

## **Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina**

María Amelia ARANCET RUDA

*Universidad Católica Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
República Argentina  
ameliamakeup@gmail.com*

**Resumen:** Para analizar cuál es el lugar de Héctor Viel Temperley en las letras argentinas tomamos el movimiento editorial en torno de él, sobre todo la edición y reedición de sus obras y, por otro lado, relevamos antologías poéticas. En la labor, sorpresivamente, aparecen rasgos reveladores que desmienten el supuesto acerca de su haber sido ignoto; por otro lado, hemos hallado elementos que iluminan áreas no estudiadas, las que en nuestra investigación —aún en marcha— se van mostrando fundantes. Asimismo, consideramos su papel como ícono motivador en algunas obras recientes, movilizador, afectiva y conceptualmente, de cierto cúmulo de contenidos.

**Palabras clave:** Viel Temperley – antologías – canon – imaginario.

### **Viel, on Earth as in the Canon. A Place in the *Corpus* of Argentine Poetry**

**Abstract:** In order to analyze which is Héctor Viel Temperley's place within Argentine literature, we propose to go through the edition and re-edition of his work, as well as the space he is given in poetic anthologies. Surprisingly, we have found some outstanding characteristics that come to deny his alleged absence in the national canon. On the other hand, we intend to show certain elements that illuminate some areas that have not been thoroughly studied. We shall also consider his inspiring role as an icon for younger generations of poets.

**Keywords:** Viel Temperley – anthologies – canon – imaginary.

## Qué haremos

Para analizar cuál es el lugar de Héctor Viel Temperley (Buenos Aires, 1933-1987) en las letras argentinas hemos tomado la edición y reedición de sus obras y, por otro lado, rastreamos antologías poéticas donde se lo incluye. Las antologías, obras de antólogo/autor según Ruiz Casanova (2007), con una ineludible carga de subjetividad (Reyes, 1952), forman parte del establecimiento de una literatura de acuerdo con una dinámica que se compone de tres elementos: 1/ textos preexistentes que generan una 2/ antología, que establece un 3/ canon (Arancet, 2013); esta sucesión luego comienza a funcionar circularmente, de manera tal que un aspecto influye sobre el otro, de manera continua. Por otro lado, muy brevemente por el momento, nos preguntamos acerca del lugar simbólico que ocupa Viel Temperley en nuestro imaginario cultural. Tanto la figuración editorial, cuanto en obras de arte resulta elocuente a la hora de delinear una ubicación y una figura.

## Antologías reveladoras

La publicación en 2011 del libro de ensayos *Viel Temperley* por parte de Ediciones del Dock —el mismo sello que editara en 2003 la *Obra completa* de este autor— deja en claro que Viel ya no es un periférico, sino que ha pasado a tener ubicación en el canon poético argentino.

Desde los 80 se había convertido en poeta de culto. Este es un hecho que, sin embargo, no deja de subrayar su apartamiento del centro<sup>1</sup> todavía en esa época: primero, ser poeta, y, segundo, uno cuyos textos, además, corren solamente en las lecturas de algunos iniciados, son dos factores que más bien acentúan su condición de estar en las orillas. Entre tales iniciados estuvo Fogwill, quien hizo las veces de inaugurador, según se reconoce. Quizás es debido a esta regia mediación que Silvio Mattoni considera que Viel “nunca había estado afuera”, al afirmar que los poetas que contaban para él “lo habían reconocido desde un principio, a partir de un momento clave que puede situarse en sus libros penúltimos, *Legión extranjera* y *Crawl*” (Cassara; Cella; Fara; *et alii*, 2011: 88)<sup>2</sup>.

Sin embargo, debemos ir un poco más atrás. Quienes lo reconocieron “desde un principio” —como señala Silvio— y hasta donde hemos podido hallar, se encuentran

<sup>1</sup> Este apartamiento era voluntario, según testimonio de su hija Vicky Viel Temperley. De todos modos, no nos estamos refiriendo al autor, sino a la poesía.

<sup>2</sup> Es consecuente, entonces, su agradecimiento a —entre otros— “los escritores amigos, Arturo Carrera y Quique Fogwill, que me prestaron los libros de poemas de Osvaldo Lamborghini y Héctor Viel Temperley cuando eran inhábiles [...]” (Mattoni, 2007), presente en su libro de ensayos *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*.

más atrás que el mentado Quique. Son, sobre todo, David Martínez y César Magrini, además de Abelardo Arias (1908-1991), naturalmente, ya que fue quien redactara el texto de solapa de *Poemas con caballos*. Allí, en 1956, Arias aventura cierto vaticinio: “El primer libro, y sobre todo en un poeta, es siempre decisivo, pues que en él ya está presente su elemento esencial: el espíritu poético; lo restante puede llegar con el tiempo y el oficio” (Viel Temperley, 1956 solapa). No se equivocó, por cierto.

En 1961, David Martínez (1921-1993) presenta su antología *Poesía argentina actual*, adjudicándole a este último adjetivo el sentido —según aclara en la “Advertencia”— de “poesía que todavía está fructificando” (1961)<sup>3</sup>. En esta selección publica dos poemas de Viel Temperley, ya dados a conocer antes en el primer poemario de nuestro autor: “El polvorín” y “De viento”. La selección fue hecha, por cierto, con ojo muy agudo, sobre todo porque “El polvorín” es un poema que condensa y que adelanta germinalmente casi todo cuanto vendrá. En la nota biobibliográfica correspondiente Martínez destaca, ya por entonces, el complejo semántico constante en Viel, ‘geografía/cuerpo/religiosidad’: “La pampa unida al hechizo de la llanura bonaerense, sus vientos y la airosa libertad de sus animales; y, últimamente, una definida propensión de acento religioso, alienta la búsqueda poética de Viel Temperley” (Martínez, 1961: 255).

Dos años más tarde, en 1963, el mismo año en que el Instituto Torcuato Di Tella publica la selección de *Poesía Argentina* —donde Viel Temperley no figura— César Magrini (1929-2012) lo incluye en su antología *Quince poetas*, junto con los siguientes —según el orden en que los presenta el libro—: Héctor Miguel Angeli; Rogelio Bazán; Amelia Biagioni; Nicolás Coccaro; Betina Edelberg; Juan J. García Gayo; Alberto Girri; Magdalena Harriague; Alejandra Pizarnik; Osvaldo Rossler; Basilio Uribe; Francisco Urondo; Carlos A. Velazco; aquí sitúa a Viel; y Oscar Hermes Villordo.

Poco después, en su *La nueva poesía argentina. Estudio y antología*, de 1969, Nélica Salvador menciona a Viel en uno de los ocho breves subtítulos del estudio preliminar. Es decir que, aunque sus poemas no son antologados por ella, Viel Temperley sí es considerado como parte del panorama poético. Los dos primeros subtítulos del prólogo refieren, respectivamente, “Situación y tendencias” y “Nuevos rumbos poéticos”; esos rumbos son, según Salvador: “Testimonio de la realidad”, “Exaltación del ámbito geográfico”, “Experiencias de la vida cotidiana”, “Desarraigo del hombre contemporáneo”, “Disconformismo histórico y social” y “Las últimas promociones”. Viel

<sup>3</sup> Las divisiones que usa para agrupar a los poetas, según una ordenación diacrónica, son: “Poetas posteriores al movimiento «Martín Fierro»”; “Grupo del 40”; “Transición hacia las fuentes modernas y tradicionales”; “Expresiones de vanguardia. Surrealismo”; “Las últimas promociones”; naturalmente, en este último grupo sitúa a Viel.

Temperley es situado en el grupo de “Exaltación del ámbito geográfico”, donde también aparecen, *vg*, Néstor Groppa, Ariel Ferraro, Alfredo Veiravé, Osvaldo Guevara, Romilio Ribero, Horacio J. Becco, Hugo Acevedo, y Nemer Barud.

De entre las opciones ofrecidas por Salvador en sus subtítulos, la ubicación de Viel nos parece adecuada, y, por cierto, está en consonancia con las opiniones vertidas por David Martínez (*ut supra*) cuando hace hincapié en la geografía; aunque, sin embargo, Salvador no alcanza la visión más completa esbozada por Martínez.

