

Alcala, María Victoria

*Entre el pecho y la espalda. La subjetividad
a través de la respiración en dos poemarios
de Héctor Viel Temperley*

**Tesis de Licenciatura en Letras
Facultad de Filosofía y Letras**

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

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

Cómo citar el documento:

Alcala, María Victoria. “Entre el pecho y la espalda : la subjetividad a través de la respiración en dos poemarios de Héctor Viel Temperley” [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2015. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=tesis&d=entre-pecho-espalda-subjetividad> [Fecha de Consulta:.....]



Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras

Entre el pecho y la espalda.
La subjetividad a través de la respiración en dos poemarios
de Héctor Viel Temperley

Alumna: María Victoria Alcala. Nº de registro: 060700649.

Directora: Dra. María Amelia Arancet Ruda.

Tesis de Licenciatura, junio de 2015.

Índice

Aclaraciones preliminares.....	2
I. Introducción.....	4
a. Puntos de partida metodológicos.....	7
b. El Autor y su etapa temprana de escritura.....	11
c. Hipótesis: hacia una poética de la pertenencia.....	17
II. Enfoque metodológico: semiótico-simbólico.....	21
a. Entre el pecho y la espalda, condensación.....	22
b. El cuerpo como discurso.....	24
c. Definiciones.....	27
d. Pregunta por la subjetividad.....	33
III. Campo de presencia: axiologías y figuraciones del cuerpo en los poemarios según el espacio.....	37
a. Clasificación espacial.....	38
b. Pecho y espalda, espacio propioceptivo.....	45
c. Transfiguraciones: los mapas de cuerpo.....	56
IV. Campo de pertenencia o lugar de residencia.....	64
a. El cuerpo desde la respiración.....	65
b. El cuerpo del dolor.....	75
c. El cuerpo como casa.....	85
V. Conclusiones. Una poética de la pertenencia.....	100
VI. Glosario.	109
VII. Bibliografía.....	114
VIII. Agradecimientos.....	126

Aclaraciones preliminares

Para facilitar la lectura de la presente tesis de investigación, utilizaremos las siguientes abreviaciones que indican el nombre del Autor y de las obras utilizadas con mayor reiteración:

Héctor Viel Temperley →HVT

El nadador → EN

Plaza Batallón 40 → PB40

Hospital Británico → HB.

Respecto de las ediciones, consultamos las obras primarias de Héctor Viel Temperley en la última edición recolectada en 2003 por Ediciones del Dock, bajo el nombre de *Obra completa*. Contamos con un archivo de documentos inéditos no publicados, el cual incluye: un metatexto fechado en 1963 y quince cartas que el Autor escribe a su esposa e hijas entre 1969 y 1984. Además, trabajamos con los poemas “Las herraduras”, “Coplas a la carga de Moquegua”, “El cepo nazareno” y “Epístola” -luego titulada “La Tormenta”- publicados en la antología recopilada por César Magrini (1963).

Durante nuestra elaboración arribamos y acuñamos nociones específicas, resultantes de la investigación literaria. Los términos con sus correspondientes denominaciones se presentarán como texto subrayado ya que nos resulta fundamental destacar los hallazgos obtenidos e implementar las nociones necesarias para la comprensión de la hipótesis planteada. Por ejemplo, cuando nombramos la zona entre pecho y espalda, cuerpo como geografía habitable, potencial territorio de conquista, campo de pertenencia, etcétera.

I. Introducción

La presente tesis de investigación plantea estudiar la configuración de la subjetividad en dos poemarios, *El Nadador* (1969) y *Plaza Batallón 40* (1971), del escritor argentino Héctor Viel Temperley (1933-1987)¹. Observaremos la identidad del Yo poético en los poemas a partir del análisis semiótico-simbólico del cuerpo. El discurso del cuerpo adquiere forma textual en la reiteración² de la respiración como elemento isotópico. La articulación del cuerpo con el Yo es una temática recurrente que caracteriza la identidad del sujeto.

Nos interesa el vínculo entre cuerpo y discurso literario para indagar en sus posibilidades, aproximaciones y alcances, en el marco de la intrínseca relación entre el Yo lírico, corporalidad y subjetividad. Cabe aclarar que los límites del cuerpo son difíciles de precisar dado que un elemento remite a otro, debido a la unidad entre cuerpo y alma. Raúl Dorra (2005) entiende el cuerpo desde una paradoja existencial en la que el sujeto se reconoce al constatar sus partes, sus pliegues y sus bordes, a la vez que dichas partes se pierden, se bifurcan y se confunden. El Semiólogo aclara que “la percepción inmediata del cuerpo propio es continua pero continuamente parcial, fragmentaria” (32).

El cuerpo puede ser un lugar donde el ser habita, reside y aferra su presencia; pero también puede ser una categoría incapturable y mostrar lugares de vacío, que en el discurso poético se presentan nombrados como el alma³. Aunque lo ontológico sea tentador,

¹Existe poca información sobre la biografía de Héctor Viel Temperley. Contamos con algunas cartas enviadas a su esposa e hijos, material aportado por la Dra. María Amelia Arancet Ruda debido a sus investigaciones que funcionan como antecedente. En la correspondencia observamos la recurrencia de la temática religiosa y de la naturaleza. El Escritor encuentra en la familia un lugar de tradición cristiana, les escribe a sus hijas sobre la importancia de la Navidad y de la salvación de los hombres en la figura de Dios. Viel Temperley explicita que nadar es resistir, una actividad en permanente búsqueda de Dios y se queja de su salud. Además, usa expresiones apelativas como “los quiero con el pecho”. Insiste en llevar a cabo una vida apasionada donde poder “desnudarse espiritualmente”.

²El Grupo M (1987) encuentra en la repetición o redundancia de los elementos textuales una gran eficacia comunicativa. “El lenguaje se repite en todos los niveles para asegurar la inmunidad en los errores de transmisión” (82). Luego, los poetas se sirven de la retórica para alterar las significaciones de las reiteraciones y generar los desvíos. Toda zona de redundancia es dominio de la retórica.

³El vínculo cuerpo/alma excede esta tesis de investigación literaria, ya que remite a una discusión filosófico-teológica en torno a las categorías concretas y abstractas, en la existencia del hombre. Si bien es interesante

decidimos ceñir el objeto a lo discursivo asociado con lo corporal. Este recorte nos permite tener punto de partida y de retorno, en pro de la claridad metodológica.

La figuración del cuerpo atraviesa la obra completa de Héctor Viel Temperley. A lo largo de su poética el cuerpo se va fragmentando, se va presentado en partes. Escribe el Poeta: “Debe saltar mi cuerpo hasta los cielos/ y estallar hasta ser multiplicado” (2003: 37). Decidimos seleccionar el par pecho/espalda ya que, como zona isotópica, nos permite ver que el Autor se aproxima a la temática identitaria buscando la integración de distintos aspectos de su universo poético: carne y espíritu, adentro y afuera, suspensión y continuidad, yo y otro. El cuerpo en los primeros poemarios opera como “concentrado semiótico”⁴ (Jitrik, 2007) y encuentra un lugar reconocible en el discurso desde su inicio.

Así entonces, para poder hacer un análisis poético del cuerpo en la obra de Viel Temperley, circunscribimos el objeto de estudio a una zona fundamental del cuerpo y su mecanismo. Observaremos específicamente la respiración dada entre el pecho y la espalda. La respiración, función neurovegetativa y de regulación fisiológica, también es un significante isotópico de la poesía del Autor.

El cuerpo del sujeto permite conocer sensorial y perceptivamente su identidad. Además, el cuerpo y sus representaciones operan como “componentes connotativos”⁵ (Kerbrat-Orecchioni, 1983). Dentro del paradigma de sentido de los poemas, los términos

rastrear el desarrollo histórico, ideológico y cultural de la dupla cuerpo/alma, nos detendremos a analizar los aspectos semióticos del cuerpo presentado en la obra de Héctor Viel Temperley. Con la intención de considerar las resonancias conceptuales que implica hablar del cuerpo, relacionaremos los significantes discursivos con sus significaciones simbólicas.

⁴ Para Noé Jitrik un concentrado semiótico es un lugar productor y concentrador del texto que puede ser recuperado o construido desde su análisis semiótico. “Es un lugar textual que organiza la estructura interna y externa como objeto de experiencia que otorga al texto coherencia en sentido recuperado” (Jitrik, 2007: 36). Alrededor del concentrado semiótico se establece una “constelación de sentido” que es constantemente reformulada. Entre los cuatro tópicos semióticos planteados por Jitrik en torno a los usos de la lengua, aparecen los conceptos de exclusión y de pertenencia.

⁵En lingüística y semiología los “componentes connotativos” son el conjunto de significaciones o valores semánticos adicionales. Según Bloomfield las variaciones de connotación son ilimitadas. Kerbrat-Orecchioni (1983) rastrea el origen y la definición de la connotación para cuestionar la teoría del signo que privilegia la denotación por sobre la connotación. Considera que aunque atribuya valores secundarios los componentes connotativos apuntan al “mecanismo semiológico global” (24) por lo cual la relación entre significante y significado es mucho más compleja.

“pecho”, “espalda” y “respiración” se agrupan como “condensadores semánticos” (Kerbrat-Orecchioni, 1983).

En nuestra investigación en torno al cuerpo hay dos objetivos fundamentales. Por un lado, pensar de qué manera la respiración, como motor vital, aparece mediante la perceptivización del cuerpo en la textualidad. Por otro, observar en qué medida la isotopía⁶ de la respiración entrama una relación entre el adentro y el afuera como auto-figuración.

