imagen y la espiritualidad terrenal.

No es *Hospital Británico* deseo de muerte, sino de resurrección definitiva. No es anhelo suicida ni relato sangriento, sino sed de lo perdido, anhelo de comunión que termina ejecutándose, ejercitándose, luchando incluso contra lo inefable. Viel seguiría viviendo la inmólación personal en vida, como un camino al Reino de los Cielos que atisbó. Así lo hizo siempre, con su cuerpo activo, confuso y extenuado tras el viaje, la inmersión, la excavación o el ejercicio amoroso; del mismo modo que lo ejerció con un cuerpo herido,

abierto y vulnerable, entregado ante Dios, aguardando el nuevo toque de Su Mano, fuera en la figura de un rayo o de un bisturí, porque el cuerpo es vehículo y fin de la Resurrección.

Así debió hacerlo, delirante y extrañado de sí mismo, como un profeta que ha atisbado la gran revelación y después ya no sabía qué hacer ni cómo esperar hasta que llegara la próxima palabra divina. El viaje de *Hospital Británico*, de la escritura de Viel, queda suspendido aquí, pero no terminado. Quizás se prolongó, definitivamente, **para comenzar todo nuevo**, en 1987, el día de la muerte de Viel. Porque el cuerpo de *Hospital Británico*, “pura letra premonitoria”, dice que este cuerpo físico contingente y finito, volverá a acudir al Reino de los Cielos, volverá a ser carne con carne uno con el Dios que es también la Madre, volverá a elevarse en la playa-Cielo y a nadar por los ríos subterráneos, por las cavidades y las entrañas y las venas, en un flujo vertiginoso.

BIBLIOGRAFÍA:

ALCÁNTARA Pohls, Juan. “El yo extrañado y el poema disponible: *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley” en *AlterTexto*, 2003, no.1, vol. 1, p.73-87.

ÁLVAREZ Flores, José Manuel. Introducción a *El libro de los muertos*, Barcelona, Verón Editor, 1979, pp. XXV-XXVII.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, F. Javier. *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. León, Universidad de León-Departamento de Filología Hispánica, 1996. (Tesis de doctorado)

“Apofatismo” en Mercabá. Web católica de formación e información. Consultado el 7 de abril de 2011. Disponible en: http://www.mercaba.org/VocTEO/A/V_apofatismo.htm

ARANCET Ruda, María Amelia. “Héctor Viel Temperley: otro stalker en la estela del carmelita y su crawl sin descanso”, Ponencia en Jornadas “Literatura, Crítica, medios: Perspectivas 2003”, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2003.

———. “Enfermedad y movimiento en la constitución en los dos primeros poemarios de Héctor Viel Temperley”, CONICET-Universidad Católica Argentina, 7 pp. Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2009. (versión consultada en Internet el 25 de marzo 2010 en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/ArancetRuda.pdf>)

ALONSO, Rodolfo y Audiovideoteca de Buenos Aires- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Mención de la nota sobre la firma de petición de información de desaparecidos (en línea). Consultada el 23 agosto de 2010: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/alonso_bio2_es.php

ARTAUD, Antonin. *Los tarahumara*. Barcelona, Barral Editores, 1972 (Ediciones de Bolsillo 189).

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978 (Breviarios 279).

———. *La poética del espacio*, México, FCE, 1975 (Breviarios 183).

BAYLEY, Edgar. “Un poeta vidente” en *Obras*, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1999, págs. 775-776.

BELLOC, Bárbara. “Altísimo Salvaje” en *Radar Libros*, Suplemento de Libros de *Página 12*, Buenos Aires, 8 de junio de 2003.

BIZZIO, Sergio. “Viel Temperley: estado de comunión” en *Vuelta Sudamericana*, no.12, julio 1987.

BOCCANERA, Jorge. “Entre el cuerpo y la fe en Dios” en *Suplemento Señales, La capital*, Argentina, domingo 10 de agosto de 2003, Año CXXXVI, no. 49929.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Hong Kong, Ediciones Encuentro-Tate Gallery, 1999.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. 3ª. Edición, Barcelona, Labor, 1980. (Punto Omega)

CAAMAÑO, José Carlos. “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov” en *Revista Teología*, Abril 2009, Tomo XLVI, No.98, pp. 95-107.

“Caligramas” en *Revista de Artes*, Edición no. 14, mayo-junio 2009, Buenos Aires, Argentina.