Efectivamente, la poesía de Viel es en relación con un espacio, está absolutamente arraigada, incluso en el último libro, donde ya sin mayor posibilidad de experiencia directa de la tierra, por un lado se afinsa donde está —en el Hospital Británico—, y por otro vuelve a aquella escritura suya anterior que da testimonio de la intensa experiencia telúrica. Tal regreso al amor por el terruño no obedece a ideología ni a tendencia de época; de hecho, no fueron tales los motivos en el principio de su producción, más cercana al 40; no lo son tampoco después, en los 80. Su acercamiento fervoroso a la tierra, a la naturaleza, responde a una auténtica identificación, quizá sentimiento de comunión y, sin duda, al puro e inmenso goce que le provoca.

En el apartado en que lo incluye Nélica Salvador, “Exaltación del ámbito geográfico”, la estudiosa alude a algunas posturas bastante aplicables a Viel: “intención revalorizadora del ámbito geográfico [...] que logra[n] eludir la fácil alabanza o la simple referencia toponímica”, “pasión telúrica” (Salvador, 1963: 33), remontarse al pasado en busca de las gestas primordiales —Salvador se refiere al indio; en el caso de Viel es destacable su interés por la historia nacional en general<sup>4</sup> y, en su poesía la reiterada iluminación de la figura de Lavalle, aspecto hasta ahora pasado por alto<sup>5</sup>, entre otros—.

De todos los autores que Salvador menciona —a los que agrupa por regiones, específicamente NOA, el Litoral, Córdoba, Santa Fe, Cuyo y provincia de Buenos Aires— afirma que, “desde muy diversas modalidades” (1963: 35), han superado “el mero virtuosismo y la evasión hermética para transformarse en vivo exponente de situaciones enraizadas en nuestro medio geográfico” (1963: 35).

Guillermo Ara, en 1970, tampoco incluye a Viel Temperley en la antología propiamente dicha de su *Suma de la poesía argentina*, pero sí en la parte de “Crítica”. En ella, primero lo confronta con Enrique Vidal Molina, en quien encuentra una “modalidad alerta pero grávida” (1970: 171). Frente a tal modalidad —dice Ara— Viel se presenta “afirmado en un dinamismo que se origina en la toma misma de las imágenes de la realidad y actúa hasta crear tensión vibrante y ardida dentro del poema” (1970: 171). Resulta notable la captación sintética por parte de Ara; más todavía, cuando ase-

<sup>4</sup> Según relato de dos de sus hijas.

<sup>5</sup> Aspecto en el que estamos indagando.

vera que “esa potencia generadora” está sustentada sobre “la condición sanguínea y temperamental del contemplador, del gozador que hay en Viel Temperley. La palabra asocia cualidades del aire, el animal, el agua, aprieta sus internas conexiones y la estructura metafórica aparece ceñida, con carga de explosividad caliente y urgida” (Ara, 1970: 171).

Luego Ara conecta *Poemas con caballos* con la poesía de Marechal, muy posiblemente la de *Días como flechas*, porque —dice—:

identifica brío de la bestia y raptó de envión hacia lo divino en el jinete. La palabra acriollada alude con naturalidad a las faenas pampeanas y apoya la versión de un paisaje sentido con autenticidad y de contornos nítidos como forma: «El horizonte piala los caballos — para que el rayo ruede, el rayo siga» (Ara, 1970: 172).

El siguiente hito que marca el ingreso de Viel Temperley oficial a la llamada ‘alta poesía’ es la edición conjunta de *Crawl* y *Hospital Británico* por parte de Ediciones del Dock en 1997. Sin embargo, entre 1970 y 2003, no volvemos a encontrar a Viel en antología alguna; reiteramos: al menos, hasta donde hemos podido descubrir.

Ya en el siglo XXI, encontramos fragmentos de *Hospital Británico* en *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea / Poesia argentina e brasileira contemporânea* (2003), cuya parte correspondiente a la Argentina es realizada por Jorge Monteleone. En la presentación que es su prólogo, Monteleone lo agrupa junto con Biagioni, Orozco y Madariaga bajo el subtítulo “Poema y espacio sagrado”. En verdad, en la antología figura prácticamente todo el libro *Hospital Británico*, salvo la brevísima parte inicial, sin esquivas. La decisión de incluir el libro casi entero responde, según el antólogo, a que esa figuración es necesaria: “Es tal su singularidad que hemos preferido que el lector lo conociera completo en esta antología, porque de otro modo no podría percibírsela” (Monteleone, 2003: 13).

En su breve alusión preliminar, al comenzar a referirse a Viel Temperley, Monteleone lo hace con una partícula adversativa que, sin función estrictamente sintáctica, asume todo el peso de establecer un corte fuerte con lo anterior, a fin de marcar una verdadera diferencia, en este caso de intensidad “mística”: “Pero [dice Monteleone] hay un libro en la poesía argentina donde el encuentro con lo sagrado se vuelve condición carnal, y el sujeto no solo agoniza en la lucha por nombrar asumiendo una metáfora”. E inmediatamente establece una correlación con *Diario de muerte*, del chileno Enrique Lihn<sup>6</sup>, entendiendo estos poemarios “como dos muestras en la len-

<sup>6</sup> Vale la pena señalar que Susana Cella establece la misma conexión, sin duda digna de ser tenida en cuenta (Cassara, 2011: 31). Creemos, de todos modos, que las similitudes son más bien de índole anecdótica, no tanto discursivas.

gua hispanoamericana de aquello que Tamara Kamenszain llamó «lirica terminal»<sup>7</sup> (Monteleone, 2003: 13). Siete años después (2010), *Otro río que pasa*, organizada por Jorge Fondebrider, vuelve a poner a Viel sobre el tapete canónico. Esta antología tiene la peculiaridad de haber sido hecha del siguiente modo: hay alguien que convoca a diez escritores, a cada uno de los cuales le adjudica una década con la consigna de elegir diez poemas escritos en el decenio otorgado. El ejercicio es harto interesante, y podría ser renovado varias veces<sup>8</sup>. Son dos los poetas / ‘antólogos de década’ que lo eligen, Diana Bellesi y Fabián Casas.

Diana Bellesi es la responsable de los “Diez poemas de la década del 70”. Entre ellos de nuestro autor elige “Uruguai” (Fondebrider, 2010: 179). En el texto que precede su selección Bellesi manifiesta, con la precisa hondura que la caracteriza, que su criterio ha sido optar por poemas “de los que nos han hecho, y que hoy podemos honrar nuevamente porque nada han perdido, al contrario, el tiempo los frota con un trapo y su brillo crece” (Fondebrider, 2010: 175). Es decir que está situando a Viel en un lugar basal, tanto hacia atrás, como hacia adelante.

Fabián Casas tiene a su cargo seleccionar “Diez poemas de la década del 80”. Allí incluye solamente —estimamos que por razones de espacio— la primera parte de *Hospital Británico* (Fondebrider, 2010: 206), antes de la “versión con esquiras”, esto es lo contrario de lo que hace Monteleone en *Puentes / Pontes*. Casas apunta un par de notas, conocidas, respecto de Viel: que es “un poeta particular que parece nacido en una insularidad<sup>9</sup> perpetua”; y, en acuerdo con la generalidad, afirma que *Hospital Británico* es “una obra maestra de alguien con la cabeza trepanada envuelto en la gracia de Dios” (Fondebrider, 2010: 199).

En *200 años de poesía argentina*, hecha por Jorge Monteleone en 2010<sup>10</sup>, figura nuevamente *Hospital Británico* (Monteleone: 2010: 567-577), ahora sí completísimo. En el prólogo, según la modalidad de agrupar a los autores bajo determinadas categorías que introduce como subtítulos, Monteleone incorpora a Viel en el apartado

<sup>7</sup> Claro está que se trata del ensayo *La lírica terminal* de Kamenszain, que integra su libro *La edad de la poesía* (1996). Posteriormente se edita en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, en el año 2000.

<sup>8</sup> Uno de los puntos a tener en cuenta al leer es que, aparte del conocimiento de la poesía de la época que cada uno de los diez sub-responsables tenga y de su competencia sobrada para elegir algo realmente bueno, está siempre el gusto personal y el hecho de que, al ser escritores-poetas quienes seleccionan, inevitablemente confrontan con la propia obra, de distintas maneras.

<sup>9</sup> Aclaremos que al recorrer antologías hemos prestado atención prioritaria a las publicadas en el país. De todas maneras, viene al caso mencionar dos salidas en España, que incluyen a Viel Temperley: *Las insulas extrañas*, editada por Círculo de Lectores y Galaxia Gutemberg, en 1997; sus antólogos son los poetas José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, Eduardo Milán y Blanca Varela. Luego, *Antología de poesía argentina de hoy*, por Bruguera, realizada por Mario Campaña en 2010. No hemos tenido acceso a ellas por el momento.