La zona del cuerpo seleccionada habilita la percepción del hábitat a partir de sensaciones, de acciones y de valores de y desde la respiración, porque es un elemento que se reitera y que condensa semánticamente. El sujeto construye, representa y se representa un cuerpo determinado. Este cuerpo, que es pensado como territorio y como casa (Dorra: 2005), se define también por ser generador de vivencias y de experiencias en un espacio inmediato y en un tiempo instantáneo. En Viel la respiración en tanto mecanismo de intercambio está asociada con el dolor y con la exaltación.

Entre el pecho y la espalda marca un espacio de frontera entre la percepción de lo propio y de lo ajeno. Es decir que articula la autoconciencia del cuerpo y la objetivación del cuerpo respecto del mundo.

Por un lado, desde la fenomenología de Gastón Bachelard (1975), tomaremos la noción de espacio entendida como “una dialéctica entre acá y allá” (Bachelard, 1975). Los modos de ser según el espacio, nos permitirán reconocer la identidad en la anatomía (Stanley Keleman, 1980), ya que los movimientos de apertura y de cierre funcionan como formas de auto-reconocimiento. A partir de las figurativizaciones y de la axiología del cuerpo en el espacio delimitaremos su “campo de presencia” (Filinich, 1999: 10). Para el sujeto semiótico “estar presente en el enunciado” significa que “todo proviene de una profundidad inmanente generativa, autogenerativa y siempre en proceso” (1999: 24). El espacio como un sistema de apertura y de cierre donde el sujeto es, nos permitirá observar un proceso de transfiguración.

⁶El Grupo M destaca la definición de isotopía elaborada por A.J. Greimas: “norma semántica del discurso que capta un todo de significación” (1987: 80).

Por otro lado, observaremos cómo se construye la identidad desde la percepción del hábitat (Filinich, 1999)⁷, que también llamaremos campo de pertenencia, a partir de la respiración entre pecho y espalda. La percepción sirve al sujeto como “un acto de significación” (1999). Distinguiremos en el Poeta tres elementos: el cuerpo desde el espacio y la respiración, el cuerpo del dolor y el cuerpo como casa (Dorra, 2005). En la enunciación que vincula al Yo con su cuerpo, objetivado y apropiado, estudiaremos los valores simbólicos para delimitar la subjetividad del Poeta.

Según lo esbozado anteriormente, acuñamos la noción de cuerpo como

geografía habitable, potencial territorio de conquista⁸.

Llamamos hábitat a aquello que define la pertenencia del sujeto; más específicamente en nuestro poeta precisa la existencia puesta en discurso. Identificamos en la respiración modos de ser en el texto, es decir campos de presencia, y modos de estar del sujeto lírico, campos de pertenencia. En relación con estos dos ámbitos propuestos, planteamos una cartografía entre el pecho y la espalda, comprendida por “mapas del cuerpo”⁹ (Matoso-Buchbinder, 2013) como veremos a lo largo de esta investigación.

a. Puntos de partida metodológicos

Si planteamos el cuerpo como geografía habitable, es posible rastrear una poética de la pertenencia en Héctor Viel Temperley (1933-1987). Para partir, acuñamos la noción de cuerpo como territorio de conquista. Este cuerpo pensado como territorio y como casa (Dorra, 2005), es decir como espacio de lo propio, se define también por un pasaje entre lo extero- y lo propioceptivo, entre el adentro y el afuera. La respiración, en tanto mecanismo de intercambio, hace viable la puesta en discurso de la percepción de la frontera (Filinich,

⁷Hallamos como representaciones de la perceptivización del hábitat una tríada fundamental: hombre entendido como sujeto, su relación con el cuerpo entendido como territorio y la construcción discursiva como frontera (Filinich, 1999).

⁸ Observamos que esta noción “territorio de conquista” es análoga al concepto de heterotopía de Foucault definido como aquello que: “yuxtapone en un solo lugar real múltiples espacios” (1967: 3). Véase “Glosario” p. 109.

⁹ Según Elina Matoso y Mario Buchbinder los mapas corporales son aquellos que generan la captura de la apariencia, las sombras evanescentes de las imágenes inconscientes y procuran concretizarlas en la materialidad de una palabra, un dibujo o un color. Para ampliar la definición véase el apartado “Glosario” anexo en la página 109.

1999). Respiración y percepción no solo funcionan como fenómenos biológicos, psicológicos y antropológicos, sino también como elementos discursivos en el reconocimiento del yo lírico (Combe, 1996).

A medida que el sujeto reconoce y resignifica lugares del cuerpo, los vuelve espacios habitables, avanzando así en la conquista de lo propio o de sí mismo. Habitar es permanecer, construir, tener alojamiento (Heidegger, 1951). Habitar es también pertenecer; en consecuencia podemos concebir el cuerpo como una geografía habitable, un potencial territorio de conquista. Es decir, un espacio que espera ser habitado, donde el sujeto reconoce y se reconoce en un proceso de apropiación, en la búsqueda identitaria. Presencia y pertenencia se encuentran íntimamente ligados con el planteo acerca de “quién percibe lo percibido” (Filinich, 1999). Hay una relación entre presencia, en el sentido de ser, y pertenencia, en el sentido de estar; relación análoga a la que hallamos entre habitar (habilitar el lugar como espacio posible donde se es) y apropiarse (conquistar, reconocer dónde se está)¹⁰.

El cuerpo como territorio es la puerta de entrada para la percepción del hábitat. En este proceso la enunciación adquiere un papel definitorio: el sujeto se desdobra, de manera tal que el cuerpo se vuelve “letra del sujeto” (Le Galliot, 1977) y se construye en la escritura. La inscripción (Dorra, 2005) es donde el objeto mueve al sujeto, la hoja se vuelve un espejo “cuerpo a cuerpo” para que esa voz como “marca de presencia” sea propia y reconocible (Dorra, 2005). Allí el hombre que escribe expande y proyecta su “cuerpo como casa”, como extensión o como introyección según su ubicación. La voz “ese pedazo de cuerpo que se escurre” (Parret, citado en Dorra, 2005: 28), adquiere materialidad corpórea, tiene un espacio; puntualmente, en el pecho, en “el nido de la voz, el sí mismo” (Dorra, 2005).

A medida que el yo avanza en el reconocimiento de lo propio, encuentra morada en su propio cuerpo. La perceptivización de acuerdo con Ruiz Moreno (1999), “se ofrece para ser

¹⁰ Por una cuestión metodológica es necesario diferenciar los campos de presencia y los campos de pertenencia. Sin embargo, los modos de “ser” como hábitat y las formas de “estar” como conquistas del sujeto, están íntimamente relacionados en el discurso ya que ambos configuran la subjetividad. Veremos de qué manera las variaciones de presencia en el espacio repercuten sobre los lugares de pertenencia en el proceso de manifestación que atraviesa el Yo lírico. Para ampliar la cuestión, véase “Glosario” p. 109.

aprehendida, tal como lo es el propio discurso”. La “aprehensión avanza” (1999:15), va ganando territorio en esta búsqueda identitaria: donde el sujeto es, donde el sujeto está. Afirma Viel Temperley “no, nunca tuve casa” (HVT, 2003:145).

En Héctor Viel Temperley, a partir del proceso de apropiación de su cuerpo, hay un corrimiento de los límites: las relaciones yo-tú (yo/Dios) y yo-él (yo/cuerpo) quedan fundidas en la vivencia temporal del instante (Bachelard, 1987). En consecuencia, las vinculaciones entre lo sagrado y lo profano se alteran, o se erotizan en términos de Georges Bataille (1957). En este “cuestionamiento del yo” (Combe, 1996) los valores y las relaciones entre cuerpo y espíritu quedan subvertidas, según los estados de la respiración y de la disposición del cuerpo en el espacio.

El simbolismo propuesto por Mircea Eliade (1994) habla de una correspondencia entre corazón y templo como centros cosmogónicos. Asociamos los movimientos de apertura, cierre y suspensión con una simbología religiosa elaborada desde lo corporal. Viel Temperley avanza en la conquista de su cuerpo nombrándolo hasta la fusión con el espacio como “otro”. Su cuerpo se configura como una casa religiosa donde el corazón como “brasas” se enciende en el encuentro con un objeto-cuerpo hacia un Tú, en un “alto voltaje de subjetividad” (Milán, 2011: 2).

Dado que el cuerpo es, además de un elemento textual, un objeto cultural y una problemática recurrente en otras disciplinas como la filosofía, la psicología, la sociología, la teología, el arte y la antropología, entre otras, consideramos la posibilidad de rastrear sus denotaciones históricas.

Durante el primer capítulo estableceremos la terminología que nos resulta operativa para hablar de la temática elegida. Definiremos: perceptivización, corporización, espacio, tiempo y afección. Para ello, nos serviremos de otras disciplinas no como un método de análisis, sino como ampliación del marco teórico. Consideramos que el enfoque teórico adecuado para esta investigación es un análisis semiótico-simbólico¹¹, ya que la respiración

¹¹ Según Julia Kristeva (1981) el lenguaje poético requiere necesariamente de un aspecto semiótico, anterior al signo o pulsional, y un aspecto simbólico como mecanismo y límite interno de lo poético. Los procesos semióticos disponen de un universo simbólico de todo escritor. Los procesos semióticos primarios se

entre pecho y espalda es un elemento significativo de notable expresión simbólica. También tomaremos herramientas complementarias para comprender la problemática del cuerpo desde una perspectiva amplia, considerando bibliografía de filósofos como Heidegger, Deleuze, Serres, Merleau-Ponty, etcétera.

En el capítulo tercero clasificaremos los espacios presentados según el tratamiento dado por el Poeta. Nos serviremos de la semiótica de Algirdas Julien Greimas junto con la terminología brindada por los estudios del cuerpo desde otras disciplinas, como la sensopercepción (Guido, Guirao, Matoso-Buchbinder) y como la psicología somática (Caldwell, Vasse, etcétera). Implementaremos la noción de isotopía de la semiótica greimasiana para elaborar y categorizar un inventario de sintagmas, de acciones y de operaciones retóricas recurrentes. Luego, vincularemos las figuraciones resultantes con diversos mapas corporales, equivalentes metafóricos del cuerpo dispuesto en el espacio. Reconocer las disposiciones espaciales del sujeto y su propio cuerpo implicará sistematizar sus figurativizaciones. Observaremos cómo determinadas figuras construyen determinadas simbologías en torno a la vivencia corporal del Poeta. ¿Por medio de qué figurativizaciones corporales el sujeto construye símbolos que definen el espacio de lo propio?