Consultado el 26 de agosto de 2010 en:

<http://www.revistadeartes.com.ar/xiv-caligramas.html>

CHAMORRO, José. “Abbá. La oración de Jesús de Nazaret 2”. Consultado el 17 de abril de 2011.

Disponible en: <http://desdelaquietud.blogspot.com/2011/03/abba-la-oracion-de-jesus-de-nazaret-ii.html>

CHATWIN, Bruce. *Los Viajes*. (contiene *En la Patagonia*, *Los trazos de la canción* y *¿Qué hago yo aquí?*). Barcelona, Península, 2005. (Altaír Viajes 68)

CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid, Cátedra, 1974.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 13a. ed., Barcelona, Siruela, 2008 (El árbol del paraíso).

CIRLOT, Victoria. *Hildegard Von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder, 2005.

CODINA, Víctor. *Los caminos del Oriente cristiano. Iniciación a la teología oriental*. Bilbao, Sal Térrea, 1997.

CORBIN, Henri. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Barcelona, Siruela, 2000.

CRUZ, San Juan de. *Poesías completas*. Estudio preliminar de Luis Miguel Martín Santos. Madrid, Edimat Libros, 1999.

DE ASÍS, Francisco. *El cántico de las criaturas y otros textos*. Edición de Martí Àvila i Serra. Barcelona, José de J. Olañeta Editor, 2002 (Los pequeños libros de la sabiduría 76).

DE RUMANÍA, Ileana. *Introducción a la Oración de Jesús*. Guatemala, Publicaciones del Monasterio Ortodoxo Lavra Mambré, 1999.

DÍAZ Farfán, Rodolfo. “Los primeros neurocirujanos de América: Pre y postoperatorio en las trepanaciones incas” en *Revista Argentina de Neurocirugía* (en línea), 2008, vol. 22, no.4.

Diccionario Náutico (en línea). Consultado el 3 de marzo de 2010 en:

<http://www.nauticaygps.com.ar/Nautica/vocabulario-nautico/vocabularionautico.html>

Diccionario de la Real Academia Española (en línea). Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/>

DÖRR, Otto. Prólogo a Rainer Maria Rilke. *Sonetos a Orfeo*. Santiago, Editorial Universitaria, 2002.

ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2ª. edición, México, FCE, 1976.

———. *Tratado de Historia de las Religiones*, 4ª. edición, México, ERA, 1981.

———. “Palamas y la luz tabórica” en *Mefistófeles y el andrógino*. 2ª. Edición, Barcelona, Labor-Punto Omega, 1984, pp. 77-81.

———. *El vuelo mágico y otros ensayos*, 2ª. Edición, Madrid, Siruela, 1997.

———. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, 2ª. edición, Barcelona, Kairós, 2007.

FLORES, Enrique. *La imagen desollada. Una lectura del Segundo Sueño de Bernardo Ortiz de Montellano*. México, FCE, 2003. (Lengua y Estudios Literarios)

———. “Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida” en *Revista de Literatura Mexicana*, 1999, Vol. X., núms.1-2, p. 187-224.

FOGWILL, Rodolfo E. “La consagración del poeta menor” en *Diario de poesía*, no. 19, 1991, p. 35.

FORN, Juan. “El sacado del mundo” en Sección Verano 12, *Página 12*, Buenos Aires, 18 de febrero de 2010.

GALÁN, Julio César. “Aprender a nadar: la poesía samurai de Héctor Viel Temperley” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mayo 2008, no. 695, p. 95-99.

GONZÁLEZ Requejo, Javier. “La intervención quirúrgica. Rito de paso en ambiente hospitalario”. *Index de Enfermería* (en línea), 2008, vol. 17, no.3, p. 201-204. Consultado el 10 de agosto de 2010 en: http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1132-12962008000300011&script=sci_arttext&tlng=pt

FITZURKA, Cristine. “Religiosidad Popular y espacio sagrado. El ícono en la teología oriental” en *Teología y Vida*. Chile, Vol. XLIV (2003), pp. 250-254.

HARDMEIER, Jorge. “Así en el cielo como en el agua” en *Revista Godot*, Argentina, Núm. 8, 4 de agosto de 2008 (en línea). Consultado el 23 de agosto de 2010 en: <http://numeros-antteriores.blogspot.com/2008/08/hctor-viel-temperley-as-en-el-cielo.html>

HERBERT, Julián. “Nueva preceptiva” en *Letras Libres*, México, Vuelta, Año VI, núm. 64 (Abril 2004), págs. 89-90.

HULIN, Michel. *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*. Madrid, Siruela, 2007 (El Árbol del Paraíso 56).