<sup>10</sup> En el mismo año, 2010, se presentó en la Feria de Frankfurt una *Antología de poesía argentina del siglo XX*, bilingüe, realizada por Daniel Samoilovich y Andrew Graham-Yooll. No hemos podido dar con ella todavía.

“Oralidad”, junto con —los menciono según y como aparecen en el avance del texto— Horacio Zabaljáuregui, Walter Adet, Olga Orozco, Hugo Gola, Ricardo H. Herrera, Osvaldo Lamborghini, Escudero, Bustriazo Ortiz, Zelarayán, Javier Adúriz, y lo que llama “los ocho poetas más importantes del tango argentino”, a saber: Gardel, Pascual Contursi, Manzi, Discépolo, Cadícamo, Le Pera, Homero Expósito, Cátulo Castillo. Aparte, poemas en lunfardo de Celedonio Flores y de Carlos de La Púa. Y algo de folklore: Atahualpa Yupanqui y Jaime Dávalos. Finalmente, María Elena Walsh y Luis Franco.

Esta inserción de Viel en el grupo “Oralidad” respondería a la importancia del ritmo en su poesía, hartamente conocida por la mayoría de sus lectores; ritmo medido más por un fluir de la respiración, que por estructuras previas.

\* \* \*

Héctor Viel Temperley ha sido incluido, entonces, en antologías de la década del 60 (David Martínez, 1961; César Magrini, 1963). Alrededor del 70 se lo ha mencionado, sin sumarlo, en otras dos antologías (Nélide Salvador, 1969; y Guillermo Ara, 1970). Se reeditan sus dos últimas obras en 2007. Después del 70 no volvió a figurar su nombre en otra recopilación hecha en el país, hasta cuarenta años más tarde, en 2003 (Monteleone), al tiempo que Ediciones del Dock saca su *Obra completa*.

Algunos motivos de este prolongado silencio son claros. Si bien después del 70 Viel publicó seis poemarios —1971, 1973, 1976, 1978, 1982 y 1986—, nunca hizo una presentación —al menos esto es lo que “se dice”; no hemos podido comprobarlo—. Por otro lado, no es necesario más que mencionar que llega la dictadura militar instalada con el golpe del 76, año en que publica su sexto libro, *Carta de marear*. Así, al espíritu poco gregario de Viel, cada vez más tendiente al aislamiento, se suma el hecho de que las posibilidades de reunión, de difusión y de publicación eran mucho menores.

Por otra parte, si la poesía de sus dos primeros libros, que se ofrece en las antologías de la década del 60, resuena, especialmente por cierta referencialidad a la geografía nacional, con la de otros autores coetáneos —como ya vimos, de acuerdo con los varios nombres que lo rodean en las mentadas antologías—, después se hará cada vez más diversa. Aquel telurismo, que nada tenía de regionalismo ni de nacionalismo, continúa, pero urdiéndose con otras hebras, ya presentes desde el principio: pasión física, fe religiosa, fervor de milicia, tácita oposición a la enfermedad. Urdimbre cada vez más apretada, más personal, más rara.

Si bien algunos antólogos del 60 lo tuvieron en cuenta, es verdad que —como señala Cristina Piña— desde su primer libro “se ubica a kilómetros de distancia de las esté-

ticas dominantes” (Cassara; Cella, Fara, *et alii*, 2011: 121). Esta crítica se refiere sobre todo al momento cuando es *poesía buenos aires* la que lleva la voz cantante respecto de qué es buena o mala poesía; momento en que —agrega Piña— “está mal vista la poesía que recurre a metros y formas tradicionales, que se muestra demasiado «argentina» en la valoración del campo y del entorno pampeano o que desarrolla una dimensión religiosa” (Cassara; Cella, Fara; *et alii*, 2011: 122).

Hacia la década del 70 la poética más representativa es aquella que se manifiesta discursivamente comprometida con la política y con la vida social de la comunidad. La calificación de ‘representativa’ quizá sea en este caso equivalente de ‘dominante’, así queda establecido en antologías y en historias literarias. Pero, como se sabe, nunca hay completa homogeneidad; la convivencia de poéticas es rica. Pongamos tres nombres: Miguel Ángel Bustos —a veces criticado por su “malditismo” en esos años—, Alejandra Pizarnik y Luisa Futoransky. ¿Por qué no, entonces, Héctor Viel Temperley?

Naturalmente, las respuestas siempre son muchas. Tomemos una, bastante obvia y aceptable: “no” a la consideración y “no” a la inclusión de Viel Temperley porque, sin duda, deben de haber pesado cuestiones de clase, específicamente: cierto rechazo y/o menosprecio por parte de la llamada intelectualidad argentina hacia la oligarquía terrateniente. Por otro lado, el voluntario apartamiento de círculos literarios que menciona una de sus hijas, Soledad.

Para comprender algo más la causa del aislamiento, también es de suma importancia observar que los dos libros más fuertes y singulares son los producidos en la década del 80, cuando no sale ninguna antología de poesía argentina, al menos general —en efecto, la de Raúl Gustavo Aguirre es editada solo en 1979—.

Inmediatamente, mirando en perspectiva el lapso de su “invisibilidad”, pensamos en el conjunto de ensayos *Treinta años de poesía argentina*, compilado por Jorge Fondebrider, libro que en su momento generara bastantes disputas por los juicios allí vertidos. Sin embargo, en *Treinta años... Viel* no aparece. En este caso queda en evidencia que se debe a su casi absoluto retraimiento respecto de los circuitos de posible difusión: revistas, lecturas y universidades. Hemos de coincidir con la *vox populi*: al parecer, es la voz de Fogwill la que, superado el trance de prejuicios por apellido, por ocupación, por aspecto, por domicilio, pregona y emplaza visiblemente la poesía de Viel. Por otro lado, con otro estilo y desde otro lugar, es necesario mencionar el trabajo con *Hospital Británico* llevado a cabo por Delfina Muschietti<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> En un debate sobre poesía, coordinado por Laura S. Casanovas, entre Arturo Carrera, Daniel Samoilovich, Anahí Mallol y Delfina Muschietti, esta última observa sobre lo experimental en poesía: “Yo tengo mi experiencia con alumnos de la facultad de Filosofía y Letras, que no se arriesgan a leer poesía. Cuando empecé a dar clases en los años 80, lo único que existía en los programas era la narrativa. Fue todo un trabajo empezar a leer y a disfrutar no sólo la poesía tradicional. Si doy *Hospital Británico* de Viel Temperley, que es un libro muy experimental, de 500 alumnos 300 se



## El descubrimiento primero

En medio de este rastreo de la presencia de Héctor Viel Temperley en antologías de poesía argentina, es justo y necesario destacar el reconocimiento que recibió por parte nada menos que de Enrique Molina (1910-1996), algo que muchos tienen presente, pero no todos. Si bien es verdad que Fogwill, una vez que lo encontró, se ocupó intensamente de darlo a conocer, en 1976 es nada menos que el para entonces muy consagrado Molina quien escribe la contratapa del sexto poemario de nuestro poeta, *Carta de marear*:

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. Cualquier partícula de la existencia basta para precipitar la avalancha: tanto el viaje de Ulises como ese instante anónimo en que, con la vigilia y las leyes de la astronomía, surge de pronto a la conciencia, en plena mañana, el brillo de la luz en una hoja de afeitar.

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 todos sus fuegos hasta la catástrofe.

Narrar el relámpago de esas aventuras es la aventura de Héctor Viel Temperley en estos poemas.

La aguda observación de Molina destaca certeramente puntos que son claves de la poética de Héctor Viel Temperley: la iluminación que brota fuerte y repentina (“surge de pronto”, “se imponen de pronto”, “Instantáneamente desarrollan su poder de vérti-

levantan y se van. Los que aceptan el desafío logran lecturas muy interesantes. Creo que la poesía moviliza mucho.// -¿Es esa movilización lo que asusta tanto?// -Para mí, poesía es la que produce una ruptura, la que hace pensar de otra manera. A veces, los jóvenes tienen dificultad para pensar en esta interrogación que abre la poesía. Y, paradójicamente, hay una gran tensión hacia ella, porque los jóvenes también se sienten atraídos hacia ese lugar de resistencia que comparte ciertas formas de su experiencia actual: intensidad, velocidad, fragmentación” (en: [www.elbroli.8k.com/palabradepoeta.html](http://www.elbroli.8k.com/palabradepoeta.html)).

go”) de lo que está inmediato, cosa sabida de la poesía de Viel; y la “aventura” como uno de los elementos configuradores de este discurso poético<sup>12</sup>.