En el capítulo cuarto estableceremos una tipificación de la respiración, sus estados y su simbología. Para ello nos serviremos de la fenomenología de las imágenes de Gastón Bachelard y de la hermenéutica mitocrítica de Gilbert Durand en sus regímenes diurnos y nocturnos de la imagen. Finalmente, utilizaremos los estudios de René Guénon en relación con los símbolos del corazón y de la caverna como espacios sagrados.

Una vez establecidos los modos de ser en el espacio y los modos de estar en la respiración, podremos comprobar que el cuerpo como casa (Dorra, 2005) presenta diversas formas textuales¹².

corresponden con los arcaísmos semióticos del cuerpo, con las pulsiones que aparecen como marcas de apropiación y de rechazo. Lo simbólico termina dando sentido histórico al significante.

¹² A lo largo de los capítulos profundizaremos los tipos de respiración presentados y los distintos espacios. El espacio de lo propioceptivo en vínculo con las modalidades respiratorias es un ámbito de mayor protagonismo como veremos más adelante.

En las conclusiones finales cotejaremos los distintos resultados obtenidos en los capítulos, para comprobar la hipótesis planteada como una poética de la pertenencia. El uso de lecturas complementarias aumentará la especificidad del objeto de estudio; a la par, enriquecerá sus fronteras para revisar nociones sobre la enunciación en poesía. Por último, enmarcaremos las conclusiones dentro de las teorías de la enunciación que estudian el Yo lírico en relación con las marcas de subjetividad en los poemas (Combe, Jitrik, Dorra, Reisz de Rivarola).

b. El Autor y su etapa temprana de escritura

Héctor Viel Temperley había sido un autor poco conocido hasta hace unos diez años y con escasa difusión, situación que nos lleva a una pregunta por la noción de canon como sistema de jerarquías entre autores seleccionados como centrales y periféricos. María Amelia Arancet Ruda plantea en su artículo “Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso” (2003) que Viel se encuentra en una zona difícil de ubicar junto con Miguel Ángel Bustos, Jacobo Fijman, Hugo Mujica, Olga Orozco, Amelia Biagoni, Francisco Madariaga, etc. Carlos Surghi coincide al hablar de un “constante olvido en las letras argentinas [como] una precariedad de recursos de un país que olvida sus voces” (Milone, 2003: 11). Su obra completa fue editada por primera vez en el año 2003, dieciséis años después de su muerte.

En cuanto al escaso registro de su nombre, Graña recapitula lo siguiente:

De HVT poco se ha dicho hasta ahora (hay un libro de Gabriela Milone, una entrevista de Sergio Bizzio, algunas introducciones a su obra de Enrique Molina, Edgar Bayley, Tamara Kamenszain, una nota de Rodolfo Fogwill y un par de artículos publicados en México luego de que allí lo presentara el autor uruguayo Eduardo Milán); una de las razones de este silencio se debe a la activa marginación que el poeta ejerció en su vida; él mismo declara en una entrevista: “No estuve en ningún grupo. Rehuí siempre de las presentaciones” (2004: 719)

Del mismo modo, Gabriela Milone lo ve como un poeta solitario, cuya obra fue producida paralelamente a las denominadas generaciones argentinas. A los datos introducidos anteriormente por Graña, Milone agrega una mención registrada en “Jornadas de poesías de México” y una edición en Venezuela en 1999, otras alusiones hechas por

Arturo Carrera en una serie de conferencias, y la aparición de algunas traducciones de su obra al portugués (Milone, 2003).

En los últimos diez años han surgido numerosos ensayos, pero pocos que presenten una investigación sistemática. Se ha optado por estudiar sobre todo *Hospital Británico*, ya que por la “sistemática coherencia” de su obra completa, se entiende este último poemario como una recapitulación de los “bloques erráticos” (Graña, 2006). La mayoría de los críticos debaten sobre si es un poeta místico, religioso o herético. Por ejemplo, Jorge Monteleone lo llama “muerto renacido” (2007); Cristina Piña observa una continuidad rizomática entre sus obras y lo llama “místico extraterritorial” (2012); Carolina Esses analiza una continuidad espiritual en busca de la materia originaria (2008); Clara España, un espiral del eterno retorno (2010); y, Gabriela Milone lo caracteriza como un místico “corrido de lugar” (2003).

Las obras seleccionadas para este proyecto de tesis corresponden a una época temprana del escritor, en la que el sujeto poético todavía está en un proceso de reconocimiento sobre su propio cuerpo: por momentos lo desconoce, por momentos queda fundido en contacto con el paisaje o con Dios y otras veces, vivencia el instante como epifanía.

En general, los críticos hacen referencia a la figura del nadador pero no hablan del dolor -excepto Alcántara Pohls (Graña, 2006) y Arancet Ruda, que menciona el sufrimiento (2009)-, ni establecen categorizaciones específicas sobre el cuerpo. Sobre la temática espacial, Milone (2003) destaca la importancia del mar como lugar de encuentro con Dios y Esses reconoce un paisaje bucólico en ámbitos patrios como la pampa, el desierto y el campo. Además, señala la religión como un ámbito en el que el Yo configura su origen. (Esses, 2008).

La respiración aparece destacada por aquellos que estudian *Crawl* y adquiere mayor relevancia en los estudios sobre *Hospital Británico*. Además de algunos artículos de la *Revista Ñ*, el estudio más detallado es el de Gabriela Milone (2003) en el que plantea un recorrido por todos los libros del autor. A modo de ensayo pone énfasis en el carácter místico del escritor.

Por último, María Amelia Arancet Ruda ha hecho aportes no solo relacionados con el lugar marginal del poeta en el canon, sino que ha destacado el cuerpo en relación con el movimiento y con la enfermedad (Arancet Ruda, 2009). Ha subrayado la importancia del contacto en los primeros poemarios. “El cuerpo como punto de llegada y lugar de conquista” presenta valores católicos encarnados tanto al modo de glorificación como de enfermedad. Además ha definido “*El Nadador* como un poema de identidad y de reclamo” (Arancet Ruda, 2009: 4). Partir de la premisa de que “la libertad del espíritu está en el cuerpo” (Arancet Ruda, 2013) ha permitido abordar mi objeto de estudio con mayor claridad. Estos textos han marcado un camino pertinente para profundizar la vinculación entre respiración y percepción como elementos discursivos del poeta.

De acuerdo con la totalidad de su labor literaria, reunida por Ediciones del Dock en 2003 en *Obra Completa*, proponemos reunir sus poemarios en tres grandes grupos. Enumeramos las etapas cronológicamente para clasificar sus nueve libros y nos detenemos con mayor profundidad en el primer período ya que es el que atañe a esta investigación.

- a) Edad temprana (de 1956 a 1971).** Inicio de la obra del Escritor. Generalmente presenta poemas de menor extensión cuyos elementos recurrentes son, además del cuerpo, la religión y el amor. El primer libro es *Poemas con caballos* (1956) e incluye *Poemas y romances* (1951), *El arma* (1953) y *Tres ejercicios* (1953). Este tríptico plantea la naturaleza como mimesis del cuerpo desnudo del poeta, un espejo del relato de sensaciones subjetivas. El yo y su cuerpo aparecen como entidades separadas, del mismo modo que se presentan divididas el cuerpo y el alma, la vida y la muerte. Nombra su cuerpo y explora sus medidas y texturas con curiosidad. Se repite la figura del ángel y de los caballos oscuros en relación con el despojo. A la vinculación cuerpo-naturaleza, se agrega un tercer elemento que es el amor de la mujer. El cuerpo de la mujer también es un territorio de exploración e incluso para el acercamiento al propio cuerpo. Aparece la sublimación de los cuerpos en imágenes como el cielo y el alma como formas de unión, y paulatinamente, se presenta la idea de un hombre que lucha. También aparece el cepo, donde los pies

del Poeta son amarrados a la tierra, y sus tobillos como espuelas son sujetos a los tobillos de la mujer. El vínculo con el cuerpo presenta operaciones como el desdoblamiento (“tiro mi cuerpo”, 2003: 32) y las primeras imágenes asociadas con el surrealismo cuando dice “me desato los músculos” y “abro mis pies como un río” (32). En *Poemas con Caballos* (1955) se profundizan las temáticas cuerpo, naturaleza, amor y se destaca la figura de Dios. En esta primera etapa también se incluyen las obras *El Nadador* (1969), *Humanae Vitae Mia* (1969) y *Plaza Batallón 40* (1971). En los tres casos es fundamental el vínculo entre el cuerpo del sujeto y lo que lo rodea. En *Humanae Vitae Mia* aparecen el vuelo y el ángel, el mar, la figura de la madre, del *padre y otros animales de la naturaleza*. En cambio, en *El Nadador* y en *Plaza Batallón 40* se privilegia la respiración, el pecho y la espalda, además de otros espacios, como veremos a lo largo de la presente tesis. Respecto de *El Nadador*, Carolina Esses sostiene que en esta obra se encuentra la génesis de una voz:

el origen a partir del cual el poeta construirá su particular retórica. Este acercamiento a la obra a través del comienzo –textos marginales en cuanto a su valoración literaria– intenta dar una visión de conjunto que permita analizar un punto de partida en la escritura en relación con la producción posterior (2008: 225-226).