HUXLEY, Aldous. “La experiencia visionaria” en Roger W. Wescott (ed.). *La experiencia mística y los estados de conciencia*. 7ª. edición, Barcelona, Editorial Kairós, 2005, pp. 59-83. (Biblioteca de la Nueva Conciencia)

- JÄGER, Willigis. *La oración contemplativa (una introducción según San Juan de la Cruz)*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1989. (Aguas Vivas)
- JESÚS, Santa Teresa de. *Libro de la vida*. Edición, introducción y notas de Otger Steggink. Madrid, Castalia, 1986. (Clásicos Castalia 154)
- KAMENSZAIN, Tamara. Prólogo a la *Obra Completa* de Héctor Viel Temperley, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003. (Pez Naufrago)
- LOYOLA, San Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. Edición y notas de Jordi Groh. Barcelona, Abraxas, 1999.
- MAIRAL, Pedro. “Una impresión luminosa”, *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Diario El Clarín*, Sábado 12 de abril de 2003, s/p.
- MATTONI, Silvio. “Legión Extranjera de Héctor Viel Temperley: Experiencias del deseo, de lo sagrado, de la poesía”. Ponencia presentada en la Universidad Nacional de Córdoba, s/f, documento incompleto, consultado el 9 de marzo de 2010 en: <http://200.16.86.50/digital/8/conferencias/mattoni1-1.pdf>
- MERTON, Thomas. *Humanismo cristiano. Cuestiones disputadas*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.
- MILONE, María Gabriela. *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba, Ferreyra Editor, 2003. (Letras Mínimas)
- . “Rezando el poema de los días: Héctor Viel Temperley o la adherencia de Dios” en *Hablar de poesía*, núm.11, Año VI, junio 2004, Buenos Aires, Nuevo Hacer Grupo Editorial Latinoamericano, p. 134-143.

MOLINA, Enrique. Contratapa de la edición de *Carta de marear* en Juárez Editor (1976) en Héctor Viel Temperley, *Obra Completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003, p. 251. (Pez Náufrago)

———. “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, prólogo a Oliverio Girondo, *Obras. Poesía*. 8ª. Edición, Buenos Aires, Losada, 1998.

Página dedicada a Héctor Viel Temperley (Facebook). Disponible en:

<http://www.facebook.com/pages/Héctor-Viel-Temperley/36908208625>

PALHARES Meza, Héctor. “La luz del mundo: Cristo Pantócrator en Museo Soumaya” (en línea). Consultado el 26 de agosto de 2010 en:

<http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores06/Diciembre/pantocrator.html>

PALOP Martínez, Josefina. “Distribución mundial de la trepanación histórica” en *Revista Española de Antropología Americana*, Departamento de Antropología y Etnología de América. Universidad de Madrid, 1970, pp. 51-68.

PERA, Cristóbal. *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Prólogo de Emilio Lledó. Acantilado, Barcelona, 2003.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª. Reimpresión, 2002 (Lengua y Estudios Literarios).

RUBIO de Miguel, Isabel. “Enterramiento y ritual en el neolítico hispano”, *Zepirus* (en línea), 1990, vol. 43, pp. 137-141. Consultado el 10 de agosto de 2010 en:

http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0514-7336/article/view/1957/2013

SÁNCHEZ Reyes, Enrique (ed. lit.) *Historia de los heterodoxos españoles. Apéndice II: España antes del cristianismo*. (Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 42, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas,

1948) Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008. Consultado el 11 de agosto de 2010 en:
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p296/12593284227030423087624/029145.pdf?incr=1>

Santa Biblia, Versión Reina-Valera 1960, Sociedades Bíblicas Unidas en América Latina, 1989.

SOLÍS Arenazas, Jorge. “Los gestos de un *Afuera*. Notas sobre la poesía de Héctor Viel Temperley”, en *México Volitivo* (online), segunda época, julio 2002.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

STEPHANE, Henri. “Reflexiones sobre la oración”. Consultado el 25 de abril de 2011. Disponible en: (<http://www.webislam.com/?idt=931>).

TERRY, M.S. *Hermenéutica*, Barcelona, Clie, 2003.

TRADIGO, Alfredo. *Íconos y santos de Oriente*, Madrid, Sociedad Editorial Selecta, 384 p.
Consultado el 12 de agosto de 2010 en:
http://lamiradadeloeterno.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

VALÉRY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Aforismos. Goethe*. Prólogo de Xavier Villaurrutia.
México, Nueva Cívica, Tomo I, No. 5, 1940.