En verdad, este vínculo ‘Molina / Viel’ no constituye novedad, tampoco, los puntos que pueden unir sus poéticas: ¡el mar, ante todo el mar!; la sensorialidad y la sensualidad; el gusto por las andanzas no convencionales, por las relaciones ocasionales, por cierto mediano riesgo, entre otras cosas. Sin embargo, a pesar de no ser un descubrimiento, consideramos iluminador insistir en esta proximidad, sin ignorar sus muchas diferencias. Inmediatamente surge la idea de recorrer, otra vez, los poemarios de Molina. El marinero, las muchas mujeres, la íntima exaltación por la concreta y directa experiencia del mundo —donde, según Enrique Molina, reside la verdadera divinidad— tienden puentes hacia la obra de Viel Temperley. Con rótulo poco grácil pero útil, diremos que están visceralmente conectados por el gen del vitalismo, que suele definirse como una especial aptitud para meterse de lleno en la vida en el mundo.

A partir de tal concepto —vitalismo—, Viel puede encontrar varios parientes poéticos. Así lo dirían César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, realizadores de la *Antología lineal de la poesía argentina*, y publicada en 1968 por Gredos. En ella, los antólogos proponen un esquema conceptual para hacer una historia de la poesía argentina, aunque como todo esquema resulta demasiado acotado a veces<sup>13</sup>. En su prólogo (Fernández Moreno; Becco, 1968: 7-33) proponen una suerte de montaje para abordar la visión diacrónica de la poesía argentina que, luego, aplican al armado de la antología. Definen como aglutinadoras consta de tres actitudes: vital<sup>14</sup>, artística y social, cada una de las cuales, a su vez, se subdivide en tres líneas. A la actitud vital corresponden las líneas romántica, hipervital y existencial; a la artística, las líneas colonial, modernista e hiperartística; y, a la social, las líneas neoclásica, gauchesca y neopopular<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Este aspecto, que nos parece central, es estudiado por nosotros aparte.

<sup>13</sup> Si bien no coincidimos con los autores en todas sus apreciaciones, sí lo hacemos respecto de la conformación básica de la línea hipervitalista.

<sup>14</sup> “Algunos poetas sienten que lo fundamental es el impacto de la realidad en sí mismos, esos instantes de su propia vida en que les nace su emoción poética. En el momento de escribir, pues, se fijarán de una manera preferente en esa existencia, esa realidad que los impacta. Producirán, entonces, una poesía vital, donde lo que importa es la sensación del vivir percibida por el poeta. No interesa mucho, en cambio, que esa sensación de vivir sea escrita en una forma o en otra, ni tampoco que los demás hombres la perciban o reciban su influencia” (Fernández Moreno; Becco, 1968: 7). Estos dos últimos rasgos se definen y se explican, solamente, por oposición a las actitudes que los antólogos presentan como “artística” y “social”. Por lo demás, como decíamos, es un tanto excesivo el coto que pone a la actitud, puesto que nadie podría decir que Gironde no prestaba demasiada atención a la forma de su discurso poético, por ejemplo. Como fuere, el que se presenta es el usual inconveniente de las generalizaciones.

<sup>15</sup> Este modelo para pensar la poesía argentina, desde ya, adolece de las limitaciones de toda forma rígida en arte; pero, por otro lado, invita a pensar el fenómeno una vez más y ordenadamente, ya sea a partir de estas categorías, o de otras nuevas, del todo originales o bien nacidas de cruces y derivaciones.

En la línea hipervitalista se inscribe, como es de esperar, Oliverio Girondo y, poco tiempo después, Enrique Molina, uno de los poetas que Gaspar Pío del Corro en 1976 considera herederos de Girondo, precisamente por este rasgo de vitalidad desbordante. Del Corro señala: “Lo que nos ha quedado de Girondo no son imitadores sino jóvenes —y no tanto— que aprendieron de él una actitud, no una retórica”. Del Corro no llega a Viel, pero pensamos que podría incluirse perfectamente. Desde su mayor peculiaridad, que es la pasión por la vida física y espiritual al unísono, y por el desarrollo de una discursividad poética que, cada vez más, destaca la búsqueda concreta de esa integración, Viel Temperley está marcado por una pertenencia poética, no absoluta, pero tampoco del todo refutable.

No obstante estas filiaciones o, más bien, proximidades, en principio nuestro autor no deja de ser constitutivamente marginal. Su zona, como ya señaláramos hace varios años, sería<sup>16</sup> una “zona” semejante a la del *stalker* de Andrei Tarkovsky (Arancet, 2003) en su película homónima. Decíamos por entonces que este autor “perteneció a una zona de la literatura argentina difícil de ubicar, escasamente registrada en el sistema de jerarquías que es el canon nacional” (Arancet, 2004), obstáculo especialmente mayor al tratarse de poesía, “práctica en sí misma menos presente en nuestro canon, posiblemente por estar más ligada a personales experimentaciones con el lenguaje y por ser canal de revolución como pocos”. Señalamos tal “ubicación en los alrededores” (Arancet, 2004) porque su marca es, precisamente, el no agruparse<sup>17</sup>.

## Las perlititas de Magrini

### *Un metatexto*

César Magrini señala que su *Quince poetas* “no es una antología” (Magrini, 1963: 14-). Podría entenderse que por el título y por lo variopinto de la reunión esta obra tiene carácter de muestra; la cual, en verdad, no deja de ser una antología, puesto que hay una selección, la correspondiente exclusión, un responsable de la totalidad con un criterio explícito, pero sin pretensión canonizadora.

<sup>16</sup> Subrayamos literalmente el “sería” porque en esta ocasión, a partir de las relecturas de estos dos últimos años cuestionamos nuestra propia postulación, tanto como el misticismo de esta poesía; no el del poeta, cuyo fuero interno está por completo fuera del alcance de un estudio literario. Este es un punto clave en el que, desde ya, seguimos ahondando. No lo negamos, pero lo ponemos bajo la lupa. Para esta evaluación es indispensable volver a indagar en qué es poesía mística y en qué es un poeta místico. En el primer caso hay un desarrollo discursivo determinado y, en el otro, un posicionamiento como autor. Son dos temas para despejar. Dado el fuerte componente autobiográfico explícito de la poesía de Viel, en general, este deslinde suele perderse de vista. Así lo señala, vg, Daniel Fara, quien recuerda que el yo poético “Viel” no es el autor Viel (Cassara et alii, 2011: 36-53).

<sup>17</sup> “Algunos de los autores que poblarían esta zona, más intuida que conceptualizada, serían Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, tal vez Hugo Mujica y, sin duda, Héctor Viel Temperley” (Arancet, 2003).

Magrini concibe su obra con una dimensión metatextual sumamente enriquecedora. Pide a sus quince autores “que hablen de sus experiencias con la poesía” (Magrini, 1963: 12) y, para que lo hagan, les brinda un amplio margen de libertad, evidentemente, puesto que hay, por ejemplo, un Basilio Uribe que escribe casi tres carillas; una Alejandra Pizarnik que data y ubica su texto, y es la única que lo hace —París, 1962—; un Juan García Gayo que escribe a modo de breve carta, dirigida a Magrini; un Viel que presenta —si es que escribió obedeciendo la consigna— su “experiencia con la poesía” en dieciocho versos.

El resultado debía ser un texto que funcionara como “portada” de los versos propios y como “ilustración de la estética que se supone debe sustentar un poeta”<sup>18</sup>. Esta manifestación personal antecede los poemas de cada autor, composiciones respecto de las cuales no está claro si fueron elegidas por ellos o por Magrini. Lo que sí está expresamente dicho es que él decidió quiénes serían los quince: “He buscado, en lo posible voces distintas, en todos los sentidos que el término tiene” (Magrini, 1963: 14), y en efecto lo logró.