Carolina Esses se encarga de estudiar esta primera etapa: se detiene en *Poemas con Caballos* y en *El Nadador*, obras en las que es posible encontrar “líneas de fuga a través de los cuales el poema pueda expandirse y el sujeto construirse en la desposesión” (2008: 227). La Crítica reconoce tres operaciones en los primeros textos: la profanación de lo sagrado, la reescritura del origen y la expansión de los poemas. Coincidimos, como se ve, en el recorte textual que elige obras correspondientes a una época temprana del Escritor.

b) Etapa de transición (1973-1978). Esta etapa se sitúa entre la aparición de los elementos primarios de su poética y el final de su obra acabada. Los poemarios incluidos son tres: *Febrero 72- Febrero 73* (1973), *Carta de Marear* (1976) y

Legión Extranjera (1978). Graña (2004) afirma que en esta etapa hay una búsqueda de la materia originaria. “El objeto de la poesía es, ahora, encontrar en la materia divina aquellos elementos creados para el hombre ideal, el hecho a imagen y semejanza de Dios” (2004: 722). El Yo empieza a establecer una ruptura con su propia referencia, que en las obras posteriores apuntará a un significado más amplio (Graña, 2004). Estas obras junto con los libros de la primera etapa forman el conjunto de lo que gran parte de la crítica ha llamado “esquirlas”. Los textos son leídos como fragmentos, frases que recogerá en su última obra. El propio Viel, en una entrevista realizada por Sergio Bizzio, afirma que hasta antes de *Carta de Marear* su poesía “era demasiado rígida, como atada a un molde, un principio, un medio, un fin: sabía qué iba a decir. Después pasé de decir, a ver” (1987:58). Walter Cassara sugiere que en *Legión Extranjera* comienza a verse la idea de religión como una “capilla personal” (2003: 2) donde el sujeto se relaciona con su espiritualidad mediante un excesivo vitalismo. Silvio Mattoni observa que en *Legión Extranjera* aparecen explícitos el placer y la pregunta del Autor en torno a la verdad. Viel “pide auxilio para la precisión, para la exactitud del instante absoluto” (2003: 7). Por su parte, Gabriel Granados entiende estos textos como un “ejercicio preparatorio, que abarca treinta años de escritura y existencia, aparecen sin embargo obsesiones de Viel Temperley como Dios, la Madre, el agua, la guerra, la decepción y el ejercicio del poema entendido como un nado o la técnica del *crawl*” (2009).

- c) **Edad madura (1982-1986)**. En los dos libros finales, *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986)¹³, observamos coincidencia entre la maduración de su vida y el apogeo de su labor literaria. Graña (2004) plantea que incluso *Crawl* es una preparación para el último libro. Para esta Crítica, “la obra de HVT ha atraído sobre todo por la intensidad y la constancia con la que propone la relación entre yo lírico y Dios” (2004, 724).

¹³ El Autor muere un año después, en 1987.

Los últimos libros, además de ser los más difundidos, reúnen elementos singulares de su poética surrealista. Alicia Genovese afirma al respecto:

los poemas dialogan entre sí y se reescriben, anticipan *Hospital Británico* [su última obra], donde reaparecen versos de sus primeros libros como si lo que fue procedimiento hubiese encarnado y el escribir enfrentado a la muerte le devolviese en esquiras lo hace mucho tiempo escrito. (2003: 1)

Son “esquiras”, pedacitos de sus obras previas, que reaparecen en *Hospital Británico*. Resulta interesante ver cómo los dos libros que hemos elegido entablan entre sí correlaciones y líneas de sentido muy particulares, ya que, como afirma Graña, su obra completa advierte una “sistemática coherencia” y “su poética es casi invariable” (2004: 719).

Por último, Carolina Esses reconoce la importancia de estudiar los textos de la primera etapa para comprender la totalidad de su obra. La Crítica observa que “Viel propone una lectura de su obra a partir de una cantidad de líneas, de las cuales el trabajo con el cuerpo es, sin duda, una de las centrales, que, como un rizoma, permiten repensar lo anterior” (2008, 230). No solo la obra se va construyendo y acumulando, sino que la identidad del sujeto lírico se va reescribiendo entre texto y texto. Graña afirma que “la propia identidad, fragmentos de escritura y de memoria, han quedado dispersos en el tiempo”. (2006, 155). De esta forma, el yo empírico va siendo expulsado de la verdadera vida. Mientras que escribe “logra luchar paradójicamente contra la mortalidad y, en otro espacio y tiempo, el de la escritura, propone «comenzar todo de nuevo»” (2006: 155).

Gabriela Milone (2007) plantea en su ensayo sobre Héctor Viel Temperley un interesante recorrido a lo largo de todas las etapas de escritura del Autor en torno a la temática corporal:

El movimiento del cuerpo que se entrena va desde el jinete de mar de *Poemas con Caballos* (que dice “nado entre crines y galopo a Dios”, 1951: 64); se adensa en *El Nadador* (que reza “Señor mira mi cuerpo”, 1969: 57), pasa por la experiencia cotidiana de un hombre -al parecer escéptico- en *Humanae Vitae Mia* (que declara “Señor, no sé quién sos”, 1971: 28); se dirige hacia el marinero de *PB40*, el cual ya esboza la mística que vendrá (...). Aparece como el guardián de la piletta en *Febrero 72 -Febrero 73*, que en la medición del año por veranos (febreros), siente a Dios en el

cuerpo de una mujer (...). La gimnasia continúa y en *Carta de marear* se presenta una nueva experiencia mística en la percepción o visión intuitiva de otra realidad (“desde la hoja de afeitar vi todo” (1976: 7). Aquí, es el nadador el que aferra a Dios como carta de marear (...). En *Legión Extranjera* la experiencia es un tránsito a través del “fuego del mundo” (1978: 43) pero 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”, 1982: 33). Finalmente, es en *Hospital Británico* donde se llega a la experiencia límite del éxtasis corporal o mística en la enfermedad del cuerpo inmune: “Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo” (1987: 49) (Milone, 2007: 34-35).

Pretendemos abordar al Autor mediante una propuesta integradora desde lo bibliográfico para indagar en su poética y rescatar los textos menos estudiados. Nos proponemos abrir un camino de mayores reconocimiento y difusión en la literatura argentina, por la particularidad de su obra y para revisar el canon más extendido, más bien narrativo.

c. Hipótesis: hacia una poética de la pertenencia

Como establecimos anteriormente, el cuerpo es planteado como un potencial territorio de conquista para el sujeto. Planteamos que hay modos de ser del cuerpo según la respiración y modo de estar según el espacio. Hablar de una poética de la pertenencia implica plantear una hipótesis en la que

un cuerpo es una geografía múltiple donde ser y estar se relacionan directamente al conformar un hábitat propicio para el sujeto.

Es decir, el cuerpo como un componente necesario para la configuración de la identidad, se ubica en distintos espacios y en varias modalidades respiratorias. El cuerpo, como la identidad, es un locus abierto e inacabado. Entre un espacio y otro, el cuerpo permanece a la vez que cambia. Entre un espacio y otro, el sujeto nombra las distintas partes de su cuerpo e intenta reconocer en la continuidad entre una zona y otra para configurar su subjetividad. El cuerpo paulatinamente inicia un proceso de apertura de un Yo, más bien hermético, hacia un Tú en y con el que se reencuentra.

En cuanto al espacio, el sujeto se aproxima de manera inmediata con su entorno. Experimentar un tiempo instantáneo y una espacialidad inmediata, sitúan al Yo como centro organizador del tiempo y del espacio. Al actuar por contacto, “el límite estaría ahí donde el cuerpo, este cuerpo, se toca con otro. Es en la experiencia de contacto donde este cuerpo se define” (Dorra, 2005: 29). En cuanto a la respiración, el sujeto puede experimentar vivencias de gran pasividad, de exaltación y de dolor.

La voz poética recolecta las vivencias, presentes y pasadas, por medio de un tiempo intenso. El tiempo de escritura es el tiempo presente de la subjetivación de las experiencias. Este presente según Bachelard (1987) se corresponde con el tiempo del instante y de la constante regresión. El cuerpo presente como una memoria que busca una plenitud del pasado también será motivo para la conquista de Viel sobre su cuerpo.

En este camino de apropiación, se plantea un ciclo de movimiento que genera dos consecuencias: la importancia de la memoria o nostalgia del cuerpo como una vuelta del hombre hacia su origen y la subversión de lo religioso¹⁴ debido a la transgresión de los límites corporales y espaciales. ¿Significará para Viel Temperley la hipótesis de la pertenencia, una intención del volver al origen, al estado del cuerpo de fusión entre Yo y Tú?

Para acercarnos a una respuesta es de suma importancia rastrear las marcas de la enunciación en el texto. Viel entabla un vínculo particular con su cuerpo que primero aparece separado de sí y que luego es restituido con el encuentro con un Tú-Dios. Gracias al estudio de la enunciación podremos observar los puntos de vista con que el Yo se dirige al objeto cuerpo¹⁵. Raúl Dorra (2005) sugiere al respecto que “enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el yo y por lo tanto la estructura elemental uno-otro, cuerpo-mundo. Si aceptáramos lo que aquí propongo, la enunciación sería una

¹⁴ Si bien no profundizaremos en lo religioso, cabe aclarar la importancia que genera dicha temática para gran parte de la crítica. La pregunta en torno a la posible mística en su poesía resulta atractiva para pensar el lugar de un cuerpo desbordado. Gabriela Milone (2007) investiga distintas posiciones en torno a los místicos en un intento de definir el caso de nuestro autor.