VIEL Temperley, Héctor. *Obra Completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003 (Pez Náufrago).

———. Carta a Soledad Viel Temperley, 22 de mayo de 1984. “La poesía flota libre” en *La guacha. Revista de poesía*, año VI, núm. 17, Buenos Aires, junio de 2003.

VIEL Temperley, María Soledad. “Mi padre me enseñó a nadar, a ir siempre hacia lo más profundo”. *La guacha. Revista de Poesía*, 2003, año VI, núm. 17, s/p.

WESCOTT, Roger W. “Estados de conciencia” en Roger W. Wescott (ed.). *La experiencia mística y los estados de conciencia*. 7ª. Edición, Barcelona, Kairós, 2005, pp. 39-58. (Biblioteca de la Nueva Conciencia)

WORDSWORTH, William. “Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” en Stephen Gill (ed.). *William Wordsworth*. Inglaterra: Oxford University Press, 1990, pp. 297-302. (The Oxford Authors)

APÉNDICE. HOSPITAL BRITÁNICO (POEMA)

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

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.

Hospital Británico
Mes de marzo de 1986
(Versión con esquirlas y "Christus Pantokrator")

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 cuerdas de aquí yace muriéndose.

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

Hospital Británico

La muchacha regresa con rostro de roedor, desfigurada por no querer saber lo que es ser joven.

Llevando otro embarazo sobre las largas piernas, me pide humildemente fechas para una lápida.
(1984)

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)

Hospital Británico

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo . (1984)

Pabellón Rosetto

Aquella blanca pared nueva, joven, que hablaba a las palmeras de una playa -enfermeras de pechos de luz verde- en una fotografía que perdí en mi adolescencia.

Pabellón Rosetto

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia la costa lentamente y que de nuestras sombras de color verde claro huían los tiburones. (1978)

Pabellón Rosetto

Si me enseñaras qué es el verde claro... (1978)

Pabellón Rosetto

Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento debajo de la cama. (1984)

"Christus Pantokrator"

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)

"Christus Pantokrator"

Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrator nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descosidas, blancas, en un día de viento.

Con la postal en el zócalo, con Christus Pantokrator en el espigón larguísimo, mi oscuridad no tiene hambre de gaviotas. (1985)

"Christus Pantokrator"

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.

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)

"Christus Pantokrator"

Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y en los ojos de Christus Pantokrator. (1985)

Sé que sólo en los ojos de Christus Pantokrator puedo cavar en la transpiración de todos mis veranos hasta llegar desde el esternón, desde el mediodía, a ese faro cubierto por alas de naranjos que quiero para el niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos meses. (Mes de Abril de 1986)

Larga esquina de verano

Alguien me odió ante el sol al que mi madre me arrojó. Necesito estar a oscuras, necesito regresar al hombre. No quiero que me toque la muchacha, ni el rufián, ni el ojo del poder, ni la ciencia del mundo. No quiero ser tocado por los sueños.

El enano que es mi ángel de la guarda sube bamboleándose los pocos peldaños de madera ametrallados por los soles; y sobre el pasamano de coronas de espinas, la piedra de su anillo es un cruzado que trepa somnoliento una colina: burdeles vacíos y pequeños, panaderías abiertas pero muy pequeñas, teatros pequeños pero cerrados—y más arriba ojos de catacumbas, lejanas miradas de catacumbas tras oscuras pestañas a flor de tierra.

Un tiburón se pudre a veinte metros. Un tiburón pequeño —una bala con tajos, un acordeón abierto—se pudre y me acompaña. Un tiburón—un críquet en silencio en el suelo de tierra, junto a un tambor de agua, en una gomería a muchos metros de la ruta—se pudre a veinte metros del sol en mi cabeza: El sol como las puertas, con dos hombres blanquísimos, de un colegio militar en un desierto; un colegio militar que no es más que un desierto en un lugar adentro de esta playa de la que huye el futuro. (1984)

Larga esquina de verano

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

Amigos muertos que caminan en las tardes grises hacia frontones de pelota solitarios: El rufián que me mira se sonríe como si yo pudiera desearla todavía.

Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección, espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su Pierna me azoten como cota de malla -y sin ninguna Historia ardan en mí- las cabezas de fósforos de todo el Tiempo.