El texto que, en el caso de Viel, hace las veces de formulación de poética y de manifestación de principios, ya en 1963 encierra la clave simbólica fundamental en nuestro autor: el agua. Está instalada desde el primer verso, de tono sentencioso:

El agua clama, y clama muy alto.  
A la luz de mi conversión descubro ahora  
con qué constancia y fuerza gritó a mi  
alma tantos años el agua del bautismo.  
Aquella poca agua clamó por mi retorno a  
su fuente hora tras hora; me siguió humildemente  
oculta entre las caudalosas aguas de la tierra;  
me salvó de ese mar en que se ahoga  
el corazón bajo un cerrado cielo.  
Gracias a ella conocí que era bueno que el  
Señor que mandó sobre las aguas y el viento,  
y sobre el pescador, mandara también sobre  
el hombre que nada, el solitario.  
Desde entonces, mi poesía tiene un pecho  
donde reclinar su cabeza.  
Ya no ama su voz. Puede permanecer largas horas  
callada. Es sólo la voz de un hombre que ora  
y espera.  
(Magrini, 1963: 195)

<sup>18</sup> Estas dos funciones se deducen de lo escrito por García Gayo (Magrini, 1963: 87), quien repite al parecer la consigna enviada para, luego, declinar su estricto cumplimiento y decir que se resiste a expresar su opinión.

Este metatexto podría ser un arte poética en tanto fue pedido como reflexión del autor sobre su propia obra. Sin embargo, casi hasta el final, todo cuanto dice se asocia más con la íntima experiencia de vida personal. Aun cuando hacia el final parece negar esa misma identidad: “Ya no ama su voz. Puede permanecer largas horas/ callada”. No hay definiciones de una noción de poesía; tampoco observaciones sobre su realización lingüística concreta. En parte, este tipo de elaboración se comprende gracias al fuerte componente biográfico de la poesía de Viel Temperley. Por otro lado, vemos al cabo de los dieciocho versos que se presenta como “un hombre que ora/ y espera”, desde, gracias a, entre, debajo de, junto a, encima de y llevado siempre por el agua, con múltiples significados simbólicos. “Del agua vienes y al agua volverás” podría ser una reformulación de la frase del Génesis aplicable a nuestro autor.

Empieza y termina en tiempo presente, y habla de un “ahora” en que el yo hace un descubrimiento, el del llamado del agua. Hay un yo que se presenta como religioso convencido y cuya cosmovisión está ordenada por tal creencia: “Gracias a ella [el agua bautismal] conocí que era bueno que el/ Señor que mandó sobre las aguas y el viento,/ y sobre el pescador, mandara también sobre/ el hombre que nada, el solitario” (Magrini, 1963: 195).

El primer poema del primer libro, *Poemas con caballos*, construye una escena en la playa; y el cierre del último libro, *Hospital Británico*, recoge aquellos versos donde se espera el verano con un surtidor. Es decir que de las “botas junto al mar” (1956) a “un chorro blanquísimo” (1986) el programa simbólico se ha cumplido. Este programa donde lo discursivo y lo personal surgen imbricados, va del “agua del bautismo” que reconoce como origen en este metatexto, hasta el agua que se asocia con la Resurrección al final de su obra. En el medio, se halla avanzando el conocido poeta/nadador de todo tipo de aguas, incluidas las aguas de sus poemas, metáfora esta última que nos permitimos para aludir a la constitutiva importancia del fluir en tanto movimiento marcado por un ritmo. Este aspecto no está tematizado por Viel en los dieciocho versos de su reflexión/presentación —como ningún otro relativo a su hacer con el lenguaje—; pero está subsumido, también él, en el agua simbólica.

Este breve “portada” junto con la entrevista que le hiciera Sergio Bizzio son algunos de los pocos metatextos de Viel conocidos.

### ***Modificaciones reveladoras***

Los poemas que representan a Viel en *Quince poetas* pertenecen en su mayoría a lo que será, cuatro años después, su segundo libro: *El nadador*. Estas composiciones son seis: “El nadador”, “A mi cuerpo”, “Coplas a las cargas de Moquegua”, “Las herradu-

ras”, “El cepo nazareno”, “Epístola”. Así, sabemos que, aunque inéditos, ya en 1963 existían, por lo menos, algunos de los poemas, tanto como que otros fueron desechados.

Al cotejar una y otra publicación, hallamos modificaciones de variable importancia y más o menos reveladoras. Veamos en detalle<sup>19</sup> cuáles son los cambios y, si es posible, cuál es su orientación:

-1-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] / para todas tus aguas; / [...]”	“[...] / para todas tus aguas. / [...]”
2 “[...] y desde sus paredes <b>celestes</b> / se ensanchaba. / [...]”	“[...] y desde sus paredes/ <b>celestes</b> se ensanchaba. / [...]”
3 “[...] de tus sandalias. / Y recuerda los días cuando el cielo / [...]”	“[...] de tus sandalias. // Y recuerda los días cuando el cielo / [...]”

En “El nadador” el poema tiene algunos cortes más rotundos (1 y 3) en la versión última. Los cambios que hace tienen que ver, en primer lugar, con la fluencia del poema, con su ritmo de avance, que parece hacerse más coloquial, menos directamente ligado con el fluir corpóreo.

-2-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] Lo amamantaron entre pajonales/ donde ya <b>se</b> perdía/ el viento, con tristeza. / [...]”	“[...] Lo amamantaron entre pajonales/ donde ya <b>te</b> perdía/ el viento, con tristeza. / [...]”
2 “[...] torre para la guerra. / Señor, mira mi cuerpo. Es inocente. // Oh cueva de tu fuego, / [...]”	“[...] torre para la guerra. // Señor, mira mi cuerpo. Es inocente. / Oh cueva de tu fuego, / [...]”

<sup>19</sup> Señalamos las modificaciones en negrita.

En “A mi cuerpo” el cambio de pronombre, “se” por “te” (1), varía completamente el sentido. En la versión de 1967 aparece un enunciatario, ya presente en el texto anterior: “Señor”. Por otro lado, el cambio de corte de estrofa (2) —si es que no hubo errores de imprenta en 1963— continúa con el énfasis puesto en la repetición en el inicio de cada estrofa —salvo en una de las cinco, “Señor, mira mi cuerpo”.

-3-

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...] y despertaba oyéndolas/ nadadoras de sangre.// [...]”	“[...] y despertaba oyéndolas,/ nadadoras de sangre.// [...]”
2 “[...] dos <b>herraduras</b> hacen mi pecho/ todavía./ <b>Herraduras</b> de músculos,/ como antes, cuando nuevas,/ [...]”	“[...] dos herraduras hacen mi pecho/ todavía./ <b>Aún firmes en sus clavos</b> ,/ como antes, cuando nuevas,/ [...]”

En “Las herraduras” el agregado de una coma (1) modifica levemente el sentido de la metáfora que sigue (“nadadores de sangre”): en el primer caso podría ser un predicativo objetivo que determina la circunstancia, accidental; en el segundo, al pasar a ser aposición gracias a la coma, lo puesto allí adquiere carácter más definitorio, más constitutivo.

En el segundo caso se modifica todo un verso (2), aleja un tanto la corporeidad (“músculos”) para brindar una imagen mejor resuelta: quita la reiteración explicativa innecesaria (“herraduras”), que hace mermar la eficacia comunicativa de la metáfora “herraduras del pecho”; introduce el semema “clavos” y con ello, entre otras cosas, se agregan nociones asociadas, como ‘dolor’, ‘cruz’, ‘estado no natural’, etc.; asimismo inserta la temporalidad con el adverbio “aún”, ya que todavía es, y dejará de ser eventualmente; “aún” esta “firme”, en su lugar”; pero solo todavía.