¹⁵ Kerbrat-Orecchioni añade que la diferencia de perspectiva con que se mira un objeto es fundamental para la enunciación: “no importa el límite sino describir las huellas, los lugares de inscripción en la trama enunciativa” (1997: 40).

figuración del origen” (27). Dicho de otro modo, la “letra del sujeto”¹⁶ (Le Galliot, 1977) permite al sujeto representar la unidad del Yo perdido. En Viel, los sintagmas se orientan en un proceso de recuperación recurrente entre las partes presentes y los restos vacíos del cuerpo, en un texto con claro contenido emocional y subjetivo¹⁷. Debido a la interpretación simbólica podremos abrir el campo de la pluralidad de significaciones del cuerpo.

Por último, nos interesa encarar un análisis del tratamiento y la figuración del cuerpo para ver en qué medida esta lectura en clave corporal ilumina la definición del sujeto poético, delimita su posición y su voz en la escritura. Agrega Raúl Dorra (2005) que para todo cuerpo viviente o sujeto, la experiencia de contacto es proporcionada por la voz. “La voz es lo que sale del cuerpo (...) La voz con o como el soplo de mi respiración es una cosa que entrego al mundo” (2005: 28). El sujeto poético, entre lo sagrado y lo profano, entre carne y espíritu, percibe su cuerpo y ancla su identidad por medio de la enunciación poética.

¹⁶ En otras palabras, Julia Kristeva reconoce en el lenguaje poético un avance pulsional hacia la apropiación o rechazo de la identidad. Afirma la Autora: “El lenguaje es una identidad orgánica” (1981: 251).

¹⁷ Le Galliot (1977) denomina a este proceso como la figuración de un mito personal.

II. Enfoque metodológico semiótico-simbólico

Estudiamos la presencia corporal en el discurso como fundamental para la configuración de la subjetividad. En primer lugar profundizaremos la reducción del objeto de estudio del cuerpo a la respiración entre pecho y espalda.

A modo de punto de partida esbozaremos algunas definiciones necesarias. Por un lado, la de perceptivización que según el análisis semiótico de Luisa Ruiz Moreno (1999) incluye espacio, tiempo y afección. Nos centramos en el cuerpo como “campo de presencia” (Ruiz Moreno, 1999: 10), base que nos permite establecer categorías para observar las figurativizaciones del sujeto en el discurso y para tipificar las modalidades de la respiración. Por otro lado, la de corporización, de acuerdo con el estudio antropológico de Silvia Citro (2010), para entender la relación entre el sujeto y su cuerpo. La semiótica de Greimas nos permite abordar esta tarea junto con las conceptualizaciones provenientes de los estudios del cuerpo desde otras disciplinas, como la sensopercepción (Guido, 2009) y la psicología somática (Caldwell, Vasse, Le Galliot), que hacen uso de una terminología particular (por ejemplo, la denominación del cuerpo como espacio personal). También nos detendremos en el concepto de “hábitus” planteado por Marcel Mauss (1979) como análogo al concepto de hábitat (Heidegger, 1951) y de cuerpo como geografía habitable.

Otro concepto que nos resulta operativo es el de cuerpo como lugar de residencia, que hallamos clave para arribar en Viel a lo que en nuestra hipótesis hemos llamado una poética de la pertenencia. Entendemos que el tórax delimita la geografía corporal del sujeto y que, a medida que lo reconoce o lo recuerda, logra ganar territorio en la búsqueda de su identidad. El sujeto conquista el territorio de su cuerpo y encuentra en lo propio un lugar de residencia. Como señala David Le Breton: “el individuo efectúa un trabajo de reconciliación con la memoria, se sumerge en su historia para cobrar cuerpo en la vida” (Matoso- Buchbinder, 2013: 18). Habitar, residir y pertenecer son marcas que identifican la subjetividad del Yo en relación con su cuerpo.

a. Entre el pecho y la espalda, condensación

El sujeto construye, representa y se representa un cuerpo determinado. El cuerpo pensado como territorio y como casa (Dorra, 2005) se define, también, por ser generador de vivencias y de experiencias. La zona del cuerpo seleccionada habilita la percepción del hábitat a partir de sensaciones, de acciones y de valores de y desde la respiración, porque es un elemento reiterado y posee un alto coeficiente comunicativo en la obra de Héctor Viel Temperley.

La aparente oposición pecho/espalda funciona tanto como una zona de intercambio, cuanto como una zona de redundancia isotópica. En el primer caso hay una interacción entre el sujeto y el mundo: 1/ a través de la perceptivización, umbral entre el mundo sensible y el mundo inteligible; 2/ a través de la respiración considerada como un continuo dentro-fuera. En el segundo caso hablamos de zona de redundancia isotópica, porque pecho y espalda generan un espacio corporal que se reitera de distintas maneras. Los valores axiológicos, las acciones y los sentidos simbólicos se modifican según los vínculos entre el frente y el dorso y entre las partes y el todo. Estas dos partes configuran el cuerpo según la respiración, sus espacios, sus fases y sus modos. Constituyen o arman un todo, una zona definida en el “entre” de las interacciones, de lo propio con lo ajeno y de lo interior con lo exterior, para indagar así acerca de la subjetividad.

El cuerpo figurado atraviesa la obra completa del Autor como una isotopía de mayor jerarquía. Viel Temperley construye un isomorfismo nuclear que pone énfasis en la zona mencionada. Lo corporal lleva en sí otros elementos sémicos equivalentes: el espacio pecho-espalda, que incluye corazón, pulmones, brazos, hombros, voz, respiración, y la percepción. Los lexemas se combinan de maneras distintas en los poemas, a veces juntos, otras, separados y también elididos. Las operaciones retóricas afectan la lógica discursiva con juegos semánticos que reorganizan la geografía corporal en distintos esquemas espaciales: pecho abierto o cerrado, de espaldas en cama, de espalda sentado, como una zona quieta, como experiencia de dolor o de movimiento.

Dicho de otro modo, los elementos isotópicos, “normas semánticas del discurso que captan un todo de significación” (Grupo M, 1987: 80), operan de manera relacional. Pecho,

espalda y respiración se vinculan modificándose entre sí para influir sustancialmente sobre las figuraciones del cuerpo¹⁸. Las variaciones del cuerpo actúan, según sostiene Michel Serres (como “patrias imaginarias [que] se transforman en reservas de identidad” (2011: 9), donde experiencias como el dolor, el éxtasis y el poder son corporizados según lo conocido y lo desconocido.

Por otro lado, el cuerpo se va fragmentando, se va presentando en partes a lo largo de su poética¹⁹. A medida que el yo lírico percibe el cuerpo como un todo, las partes se integran, ya que según Raúl Dorra “el reino del sentir es, básicamente, un ámbito constituido por operaciones metonímicas: (...) todo ocurre sobre un plano donde las sensaciones, únicas, plurales y cambiantes, continuamente se movilizan y retornan” (2005: 115). El Poeta se aproxima a su identidad buscando la integración de distintos aspectos: carne y espíritu, adentro y afuera, suspensión y continuidad, yo y otro.

Además, en los poemarios seleccionados²⁰ para esta tesis de investigación “el cuerpo como punto de llegada y lugar de conquista” presenta valores católicos encarnados tanto al modo de glorificación como de enfermedad. Partir de la premisa de que “la libertad del espíritu está en el cuerpo” (Arancet Ruda, 2013) ha permitido abordar -como ya señalamos- nuestro objeto de estudio con mayor claridad para profundizar la vinculación entre respiración y percepción como elementos discursivos del poeta. En definitiva, entendemos que el cuerpo como “concentrado semiótico” (Jitrik, 2007) encuentra un lugar reconocible en el discurso desde el inicio de la escritura del Poeta y como un “indicio esencial” (Serres,

¹⁸ En función de analizar qué concepción de cuerpo encarna Viel Temperley avanzaremos en los siguientes capítulos en respuesta a nuestra hipótesis planteada como “cuerpo, poética de la pertenencia”. Nuestro aparato teórico cuenta con una base filosófica de autores que abren la problemática sobre “la pregunta por una naturaleza ilimitada en el cuerpo singular (...). La pregunta común a Serres y a Deleuze es cómo dar cuenta del cuerpo sin señalar los estados o variaciones por los que pasa y las ideas que indican esos estados o engloban esas variaciones. Es que el cuerpo puede ser pensado por la composición de un estado actual y por la duración continua que atañe a sus variaciones” (Cangis, citado en Serres, 2011: 19).

¹⁹ Le Galliot afirma que las operaciones metonímicas en el lenguaje se corresponden con “el deseo de lo que falta” y actúan en texto “como cicatriz” (1977: 76).

²⁰ Como anticipamos en la “Introducción” en estas obras de la primera etapa de su producción, pecho y espalda son elementos textuales que se presentan más desnudos y operan como indicios de la obra total del Escritor, ya que, como sostiene parte de la crítica, su poética presenta una clara continuidad y una reelaboración de principio a fin.

2011) a partir de operaciones de condensación y fragmentación en el desarrollo de toda su poética.

b. El cuerpo como discurso

En continuidad con la metodología implementada por María Amelia Arancet Ruda, consideramos la semiótica, “principalmente la de Greimas y Fontanille”, como una herramienta útil para abordar la corporalidad como discurso en HVT:

Esta semiótica es un sistema que, si bien adolece a veces de complejidad excesiva, nos ha permitido acceder a una noción que resulta abarcadora y fructífera para considerar la obra completa de Viel (...) [como] una descripción de los mecanismos de producción de sentido; y, también instrumento especialmente útil para el estudio de la poesía. Es decir que su objeto necesariamente es móvil y multifacético –es claro que ya no se trata de los signos meramente como representación. Junto con estos dos teóricos concebimos la teoría semiótica «bajo la forma de un recorrido», lo cual conduce a «imaginarla como un camino marcado por hitos pero, sobre todo, como un flujo coagulante del sentido, como su espesamiento continuo» (Greimas y Fontanille, 1991: 12, citados en: Arancet Ruda, 2013: 1).