Tengo las toses de los viejos fusiles de un Tiro Federal en los ojos. Mi vida es un desierto entre dos guerras. Necesito estar a oscuras. Necesito dormir, pero el sol me despierta. El sol, a través de mis párpados, como alas de gaviotas que echan cal sobre toda mi vida; el sol como una zona que me había olvidado; el sol como un golpe de espuma en mis confines; el sol como dos jóvenes vigías en una tempestad de luz que se ha tragado al mar, a las velas y al cielo. (1984)

Larga esquina de verano

La boca abierta al viento que se lleva a las moscas, el tiburón se pudre a veinte metros. El tiburón se desvanece, flota sobre el último asiento de la playa—del ómnibus que asciende con las ratas mareadas y con frío y comienza a partirse por la mitad y a desprenderse del

limpiaparabrisas, que en los ojos del mar era su lluvia.

Me acostumbré a verlas llegar con las nubes para cambiar mi vida. Me acostumbré a extrañarlas bajo el cielo: calladas, sin equipaje, con un cepillo de dientes entre sus manos. Me acostumbré a sus vientres sin esposo, embarazadas jóvenes que odian la arena que me cubre. (1984)

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?

Aves marinas que regresan de la velocidad de Dios en mi cabeza: No me separo de las claras paralelas de madera que tatuaban la piel de mis brazos junto a las axilas; no me separo de la única morada—sin paredes ni techo— que he tenido en el ígneo brillante de extranjero del centro de los patios vacíos del verano, y soy hambre de arenas—y hambre de Rostro ensangrentado.

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? Con humedad de tienda que vendía cigarrillos negros, revólveres baratos y cintas de colores para disfraces de Carnaval, ¿se puede todavía hacer violencia?

Sin Tu Cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir; sin Tu Cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se deshacen cadenas, brújulas, timones —lentamente como hostias— bajo un ventilador de techo gris sin Tu Cuerpo en la tierra no sé cómo pedir perdón a una muchacha en la punta de guadaña con rocío del ala izquierda del cementerio alemán (y la orilla del mar espuma y agua helada en las mejillas—es a veces un hombre que se afeita sin ganas día tras día). (1985)

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 cuando lanza sus dados contra un negro espigón de cocinas de hierro que espera a algunos hombres en un sol donde nieva ? (1985)

Tu Rostro

Tu Rostro como sangre muy oscura en un plato de tropa, entre cocinas frías y bajo un sol de nieve; Tu Rostro como una conversación entre colmenas con vértigo en la llanura del verano; Tu Rostro como sombra verde y negra con balidos muy cerca de mi aliento y mi revólver; Tu Rostro como sombra verde y negra que descende al galope, cada tarde, desde una pampa a

dos mil metros sobre el nivel del mar; Tu Rostro como arroyos de violetas cayendo lentamente desde gallos de riña; Tu Rostro como arroyos de violetas que empapan de vitrales a un hospital sobre un barranco. (1985)

Tu Cuerpo y Tu Padre

Tu Cuerpo como un barranco, y el amor de Tu Padre como duras mazorcas de tristeza en Tus axilas casi desgarradas. (1985)

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)

Tengo la cabeza vendada

Mariposa de Dios, pubis de María: Atraviesa la sangre de mi frente—hasta besarme el Rostro en Jesucristo (1982)—.

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)

Mi cuerpo—con aves como bisturíes en la frente—entra en mi alma. (1984)

El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total. (1984)

Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo mi cabeza. (1985)

Señor: Desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego. (1984)

El sol como la blanca velocidad de Dios en mi cabeza, que la aspira y desgarrar hacia la nuca. (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo—con la Resurrección—entra en mi alma). (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Por culpa del viento de fuego que penetra en su herida, en este instante, Tu Mano traza un ancla y no una cruz en mi cabeza.

Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de Tu Carne y de la prisa de los Cielos. (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida; vi a mi eternidad, que debo atravesar desde los ojos del Señor hasta los ojos del Señor. (1984)

Me han sacado del mundo

Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que El es.

Me han sacado del mundo

Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de mariposas que es el Señor—adentro, en mí.

El Reino de los Cielos me rodea. El Reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo—y cada mediodía toco a Cristo.

Cristo es Cristo madre, y en El viene mi madre a visitarme.

Me han sacado del mundo

"Mujer que embaracé", "Pabellón Rosetto", "Larga esquina de verano": Vuelve el placer de las palabras a mi carne en las copas de unos eucaliptus (o en los altos de "B.", desde los cuales una vez -sólo una vez- vi a una playa del cielo recostada en la costa).