1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 “[...]// Sin temor, Israel,/¿lo hiciste para mí/ que tanto lo temía?// [...]”	“[...]// ¿Sin temor, Israel,/ lo hiciste para mí/ que tanto lo temía?// [...]”
2 “[...]// De un cuerpo como fuente/ en medio del desierto/ tú lo hiciste.// [...]”	—suprimió esta estrofa—
3 “[...]// De lo más fuerte, de lo más <b>dulce</b> / tú lo hiciste./ ¿Verdad que lo recuerdas?// [...]”	“[...]// De lo más fuerte, de lo más <b>hermoso</b> / tú lo hiciste./ ¿Verdad que lo recuerdas?// [...]”
4 “[...]// el cepo hecho <b>de</b> la carne de una virgen.// [...]”	“[...]// el cepo hecho <b>en</b> la carne de una virgen.// [...]”
5 “[...]// en este duro, dulce, apasionado/ cepo infinito, cepo <b>nazareno</b> .// [...]”	“[...]// en este duro, dulce, apasionado/ cepo infinito, cepo <b>que tú hiciste</b> .// [...]”
6 “[...]// De cara al cielo hasta que muera,/ Israel,/ yo que no lo deseaba, que tanto lo temía.// [...]”	—se suprimió esta estrofa—

“El cepo nazareno” presenta más modificaciones: hay estrofas en 1963 que en 1967 se quitan del todo (2 y 6), lo que produce el efecto de mayor concentración del discurso al eliminar reiteraciones prescindibles; asimismo, cambia unos sintagmas por otros, de manera tal que aumentan la intensidad: ‘dulce’ por ‘hermoso’ (3), ‘nazareno’ por ‘que tú hiciste’ (5), ‘de’ por ‘en’ (4). Gracias a estas permutaciones, “la carne de una virgen” ya no se destaca tanto por ser la materia prima con que se hizo el cuerpo, sino el lugar donde se hizo. Mediante este desplazamiento del foco, del medio o instrumento al lugar, indirectamente se pone mayor énfasis en el agente y en el acto mismo; es decir, donde acontece la unión humana y divina. Por otro lado, al correr el signo de interrogación (1) se lleva a cabo un considerable cambio de sentido, puesto que el modificador “sin temor” ya no recae sobre la posible respuesta de Israel, sino sobre la acción de ‘hacer’. Sin dudas, el efecto general es de mayor condensación y de mayor vehemencia.



1963 - <i>Quince poetas</i>	1967 - <i>El nadador</i>
1 título: “Epístola”	título: “La tormenta”
2 “Hermanos./ [...]”	—se suprime este primer verso—
3 “[...]/ de vuelta de un arroyo.../ [...]”	“[...]/ de vuelta de un arroyo./ [...]”
4 “[...]/ He salido a caminar/ por esta pampa alta./ Y a los pocos pasos/ he hallado una larga piedra/ [...]”	“[...]/ He salido a caminar/ por esta pampa alta./ Y a los pocos pasos/ he hallado una larga piedra/ [...]”
5 “[...]/ No la claridad/ de <b>mi pobre alma</b> / [...]”	“[...]/ No la claridad/ <b>del alma</b> / [...]”
6 “[...]/ y sobre la que otro Juan/ reclinó su cabeza/ como yo sobre la larga piedra// [...]”	“[...]/ y sobre la que otro Juan/ reclinó su cabeza/ <del>como yo sobre la larga piedra</del> // [...]”
7 “[...]/ debo decir que en ella y en su paz/ (que no la da ella/ como la da el mundo)/ he visto esta mañana/ la tormenta.”	“[...]/ debo decir que en ella y en su paz/ <del>(que no la da ella/ como la da el mundo)</del> / he visto esta mañana/ la tormenta.”

Los cambios más importantes están en “Epístola”. Al leer, en la publicación de 1963, el título<sup>20</sup> junto con el primer verso después suprimido, queda revelada la matriz discursiva sobre la que se generó el poema: una carta de los apóstoles en el Nuevo Testamento. Este molde discursivo, sin dudas, está presente muchas veces, pero no siempre puede hallarse de manera tan directa como en este caso, quizá por supresiones similares. Más aun: con el primer verso suprimido en la versión del 67, el sintagma “hermanos” presente casi hacia el final, pierde el sentido rotundamente religioso. Otros de los cambios (5 y 6) disminuyen la explícita presencia del yo, al suprimir el posesivo “mi” y el término comparativo “como yo”. Otra alteración coadyuva a la economía y a la claridad (7); y otra vuelve a trabajar la variabilidad de fluencia discursiva. Todas estas variantes subrayan un minucioso trabajo de pulido.

<sup>20</sup> No sabemos cuál es el original; solamente podemos decir cuál publica primero.

Finalmente, respecto de “Coplas a las cargas de Moqueguá”, se trata de un poema que directamente no figura en sus libros posteriores ni en el anterior, y, hasta donde sabemos, no ha sido recogido en otro lugar:

*Veinte cargas de Moqueguá,  
ay Patria, ya en retirada,  
cómo las irá buscando  
Lavalle de madrugada.*

1

Ay con qué ahogo de azul  
el godo vio, degollado,  
cómo tenías, Moqueguá,  
a tanto cielo apretado.

Que nunca tus arenas  
corrió un azul más entero  
que el que trenzó con sus cargas  
el escuadrón granadero.

Cargas que desde Torata  
eran un corvo mellado,  
hasta el cielo de sus mellas  
iba al degüello, afilado.

2

En Achupallas y en Jauja  
corriente abajo y arriba,  
y en Moqueguá por la arena,  
¿qué agua es esta, siempre viva?

Dejame nadar, Señor,  
en el agua granadera,  
y que el filo del coraje  
sea el filo de mi cadera.

Agua que de tan salada  
ni el arenal la bebía,  
qué dulce al godo sediento  
de lejos le parecía.

Aire que te vas, dejando  
con melladuras mi acero,  
que siempre vuela tu filo  
como un adiós granadero.

No grites, godo, no grites,  
que el aire que va al degüello  
creerá que lo estás llamando  
para sentirlo en el cuello.

Garganta del degollado;  
si la pudiera hacer mía,  
hasta las botas, Moqueguá,  
tus aires aspiraría  
(Magrini, 1963: 201-202)

Este poema octosilábico, dividido en tres partes, tiene algo de romance y por la temática, también algo de cielito. A su vez, más allá de la anécdota histórica, hay sintagmas que ponen en primer plano los consabidos núcleos semánticos de la respiración y de lo acuático: “qué ahogo de azul”, “¿qué agua es esta, siempre viva?”, “Dejame nadar, Señor,”, “Aire que te vas”, “el aire que va” y “tus aires aspiraría”.

\* \* \*

Al comparar las versiones de 1963 con las de 1967 sale a la luz que existe un minucioso trabajo sobre los textos; no se plasman tan directamente como surgen, a pesar de que suele hacerse mención de cierta espontaneidad salvaje respecto de los poemas de Viel Temperley. Al parecer, no es tan así. O, al menos, es una espontaneidad trabajada, cuidada.

La mayoría de los cambios son de detalle pensado y sentido. Y, cuando decimos “sentido” nos referimos especialmente a las modificaciones que buscan ajustar el ritmo con que los poemas se desenvuelven. El cuidado puesto en la puntuación, en los espacios en blanco, en subir o bajar una palabra de un verso a otro son acciones que moderan este fluir de acuerdo con el sentido que se quiere lograr a partir del ritmo. Trabajo sobre la materialidad sonora que, como se sabe, es central en *Crawl*.

### *Viel en el cuerpo de otros poemas, para seguir expandiéndose*

De la misma forma en que hay muchas obras que toman a Jacobo Fijman como personaje<sup>21</sup>, vemos que algo similar ha comenzado a ocurrir con la figura de Héctor Viel Temperley. Evidentemente, Viel Temperley va cobrando visos de motivo poético. Por el momento solo conocemos dos poemas que merezcan nuestra atención: uno de Lila Zemborain y otro de Silvia Manzini<sup>22</sup>.