Los Semióticos coinciden en afirmar que no es fácil reconocer el propio cuerpo por la dualidad intrínseca generada entre el sujeto-yo y el objeto-cuerpo. En un “vértigo de desdoblamiento y retornos” (Dorra, 2005:19) el cuerpo como territorio identificable y de identidad se presenta como ajeno, desconocido, incluso inasible. Paradójicamente, es tangible, se puede tocar, pesar, presentar, representar, etc. A este respecto, Raúl Dorra reflexiona:

Como el mundo, mi cuerpo está en mí y también está afuera, es una parte del mundo, un pasadizo entre el mundo y yo. Puedo admitir sin sobresalto que este cuerpo se dilata más allá de lo que alcanzo a percibir, que sigue existiendo en íntimos, ajenos espacios a los que nunca llegaré, contiene enigmas que no descifraré, enigmas de los cuales ni siquiera sabré que él, mi cuerpo, en este mismo instante, me propone. Pensando ahora en Freud, me digo que hay un ello somático. Mi cuerpo está aquí, inmediato, flagrante, pero es lo desconocido de mí, lo desconocido por mí (...) Este cuerpo, mi cuerpo, es un territorio que nunca podría reconocer ni siquiera por fuera. (Dorra, 2005: 11).

Desde la perspectiva de Patrice Pavis “el cuerpo muestra fragmentos de todos los deseos humanos en la búsqueda por construir identidad personal (...) [aunque] tampoco es posible ladear la fidelidad al propio cuerpo, él nos atrapa a veces en el remolino estrafalario, como un intento de rescatar al yo” (2000:152). Esta complejidad del cuerpo es

definida por Paolo Fabbri como “una torta de mil hojas” (Pavis, 2000: 152), un sistema *hipersemiotizado* y de comunicación múltiple, con variedad de niveles y de caracteres (152). Por su parte, Silvio Mattoni contempla la misma dificultad en HVT como una imposibilidad “yendo hacia el propio cuerpo a caballo de las mismas palabras que lo niegan” (2003: 7). Sin embargo, consideramos que en HVT es posible rastrear huellas de lo corporal como una experiencia vital, a partir de la percepción de un cuerpo que se hace propio a medida que se resignifica. Los avances semióticos se van desplegando en la poética del autor, y como un sistema de significaciones permiten comprender que “los desdoblamientos pueden dar lugar a nuevos desdoblamientos: el cuerpo, al parecer, aparte de una cosa y un lugar, es también un pliegue”. (Dorra, 2005: 116).

Para evitar una aporía entre *sema* y *soma*, es decir entre cuerpo y signo²¹, entenderemos el cuerpo como un discurso semiótico simbólico decodificable. Paolo Fabbri lo fundamenta sólidamente, por ejemplo, en las siguientes líneas:

Un sistema de significación no es un conjunto de signos, es más que eso. De la misma forma que una lengua no es una suma de palabras. A su vez, el discurso debe ser visto como un cuerpo compuesto de partes que se organizan siguiendo una serie de procedimientos que conducen a un fin que es, en suma, su propia organización (Fabbri, 2004: 33).

El cuerpo como discurso articula figuras (Dorra, 2005: 21) que en HVT son construidas desde una multiplicidad de valores y de perspectivas, que se van sumando. Cada parte fragmentada se va uniendo con otra en un corpus total, que se integra hacia el final de la obra.

El cuerpo significado, referente de y referido por la palabra significante, encuentra sentido de unidad en el acto de nombrarse que para HVT equivale a un acto de apropiación. Desde el punto de vista del psicoanálisis, Denise Vasse (2001) observa que “Cuando escapa así a la pura especularidad, el sujeto toma cuerpo al responder a un nombre”; y agrega:

Al no ser nada entre las cosas visibles, se identifica con un nombre que oye, allí donde es concebido y donde se concibe en su relación con las cosas y los seres. De este

²¹ Señala Paolo Fabbri que “La noción de signo es más bien un obstáculo de tipo epistemológico para la semiótica.” (2004: 33).

apartamento en ese lugar simbólico nace el universo de sentido de una lengua en el que se ordenará el universo de las cosas (2001:103).

Además de signo y de concentrado semiótico (Jitrik, 2007), el cuerpo es una expresión simbólica. Coincidimos con Laura Scarano en que “Debemos abandonar la noción de signo atado exclusivamente al paradigma del lenguaje y comenzar a verlo como una acción que ejecutamos, una pasión que padecemos, un afecto” (2007: 74). Asimismo observamos que el cuerpo en el poema configura “un territorio del lenguaje” a partir de operaciones del Yo que contemplan el uso del espacio, la biografía, la herencia, la percepción dada por la imagen, por la experiencia y por la pasión, y lo no dicho (Scarano, 2007: 74). Esta visión implica una vuelta sobre la semiótica “no como proyección intelectual, sino un universo de pasiones”, del que greimasianamente habla Herman Parret²² (Scarano, 2007: 75). En HVT el dolor y la exaltación son afecciones corporales del sujeto poético que enuncian y simbolizan no solo la enfermedad, sino también la búsqueda religiosa en la que “el deslumbramiento alcanza al sujeto y transforma su visión” (Greimas, 1987: 32)²³.

En un lugar errático, irradiante y en forma de estallido, en y desde las fronteras, aparece el cuerpo de HVT, como escribe en uno de sus primeros libros: “Debe saltar mi cuerpo hasta los cielos/ y estallar hasta ser multiplicado” (HVT, 2003: 37). En un intento de aprehensión, “el cuerpo escapa a cualquier representación estable y a cualquier identidad. Sin embargo, persevera e insiste, y toda composición u organización culmina por hacer cuerpo, por hacer «un» cuerpo” (Serres, 2011: 12).

²² Algirdas J. Greimas en *De la imperfección* habla de una “tercera revolución semiótica en donde las prácticas sociales –con las modalidades que las sobredeterminan– son puestas de relieve, la semiótica patémica, o semiótica de las pasiones, tenga un lugar preponderante y que su interés avive el interés por los procesos estéticos” (Greimas, 1987: 14). A partir de este planteo, Herman Parret acuña el término “semio-estética” con el fin de plantear un acercamiento epistemológico de la semiótica a la estética. Dicho acercamiento configura una semiótica que tiene por objeto analizar la sensorialidad global del cuerpo, “un universo de pasiones” (Scarano, 2007: 77).

²³ A lo largo de los capítulos de esta tesis observaremos cómo el sujeto de las pasiones es además de un sujeto estético (Greimas, 1987), un sujeto modal que cambiará “y recorrerá una serie de identidades modales transitorias” (Greimas- Fontanille, 1994: 49).

A lo largo de los capítulos observaremos qué cuerpo construye el Escritor cuando dice “mira mi cuerpo, este animal antiguo (...) torre de mi infancia” (HVT, 2003: 57). También, cuando nombra su cuerpo por partes, por “piezas, zonas, fragmentos” como señala Jean Luc Nancy (citado en Serres, 2011: 13), porque viene un pedazo después del otro pero la totalidad es inasible. De hecho, Nancy agrega que “nos pertenece tanto como se nos escapa: se deja presumir, pero no identificar” (Serres, 2011: 13). Esas piezas del cuerpo frecuentemente funcionan como elementos isotópicos concentrados y como indicios o posibles aproximaciones sobre la singularidad del cuerpo. Coincidimos con Michel Serres cuando sostiene que “El cuerpo singular es un «aquí» en el indicio de placer y de dolor, y un «durante» en el que todo indicio se presenta como extraño en tensión de duración” (Serres, 2011: 12).

El Escritor confirma su existencia, avanza en su presencia y reclama el lugar de lo propio, aun cuando el cuerpo sea difícil de ser completamente conquistado. En una lucha sobre su propio cuerpo, conocido y ajeno a la vez, el sujeto se identifica y aparece para ser nombrado.

c. Definiciones²⁴

Optamos por una metodología multidisciplinaria, elección que nos resulta sumamente útil para abordar el cuerpo como una temática no solo literaria, sino cultural y para poner en diálogo la literatura con otros saberes. Con el fin de evitar ambigüedades conceptuales entre las disciplinas, decidimos precisar definiciones para plantear un análisis metodológico claro. Es necesario circunscribir los conceptos empleados únicamente en relación con el objeto de estudio literario.

Para que un estudio sobre el discurso literario se sustente en diálogo con conceptos que atraviesan la temática corporal desde otros puntos de vista, nos propusimos extender el objeto de estudio en una doble dirección. Estudiamos sincrónicamente la respiración entre el pecho y la espalda como elemento de condensación semántica y como expresión simbólica del sujeto, basándonos en la hipótesis del cuerpo como hábitat. También

²⁴ Anexamos en “Glosario” (p.109) una serie de definiciones breves de los términos desarrollados en este apartado y de otros conceptos que consideramos fundamentales para dicha investigación.

examinamos el cuerpo como una categoría transversal que es analizada y diseñada como objeto de otras disciplinas. Observamos la configuración corporal de HVT en su poética y la redefinimos a partir de herramientas brindadas por las teorías semiótica y de la enunciación poética y por diversas ciencias.

Nos detendremos en el paradigma de “corporización” implementado por la antropología corporal; implementaremos el concepto de “perceptivización” definida por los directores de la revista *Tópicos del Seminario* (Raúl Dorra, Luisa Ruiz Moreno y María Isabel Filinich, 1999) y vinculada con las concepciones de espacio, de tiempo y de afección según la fenomenología de Gastón Bachelard (1987) y la filosofía de Martín Heidegger (1951); finalmente, definiremos la noción de mapa corporal según la psicología de Elina Matoso y Mario Buchbinder (2013); y el principio de *habitus* según las visión sociológica de Marcel Mauss (1979). La combinatoria de estas herramientas nos ha permitido acceder a una lectura a partir de la cual, efectivamente, el cuerpo se configura como el territorio del Autor.