Me han sacado del mundo

Manos de María, sienes de mármol de mi playa en el cielo:

La muerte es el comienzo de una guerra donde jamás otro hombre podrá ver mi esqueleto.

La libertad, el verano (A mi madre, recordándole el fuego)

Porque parto recién cuando he sudado y abro una canilla y me acucillo como junto a un altar, como escondido, y el chorro cae helado en mi cabeza y desliza su hostia hacia mis labios, envuelta en los cabellos que la siguen. (1976)

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis aunque comulgué con los cosacos sentados a una mesa bajo el cielo y los eucaliptus que con ellos se cimbran estos días bochornosos en que camino hasta las areneras del sur de la ciudad —el vizcaíno, santa adela, la elisa. (1982)

Por las paredes de los rascacielos el calor y el silencio suben de nave en nave: Obsesivo verano de fotógrafo en fotógrafo, ojos del Arponero que rayan lo que miran, Ser de avenidas verticales que jamás fue azotado. (1978)

Después íbamos al África cada día de nuevo—antes que nada, antes de vestirnos—mientras rugían las fieras abajo en el zoológico, subía un sol sangriento a sus jazmines, y nosotros nos odiábamos, nos deseábamos, gritábamos... (1978)

Instantes de anestesia, de lento alcohol de anoche todavía en la sangre de pie de una muchacha desnuda y más dorada que la escoba: Necesito aferrarme de nuevo a la llanura, al ave blanca del corpiño en la pileta de lavar, detrás de la estación y entre las casuarinas. (1984)

Tengo la foto de dos novios que cayeron al mar. Están vestidos de invierno, los invito a desnudarse. En las siestas nos sentamos junto a la bomba de agua y nos miramos: de nuevo embolsan luz los pechos de ella; él amaba a los caballos y una vez intentó suicidarse. (1978)

Necesito oler limón, necesito oler limón. De tanto respirar este aire azul, este cielo encarnizadamente azul, se pueden reventar los vasos de sangre más pequeños de mi nariz. (1969)

Y a las siestas, de pie, los guardavidas abatían la sal de sus cabezas con una damajuana muy pesada, de agua dulce y de vidrio verde, grueso, que entre todos cuidaban. (1982)

Yace muriéndose

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado y hablé con Él—como un niño borracho—entre sillas caídas, río crecido y juncos.

Todas las lágrimas de mi vida volverán a mis ojos; y por las hondas sedas de un pecho de caballo querré internarme, huir, refugiarme en mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio. (1985)

Yace muriéndose

Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capitanía. No miraré la mesa donde fuimos felices:

El sol como ese lugar bajo las aguas de un río de tierra y de naranjas donde antes de aprender a caminar miré a Dios como un hombre que sabe qué es la guerra. El sol como esas aguas de tierra y de naranjas donde sin extrañar la respiración, el aire, lo miré de este modo: "Recuerdo una victoria lejana (tantos salvados rostros que **después** nadie quiere recordarme) y estoy en paz con mi conciencia todavía". (1984)

Yace muriéndose

La dejé sobre un lecho de vincapervincas altas, frías, violáceas.

Por su final de arroyo, la herida de mi frente llora en las flores y agradece.

Yace muriéndose

Dentro de cuatro días llegará a Tu Océano con uno de mis soldaditos dormido sobre sus labios. Y se dirá, sonriéndome: "Es lo poco que hace que este hombre iba al centro del sol cada mañana con un puñado de soldados de plomo. Es lo poco que hace que en el centro del sol, cada mañana, su corazón era un puñado de soldados de plomo entre gallos".

Dormido sobre sus labios

Pequeño legionario, ¡cuánto viento! Pedacito de plomo, pedacito de Sahara: Vendrán veranos no obsesivos; pasarán los hijos de mis hijos. (1978)

Yo puedo hachar todo el día pero no puedo cavar todo el día. No puedo cavar en ningún lado sin estar esperando que aparezca de pronto un soldado de plomo entre mis pies desnudos. (1978)

Para comenzar todo de nuevo

Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que ha perdido.

Para comenzar todo de nuevo

El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena. (1969)

NOTA: *Corresponden al mes de marzo de 1986 los únicos textos de HOSPITAL BRITANICO que no van acompañados por su fecha de redacción. Los pertenecientes a los años 1985 y 1984 ven la luz por primera vez en este libro, mientras los de 1982, 1978, 1976 y 1969 fueron ya publicados por el autor en CRAWL, LEGION EXTRANJERA, CARTA DE MAREAR y HUMANA E VITAE MIA.*