El poema de Lila Zemborain (1955) “*A Héctor Viel Temperley*” ha sido publicado *on-line* en 2007. Aunque algo extenso, lo transcribimos entero, porque glosarlo no sería suficientemente elocuente de la fuerza del motor:

cielo mar cielo en el horizonte líquido del aire que se inhala como precioso combustible de la vida, y luego profundidad terrosa de lo verde en la fugacidad de exhalar el horizonte opuesto en el hálito que queda, superficie en movimiento que lleva hacia la orilla, duna que se inclina hacia el cielo amarillento, verde en la distancia del fondo amarronado, piedras pulidísimas y el aire que se inhala nuevamente en el celeste, mientras brazos y piernas realizan la extensión que anima el chapaleo, a no ser por el continuo movimiento de las células que en su latitud elemental flotan sin quererlo en el mar de los asombros ¿quién se atreve en su ardiente derrotero a gatear sumido en los efluvios? es un arrastrarse lento y con enigmas, con sonidos infrahumanos en las sombras, sin oxígeno, virtual parpadeo del celeste y del marrón, cálido racimo, rasguño que se ofrece a la corriente, sangre que se arrastra por el cuerpo y por el mar en una superficie sin apoyo, sólo el movimiento admite el movimiento, sólo el movimiento admite la distancia que se intenta sin volver, se arrastra paralela a la bahía, y es de arriba que se atisba como línea, como insecto en la corriente que se agita, acompasado deslizarse es tan sencillo, un sutil abrirse de las aguas, rajarse la blandura glandular que la contiene y la incita hacia el destino que se opone inestable en la corriente, mientras el aire entra y sale por la boca y el celeste se interna en la mirada y el cuerpo es sólo superficie en este vana superficie que la envuelve, el lento gateo de las piernas despliega su textura simultánea, sincronía que gravita en la efímera silueta que se borra cuando expulsa el aire en la brazada

la trivialización más absoluta, ahí nomás, en ese punto de lo aceptable, donde la mente se desprende de lo que la asiste y flota en el golpeteo súbito de una bandera; tener un título o un sistema para estas abluciones, algo así como fragmentos derivando en la distancia, como si de un largo aliento fuera a desprenderse el torbellino que se expulsa en la memoria; largas frases que indican que hay miradas fugaces deteni-

<sup>21</sup> *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; *El que tiene sed*, de Abelardo Castillo; *La Reina del Plata*, de Abel Posse; *Molino Rojo*, de Alejandro Finzi; y varios poemas de, vg, Olga Orozco, Osvaldo Lamborghini, Juan-Jacobo Bajarlía, etcétera.

<sup>22</sup> Reiteramos que estos son los poemas por nosotros hallados. Es muy factible que haya otros. Más adelante aflorarán, si los hay.

Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

das simplemente en el papel que ya se vuela, o en el hombre en bicicleta que es pasado, o en el rítmico fluir de las canoas apenas sugerido por los remos; ardiente la mirada que atina sólo a una periferia del sonido, un avión entre las nubes, el golpe sordo de una draga, la humanidad manifiesta en la mecánica monotonía de las ondas; nada hay que el aire no moldee, que el agua no haga sucumbir; siguiendo los preceptos de la sombra, la mera luz radiante de las doce atina a distraer los devenires; un sol, la distancia entre los astros, el universo rasquetado en la corriente de un pensar ajeno a lo profundo; mirar el firmamento a plena luz, los planetas girando en armónica rutina, una nave que se atreve sólo hacia la cáscara de una entidad fabulosa, los tripulantes en pensados atuendos supervisan la maniobra de llegada a un puerto que reclama un sentido inalterable de lo opaco, la vibración del viento, el papel que nunca se somete; se estiran las mareas, el aire circula sin premura, nada altera en este instante la certeza de un fluir que no debe ser interrumpido, la constancia de la mente se destina hacia otros lares; ya no la seducción de ciertos brazos atentos al quejido, o a los labios impregnados de alabanzas, más bien la inalterable dirección hacia el presente de los sueños y el constante asentamiento de las aguas

El poema de Zemborain es, a la par, una excelente lectura que se apropia de la obra toda de Viel Temperley y la vierte en esta prosa que fluye rítmicamente, emulando el espíritu discursivo y anecdótico de Viel. No solo nos parece una composición muy lograda, sino que, hasta el momento, constituye una de las mejores y más acabadas interpretaciones de nuestro autor.

Por otra parte, más acotadamente, Silvia Manzini en su *Hospital de Tigre* escribe “Hospital Británico”:

Hospital de Viel Temperley  
camino del Via Crucis  
tu poesía

Hospital Británico cerca  
del bar que no duerme y  
agualuz de los jacarandás

Hospital de Viel Temperley  
se curan tus heridas  
nadando crows

lejos de la orilla  
alcanzás la línea del horizonte

la Cruz del Sur  
tensa la cuerda del azar

cráneo trepanado  
horada donde pasa el lenguaje  
  
poesía  
al final de su destello

Manzini centra su poemario todo en el motivo ‘hospital’ y este texto no es la excepción. Es un poema menos abarcador, quizá menos ambicioso, pero no menos acabado. Pone el ojo en que es *Hospital Británico* el libro de Viel Temperley más indiscutido y reconocido como cúlmine.

Al ser tomados como motivos poéticos, tanto Fijman como en este caso Héctor Viel Temperley están dando cuenta de algún aspecto del imaginario nacional. En términos de Katya Mandoki, podría decirse que se tornan arquetipos de algún valor o principio. Como mínimo, de la poesía —pero no solamente—.

En el caso de Viel es muy poco lo que hemos leído donde su figura opere como disparador o destinatario, o excusa. Parece, por el momento, que para Silvia Manzini el paragrama generador (Kristeva) es ‘hospital’ y, por tanto, se denota la dupla ‘salud/enfermedad’. Y para Lila Zemborain, el paragrama es ‘límites extremos’, sea del espacio, sea de la experiencia, lo cual apunta a la frontera, de donde se deducen casi todos los pares de opuestos más determinantes, tanto el mentado como, sobre todo, ‘vida / muerte’.

Desde el imaginario, entonces, volvemos a nuestra hipótesis primera de que Héctor Viel Temperley pone en discurso lo que dimos en llamar ‘violencia de la frontera’, esto es, muy sucintamente, la puesta en discurso de experiencias límite por parte de poetas en quienes más especialmente que en otros la relación entre vida y poesía, o entre cuerpo y poema, se torna muy difícil de discernir.

### **Dónde ubicarlo, al fin y al cabo**

El trabajo de situar a Héctor Viel Temperley no está terminado, en tanto sería necesario conocer más detalles de los ámbitos en que se movía. Por más que haya hecho nada para reunirse con quienes sí ocupaban el campo intelectual de las distintas épocas que le tocaron, hubo, como mínimo, lecturas, cosa también por investigar. Al parecer, las afinidades de lector constituirán el único índice para fijar cierto campo, no más.

En cuanto a su lugar en el canon, nos valemos de la lógica oposición que establece Noé Jitrik, quien señala que hablar de canon lleva, indefectiblemente, a la pareja de términos ‘canon-marginalidad’ (Cella, 1996: 19). Sentar un conjunto de reglas conduce, inmediatamente, a salvedades, a excepciones y a transgresiones.

Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

Jitrik plantea cuatro formas de marginalidad: 1/ “programática”<sup>23</sup>; 2/ “aparente”<sup>24</sup>; 3/ “ambigua o especulativa”<sup>25</sup>; y 4/ “espontánea y salvaje” (1996: 23). Quizá esta última sea la que caracteriza a Viel, especialmente al Viel del final, el de *Crawl* y de *Hospital Británico*. Según Nicolás Rosa, las escrituras de esta marginalidad “no pueden ser reconocidas en las clasificaciones y [...] se excluyen de las categorizaciones canónicas” (Cella, 1998: 74).

Si bien, no hemos arribado todavía a una respuesta definitiva respecto de la ubicación de Viel, en principio lo situamos en el cuarto grupo postulado por Jitrik. Para ello nos sirve pensar en otro concepto, que es el de tradición en tanto designa lo que proviene de la memoria cultural, esté canonizado o no; tradición no es necesariamente sinónimo de oficialismo. La noción de tradición desborda la de canon; entonces, si puede haber más de un canon, por cierto existen todavía muchas más tradiciones. Una de ellas, ya señalada, es la hipervitalista, siguiendo a Becco y a Fernández Moreno. Otra es la surrealista, especialmente a partir de *Carta de marear*.

Nos preguntamos si existe una tradición de este tipo particular de escritura, asociada con lo “espontáneo y salvaje”. Tenemos que volver a remitirnos al trabajo donde habíamos identificado a Viel con la figura del *stalker*, lo mismo que a otros poetas argentinos. Cabe aclarar que algunos autores no son marginales de manera constante, sino solo en una parte de su producción. También hay que notar que no todos son marginales de la misma forma. Algunos, ya conocidos, son Jacobo Fijman, especialmente después de su primer libro; el Oliverio Gironde de *En la masedula*; Héctor Viel Temperley, sobre todo en los dos últimos poemarios; tal vez todo Romilio Ribero, la mayor parte de Juan Carlos Bustriazo Ortiz; Miguel Ángel Bustos, en su obra final; Osvaldo Lamborghini como poeta; Néstor Perlongher —a pesar de sus muchos imitadores—; y tantos otros por descubrir, al menos en lo que a nosotros respecta.