En principio, nos propusimos reconstruir una geografía corporal como anatomía representacional del cuerpo, que, llegado el caso, hiciera las veces de mapa. En la búsqueda de un lineamiento teórico pertinente para nuestro objetivo, nos encontramos con la *Antropología de y desde los cuerpos*, coordinada por Silvia Citro (UBA, 2010). En este libro el estado de la cuestión en relación con el estudio de los cuerpos -siempre como objeto cultural- estaba claramente detallado. En pocas palabras, los autores que colaboran en esta obra destacan la fenomenología por su carácter activo y transformador del cuerpo, “así como su capacidad de aprehender el mundo” (Citro, 2010: 11). Por otro lado, mencionan las teorías relacionadas con el estructuralismo y con el posestructuralismo dado que enfatizan el “cuerpo como objeto de representaciones simbólicas, formaciones discursivas y prácticas interdisciplinarias” (Citro, 2010: 11).

Según la antropología corporal la corporización²⁵ es un “paradigma u orientación metodológica [que] requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura” (Tsordas citado en Citro, 2010: 83). Es decir, la experiencia corporizada es el punto de partida de la participación humana en el mundo cultural. Sustentado este concepto en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, la experiencia corporizada es la experiencia del sujeto. El cuerpo es un medio que “al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo ligan a su contorno y, al fin y al cabo, nos revelará tanto al sujeto percibiente como al mundo percibido” (Merleau-Ponty, 1957:5)²⁶.

En el cuerpo se inicia el proceso perceptivo; él es el límite entre el yo y el mundo. Esta concepción fenomenológica del cuerpo es reelaborada por la semiótica de Greimas y Fontanille (1994) en relación con el discurso. Los autores coinciden en afirmar que la existencia semiótica se convierte en tal por la mediación del cuerpo sintiente y percibiente. El sujeto epistemológico cognoscente precisa como condición mínima el sentir y para que eso ocurra, el cuerpo actúa como mediación somática y sensibilizante. Y agregan: “Las figuras del mundo no pueden «hacer sentido» más que a costa de la sensibilización que les impone la sensibilización del cuerpo” (1994:14). El cuerpo y sus transformaciones subjetivas, presenta manifestaciones ondulatorias que se reconocen en el discurso.

Así que hablar de “corporización” también implica hablar de transformaciones o, en términos de Michel Serres (2011), de transfiguraciones del cuerpo. Estamos ante la

²⁵ Según el diccionario de la RAE, el término “corporización” no existe. Presenta “corporeizar” como un verbo que significa “dar cuerpo a una idea u otra cosa no material”. En este caso, Silvia Citro (2010) destaca este problema de nomenclatura a partir de la traducción de un texto de Thomas J. Csordas incluido en *Cuerpos plurales*. En una nota al pie aclara: “El término *embodiment*, traducible como «corporización», se mantendrá en inglés” (Citro, 2010:83). En este caso permaneceremos con la traducción propuesta en castellano.

²⁶ Cabe aclarar que, a pesar de la cercanía con otros términos que refieren las acciones, usos, estados y valores del cuerpo, nos inclinamos por “corporización” debido a la amplitud cultural que implica y porque destaca el vínculo entre el cuerpo, el sujeto y la experiencia del mundo, el cual resulta fundamental para nuestra investigación. Además, se trata de una denominación desarrollada por el grupo de investigación de la Universidad de Buenos Aires. Entre los conceptos próximos a “corporización” que implementan otras disciplinas, nos encontramos con dificultades de traducción. Por ejemplo, según el teólogo Johann Baptist Metz (1964) “corporalidad” y “corporeidad” se distinguen en la lengua alemana. Para evitar ambigüedades, optamos por utilizar “corporización” como lo entiende la fenomenología de Merleau-Ponty, continuada por el centro de estudios coordinado por Silvia Citro (2010). Es decir, como la encarnación de la experiencia del sujeto en relación con el mundo y con su cuerpo.

presencia de un cuerpo fenomenológico, en un constante devenir, en vínculo con la percepción permanente y fluctuante del mundo en que habita²⁷.

En una visión que integra al sujeto con su cuerpo y con el mundo, la percepción funciona de modo constitutivo, principalmente como mecanismo de intercambio o de frontera. Desde el punto de vista de la semiótica greimasiana, la percepción es entendida fundamentalmente como acontecimiento fenomenológico. Greimas y Fontanille (1994) destacan la importancia de la disposición del sujeto en la implicancia del sentir. “Ya no es más el mundo natural el que adviene al sujeto, sino el sujeto quien se proclama dueño y señor del mundo, su significado, y lo reorganiza figurativamente a su manera” (18). Por su parte, Luisa Ruiz Moreno (1999) hace especialmente hincapié en la figurativización del mundo por medio de la percepción. Cuando el hombre percibe el mundo externo, encuentra diversos procedimientos de transposición de la percepción -como captura del paisaje- a la perceptivización -como intercambio o puesta en discurso-. La Autora coincide con Greimas cuando afirma que el proceso semántico y discursivo “implica una disposición del sujeto con el enunciado por lo que está comprometida con la estructura de enunciación” (Ruiz Moreno, 1999: 19).

Según Ruiz Moreno (1999) en la perceptivización intervienen algunos factores que definimos a continuación. Desde el punto de vista de la extensidad, actúan el tiempo y el espacio. Para esta tesis de investigación tomamos la temporalidad como “intuición del instante” planteada por Gastón Bachelard (1987). El Fenomenólogo incorpora de la filosofía de Gastón Roupnel la premisa de que el ser es un hábito que propulsa su existencia en un acto instantáneo. Es decir, el ser rectifica una sensación de existencia y de experiencia vital por medio de la vivencia de un tiempo fijo, absoluto, inmóvil y preciso. “Lo que en nosotros es simple, fuerte y durable es el don del instante” (Bachelard, 1987:

²⁷ Dicha concepción de cuerpo se encuentra anclada en las filosofías de Merleau-Ponty (2003) y de Michel Serres (2011) principalmente. A lo largo de los capítulos observaremos cómo las fuentes bibliográficas se van articulando en una temática mayor que pone en debate la relación entre el cuerpo y la religión. Héctor Viel Temperley establece una cosmovisión religiosa particular, basada en la vivencia corporal. Para ello, el diálogo entre los poemas, los aportes de la simbología de lo sagrado y la hermenéutica resultarán fundamentales. En el capítulo cuarto desarrollaremos los aspectos relativos al cuerpo como encarnación de símbolos espaciales y religiosos.

31). Para ambos filósofos, la verdadera realidad del tiempo se sitúa en este extremo dramático en que el instante solo es posible en el presente discontinuo. Observamos en HVT un tratamiento temporal que concuerda con esta visión, debido a una estrecha relación entre el cuerpo y la percepción del instante. Entendemos que la percepción se conecta directamente con un tiempo inmediato, presente y esencial. Bachelard añade que la atención del ser en dicha temporalidad “es una serie de comienzos, hecha de renacimientos del espíritu que vuelve a la conciencia cuando el tiempo marca instantes” (33). Como observamos en la “Introducción” el tiempo del Yo poético es el del presente percibido (15) y recolectado en el espacio²⁸ de la escritura.

Si el tiempo es un instante decisivo que acentúa un punto máximo como durabilidad²⁹, el espacio, por el contrario, es el ámbito que funde la tensión entre el adentro y el afuera. En su *Poética del espacio*, Bachelard plantea que “todo se dibuja, incluso lo infinito (...) El espacio no es más que un horrible «adentro-afuera»” (1975: 250-256). El Autor se pregunta dónde habitar este drama geométrico.

En relación con la temática espacial, la filosofía de Martín Heidegger (1951) hace un aporte fundamental. El espacio no es un lugar sino un hábitat de residencia, donde la lógica entre lo interno y lo externo se disuelve. Heidegger explica que no se trata de un enfrente del hombre, ni de un objeto exterior ni de una vivencia interior “sino que residimos junto a las cosas”. En este sentido, ser además de estar, es construir, tener alojamiento (1951: 6).

El hombre es entendido como sujeto, cuerpo y frontera en tanto representaciones del proceso de perceptivización. Sujeto, cuerpo y frontera conforman una tríada fundamental

²⁸ Como veremos en el siguiente capítulo, la escritura es un espacio de inscripción para el sujeto. Según Raúl Dorra la escritura es “la espacialización de la voz” (2004: 124).

²⁹ Bergson en *Materia y memoria* (2006) habla del tiempo subjetivo como la experiencia del sujeto en su historia personal. Considera que la memoria recoge y conserva todos los aspectos de la existencia, y que es el cuerpo, y especialmente el cerebro, el medio que permite recobrar los datos mnémicos haciendo aflorar recuerdos de forma concomitante a percepciones. En cualquier caso, la concepción de la memoria en Bergson es radicalmente nueva: según él no vamos del presente al pasado; de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción. Para Bachelard la única duración es la del instante, unidad continua ante la discontinuidad de nuestra existencia. El ser humano vive en “concomitancia por la concordancia entre los instantes” (Bachelard, 1987:29).

para abordar la percepción del hábitat y la relación entre uno y otro. Llamamos hábitat a aquello que define al ser en tanto circunscribe su pertenencia. Desde el punto de vista de la sociología Marcel Mauss (1979) acuña la noción de “hábitus” como una estructura y también como un principio estructurante. Es decir, “está estructurado por un pasado y, a la vez, estructura el presente. Así, organiza históricamente la subjetividad y en particular nuestras maneras corporales de ser, nuestro lenguaje corporal incorporado (Mauss, 1979: 7)”. A esta dimensión subjetiva agrega que “estos «hábitos» varían no solo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda” (1979: 340)³⁰.