¿Cómo caracterizarlos? Por nuestra parte, tomamos como metáfora la designación de *stalker* de la película de Andrej Tarkovsky, porque el término funciona como una metáfora que remite de manera excelente a esa condición de habitar una frontera ontológica peligrosa, cuestionadora, insoportable para la mayoría. Según Jitrik esta margi-

<sup>23</sup> El ejemplo característico es el de las vanguardias, que además suelen tener manifiestos donde expresan dónde, cómo y por qué quieren romper con el canon. Estos proyectos marginalizantes tienen una dimensión política, en la medida en que constituyen una operación respecto del sistema literario.

<sup>24</sup> Afectan el carácter político de la literatura, pero no necesariamente implican un desvío o apartamiento del eje canónico.

<sup>25</sup> Más que fracturar el canon, buscan ingresar en él por otra puerta (Jitrik, 1996: 25). La antología *Las 40. Poetas santafesinas* es un ejemplo, y podríamos comparar esta antología hecha por Concepción Bertone con las realizadas, desde un lugar hoy un poco más canónico, por Irene Gruss, por Andi Nachón y por Cofreces, Mileo y Franco. Aunque, más que apartarse del canon, *Las 40* busca ampliarlo, que es diferente. Por otra parte, esta puesta al margen es ejercida desde dentro del canon, no es una pose practicada desde el exterior, de modo que no cabría la acusación de ambigüedad.

nalidad se da por un “desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones” (Jitrik, 1996: 22)

Pero esta cuarta clase de marginalidad, “espontánea y salvaje”, es la que Jitrik elige no tomar. Quizá porque prefiere otra línea de trabajo, o tal vez a causa de lo que él mismo considera el rasgo distintivo más difícil de enunciar salvo por aproximación: la escritura de esta “zona” es irreductible “a toda tentativa de reencauzamiento [...]”<sup>26</sup> (Cella, 1996: 24). Nicolás Rosa, por otro lado, señala la imposibilidad de asimilarlos al campus, pues “no son digeribles para la historia de la literatura y son incómodas para la crítica.” (1998: 74).

Estos marginales espontáneos y salvajes podrían ingresar en la historia de la literatura como atípicos, siguiendo nuevamente una conocida categoría propuesta por Jitrik. Para hablar de atípicos, Noé Jitrik toma, sobre todo el criterio de desobediencia a los códigos semióticos dominantes en determinado momento. Y explica que de entre los escritores de ruptura, serían atípicos solamente aquellos cuya propuesta no ha sido aceptada, pero permanecen, “como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico en el sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado”<sup>27</sup> (Jitrik, 1996: 12)

Lo que acerca a esta clase de poetas, según observan Noé Jitrik y Nicolás Rosa, no es tanto la atribución de señas de identidad, cuanto la negativa a ser doblegados (“no se dejan”) o a ser incorporados (“no son digeribles”). Rompen, ignoran, quiebran, no se los puede integrar, son básicamente molestos y, a la par, pueden fascinar.

Precisamente ahora viene al caso retomar los poemas que giran entorno de Viel. En ellos, quizás, Héctor Viel Temperley viene a representar, como otros de los *stalker*, aquello que escapa al sistema, a las categorizaciones, a las nóminas, entre las cuales el canon literario, por supuesto, es una más. Yendo un paso más allá, tal vez el recurso a estas figuras arquetípicas en particular sea uno de los modos de “decir la muerte”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Tal el caso de *Paradiso* de Lezama Lima, o de *Trilce* de Vallejo, de quienes se dice que “no se dejan”, “[...] ni se dejan los fragmentos de Macedonio Fernández –y en eso consiste su irradiación, que contrasta con la tranquilidad que proponen otros textos, aparentemente transgresores en lo semántico [...]” (Cella, 1996: 24).

<sup>27</sup> “De ahí que hablar de atípicos implica una labor de rescate. Para mencionar un único y muy sentido ejemplo, diría que si por un lado nadie duda de que las sugerencias de Macedonio Fernández constituyen un elevado momento crítico del sistema, por el otro a pocos se les ocurriría considerarlo un escritor «típico», todavía está en una especie de limbo, retaceado en su conocimiento aunque celebrado en su extravagancia” (Jitrik, 1996: 12).

<sup>28</sup> Emulamos el título del libro de Elena Bossi, *Decir poesía, decir la muerte*.



Viel, así en el cielo como en el canon. Un lugar en el *corpus* de la poesía argentina

## Bibliografía

- ARANCET RUDA, María Amelia, 2004, “Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso”, en *Actas de las Primeras Jornadas “Literatura/Crítica/Medios: Perspectivas 2003”*, Buenos Aires, del 30 de septiembre al 3 de octubre de 2003, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, artículo completo. 1ª ed., Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina. CD-Rom, ISBN: 987-44-0040-X. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf>
- , 2013, “El canon de lo no canónico: antologías de poesía argentina. El caso de la «presentación» de Alfredo Veiravé, ... y argentino en todas partes”, *Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional del Nordeste, Facultades de Humanidades, Resistencia, Chaco. CD-ROM.
- BACZKO, Bronislaw, 1991, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María, 2000, “Canon y corpus. Una aproximación a la literatura hispanoamericana”, en WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian y TRAINER, Martín (eds), *Canon y poder en América Latina*, Universidad de Colonia [Alemania], Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, pp. 33-77.
- CASSARA, Walter; CELLA, Susana; FARA, Daniel, et alii, 2011, *Viel Temperley*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- CELLA, Susana, 1998, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.
- JITRIK, Noé (comp.), 1995, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones CBC, UBA, [1997].
- , 1998, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, pp. 19-41.
- KRISTEVA, Julia, 1969, “La productividad denominada texto”, en su *Semiótica 2*, Caracas, Fundamentos, 2º ed.: 1981, [Col. Espiral/ ensayos], pp. 7-54.
- MANDOKI, Katya, 2006, *Prácticas estéticas e identidades sociales, Prosaica II*, México, Siglo XXI.
- MATTONI, Silvio, 2008, *El Presente, Poesía argentina y otras lecturas*, Córdoba, Alción.
- MANZINI, Silvia, 2012, *Hospital de Tigra —bitácoras—*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- PREMAT, Julio, 2009, *Héroes sin atributos, Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- REYES, Alfonso, 1930, “Teoría de la antología”, en su *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, pp. 135-140.
- ROSA, Nicolás, 1998, “Liturgias y profanaciones”, en CELLA, Susana, (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 59-83.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, 2007, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

- SANZANA INZUNZA, Isaac, 2008, "Inclusión y exclusión: la antología de la polémica", *Revista Borradores*, Vol. VIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto, url: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf>.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, 2005, "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Revista Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, n° 30, julio-octubre, url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.
- VIEL TEMPERLEY, Héctor, 2003, *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, [Pez náufrago; director: Santiago Sylvester].
- ZEMBORAIN, Lila, 2007, "A Héctor Viel Temperley", en *DrunkenBoat*, n° 9 (En *DrunkenBoat* n° 9, Winter, [http://www.drunkenboat.com/db9/mistran\\_text/zamborin/a\\_hector.html](http://www.drunkenboat.com/db9/mistran_text/zamborin/a_hector.html)).

### Antologías

- ARA, Guillermo, 1970a, *Suma de poesía argentina 1538-1968, Primera Parte: Crítica*, Buenos Aires, Guadalupe.
- , 1970b, *Suma de poesía argentina 1538-1968, Segunda Parte: Antología*, Buenos Aires, Guadalupe.
- FERNÁNDEZ MORENO, César; BECCO, Horacio Jorge, 1968, *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid, Gredos.
- FONDERBRIDER, Jorge, 2010, *Otro río que pasa*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- MAGRINI, César, 1963, *Quince poetas*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, [Col. Del Unicornio].
- MARTÍNEZ, David, 1961, *Poesía argentina actual (1930-1960)*, ECA, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, [Biblioteca del Sesquicentenario, dir.Prof: Héctor Blas González, Col. Movimientos Literarios], Tapa: Leonor Vassena, Edición costeadada por la Comisión Nacional Ejecutiva para la Conmemoración del 150<sup>a</sup> Aniversario de la revolución de Mayo" (Ley 14.587).
- MONTELEONE, Jorge y BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, 2003, *Puentes / Pontes, Poesía argentina y brasileña contemporánea*, Antología bilingüe, Buenos Aires, FCE.
- MONTELEONE, Jorge, 2010, *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SALVADOR, Nélida, 1969, *La nueva poesía argentina, Estudio y antología*, Buenos Aires, Editorial Columba [Col. Nuevos Esquemas].