Por último, debemos mencionar que en este proceso de asentamiento y de intercambio, el sujeto es afectado. Según el criterio de intensidad, Luisa Ruiz Moreno (1999) señala que, además del tiempo y del espacio, la “afectividad” es el tercer elemento que se pone en juego durante la perceptivización. El afecto abarca una dimensión tímica, del estado o de la pasión³¹ del enunciado³². En los campos perceptivos vinculados con los límites del espacio y del cuerpo, el sujeto busca reconocerse a través de una experiencia instantánea que lo afecta y lo modifica debido a su interacción con el mundo.

En este sentido, la “aprehensión avanza” (Filinich, 1999: 15), va ganando territorio en esta búsqueda identitaria: donde el sujeto es, donde el sujeto está. El hábito del cuerpo conforma un espacio subjetivado. Desde el vacío, la voz lo obliga a renombrar su cuerpo en relación con su entorno, de manera que la relación sujeto-cuerpo queda fundida en la

³⁰ Cabe aclarar que “la noción de hábitus tiene una larga historia en filosofía. Es la traducción tomista de la hexis aristotélica, utilizada por Marcel Mauss, por Panofsky, y en las traducciones francesas de Husserl quien realmente habla de habitualidad. Bourdieu hace un uso novedoso de esta noción” (Dukuen, 2010: 4) que excede los objetivos de esta investigación. Podemos agregar en adhesión a Merleau-Ponty, nuestro interés en partir del cuerpo propio como cuerpo fenoménico subjetivo (Merleau-Ponty, 1957). Pondremos énfasis en el concepto de *hábitus* como experiencia estructural y estructurante en el cuerpo del sujeto.

³¹ Greimas y Fontanille en *La semiótica de las pasiones* señalan que “los efectos de sentido pasionales, parecen obedecer a otros modos de organización, más configuracionales que propiamente estructurales (1994: 31)”. Y agregan que “en el universo de las pasiones, el sujeto presenta una tensividad fórica. Bajo el efecto de las tensiones, engendra un devenir: lo que tradicionalmente se ha llamado modalidades y los que abarcan también simulacros existenciales” (72).

³² Si bien consideramos que el sujeto poético de esta investigación atraviesa por diversos estados, nuestro análisis hará especial hincapié en el objeto de estudio ya mencionado, su especial relación con el tratamiento del espacio y, en consecuencia, del tiempo. Rastreamos la voz en la poética del Autor, voz que es su cuerpo.

vivencia temporal del instante (Bachelard, 1987). Es decir, el yo lírico (Combe, 1996) está ligado con una anatomía corporal productora de procesos de apertura y de cierre, que, a su vez, son caminos de continuidad y/o de suspensión, trazados sobre la búsqueda de apropiarse de sí mismo y de reconocer y recuperar la singularidad, o el “habitus” (Mauss, 1979).

En conclusión, planteamos que percibir el cuerpo como espacio de mediación entre lo interno y lo externo construye una dialéctica subjetiva. De esta manera, el sujeto asume que tener cuerpo es tener un espacio, un hábitat o un territorio habitable. El cuerpo entendido como espacio personal para el despliegue del Yo organiza y mediatiza los ámbitos circundantes, es un lugar de residencia.

d. Pregunta por la subjetividad

En este trabajo instalamos la problemática sobre la configuración de la identidad del sujeto poético desde la teoría de la enunciación en vínculo con otras disciplinas, con el fin de que el cuerpo como elemento textual condensado en un universo literario, dialogue con aquellas esferas discursivas que se preguntan también por la temática elegida.

Ya que uno de nuestros objetivos es reconstruir una geografía corporal implementando el trazado de mapas a partir de la lectura de los poemarios del Autor, la psicología será una herramienta de ayuda. Para ello, haremos un breve recorrido de conceptos que iluminan de alguna manera la temática identitaria.

Para Denis Vasse (2001), desde el psicoanálisis, “la historia particular de un sujeto remite al lugar que ha ocupado y que ocupa aún en la red de los significantes donde fue capturado al tomar cuerpo” (103). Pecho, espalda, boca y garganta como zona de la “mismisidad”, en consonancia con la terminología implementada por Françoise Dolto (Vasse: 2001, 83). Señala Vasse:

el poder de apertura-cierre de los agujeros periféricos del cuerpo [permiten] no solo la producción de la sensación sino también su reproducción. Gracias al juego de la repetición, la sensación múltiple referida a la misma cadena de significantes se convierte en percepción (2001: 77).

En HVT no solo juegan un rol importante los órganos involucrados en la respiración y en la emisión de la voz -garganta como lugar de proyección del sujeto-, sino, también, la caja torácica -columna y costillas-, que incluye los pulmones, el diafragma y el corazón. En esta zona corporal espacial, jerárquicamente superior y vital, Stanley Keleman (1985), desde la *Anatomía Emocional*, reconoce un locus³³ identitario. El Psicólogo afirma que el sistema de pulsación continuo constituye una sensación que reconocemos como identidad. Dicha sensación se da particularmente entre el pecho y la espalda, zona que cobija el corazón y el latido rítmico de los pulmones moviéndose hacia adentro y hacia afuera. Esta experiencia se traduce por el sentimiento global de la pared corporal expandiéndose y contrayéndose. Keleman añade que “la anatomía humana es un proceso emocional y dinámico-cinético que proporciona una identidad, un modelo específico reconocible y un modo de funcionamiento basado en esa configuración” (86).

Es decir que la respiración como acción continua modifica la vivencia corporal del cuerpo percibiente. Los modos alterados del ritmo respiratorio, los cambios de percepción corporal, las posiciones espaciales evidenciadas por las operaciones retóricas en los poemarios nos permiten indagar en la identidad ³⁴ del sujeto poético. A determinada respiración corresponde determinado cuerpo, y a determinado cuerpo, una construcción poético-subjetiva específica, que identificamos como su voz.

En HVT el cuerpo presenta como característica particular la vivencia de la respiración como dolor y fractura, como experiencia de éxtasis, como signo de alivio y de aliento, como acontecimiento de un tiempo presente en acciones como nadar o descansar, como modo de ocupación de diversos espacios y como alumbramiento. El cuerpo también

³³ Locus o lugar identitario. A lo largo de la investigación encontraremos conceptos análogos a los espacios que configuran la identidad, tales como “locus” y “tropos”, términos acuñados por la *Retórica* del Grupo M (1987). Sin embargo, Raúl Dorra, Gastón Bachelard y Michael Foucault consideran que lugar y espacio no son sinónimos. Los tres coinciden en concebir el lugar como un aspecto puntual y determinado mientras que el espacio es un ámbito de yuxtaposiciones en movimiento.

³⁴ Dado que nuestra hipótesis refiere a modos de ser y de estar en el texto, nos parece pertinente destacar la definición sobre sujeto modal (Greimas-Fontanille, 1994). En el marco de las semióticas de las pasiones, el sujeto modal “aparece como una serie de identidades modales diferentes; de este modo, el sujeto cambiará de equipamiento modal y recorrerá una serie de identidades modales transitorias” (49).

es el lugar de una nostalgia que “dirigida hacia el porvenir comporta connotaciones eufóricas” (Greimas, 1987: 33) de tensión, de caída y de movimiento.

La perceptivización de esta zona anatómica actúa como un umbral de reconocimiento sobre “quién percibe lo percibido” (Filinich, 1999). En este sentido, la percepción de lo propio o lo propioceptivo resultan fundantes en la configuración de la identidad. En Viel las variaciones de la respiración según tiempo y espacio, las transformaciones de su corporalidad acorde con el dolor y con la vitalidad y las modificaciones en la percepción de su cuerpo articulan una identidad abierta. Desde la psicología somática, advertimos que “la identidad personal nunca es una entidad, algo cerrado, se va tramando a partir de lo inacabado” (Matoso-Buchbinder, 2013: 15).

Percibir el cuerpo como espacio significa que el sujeto identifica la esfera personal (Guido, 2009) en su espacio corporal, es decir que su identidad está directamente relacionada con la noción de hábitat. A medida que el sujeto reconoce y nombra lugares de su cuerpo, los vuelve espacios habitables y así avanza en la conquista de aquello que le es propio. Habitar es un tener alojamiento y un pertenecer que se van construyendo (Heidegger, 1951); de este modo, podemos concebir el cuerpo como una geografía habitable, potencial territorio de conquista. Dice Viel: “toca despacio todo lo que es tuyo” (HVT, 2003: 88).

III. Campo de presencia: axiologías y figuraciones del cuerpo en los poemas según el espacio

“Espacio pero no lugar.”
Raúl Dorra

Como explicamos en el capítulo anterior, Luisa Ruiz Moreno (1999) sostiene que la percepción como proceso de aprehensión y de captura construye un “campo de presencia” que se ofrece para ser aprehendido del mismo modo que el propio discurso. La percepción del propio cuerpo según la extensidad, es decir enmarcado en un tiempo y en un espacio, genera una presencia más o menos intensa según el tono afectivo con que el sujeto registra, experimenta y conforma una sensibilidad determinada. Los sentidos le brindan diversos estados al Yo. De este modo, la percepción es un lugar de significación que construye al sujeto (Filinich, 1999).

En este capítulo nos detendremos en analizar los valores axiológicos del cuerpo y los aspectos semióticos de su puesta en discurso. En HVT observamos que el cuerpo se dispone espacialmente de distintos modos, que generan “un campo de presencia” o estado afectivo en cada caso; por ejemplo, cuando el Poeta reconoce su espacio personal en un acto de expansión del pecho y de tacto entre sus pectorales y el aire. Este lugar del cuerpo percibido y descrito desde la abundancia se convierte según los factores proxémicos³⁵, en un signo de dominio (Pavis, 2000).

Para poder identificar la construcción de un “campo de presencia” (Filinich, 1999) es necesario desarrollar la noción de espacialidad con mayor detenimiento. A continuación, clasificaremos el espacio según la *Semiótica de las pasiones* de Greimas y Fontanille

³⁵ Los factores proxémicos corresponden a una parte de la semiótica dedicada a la organización del espacio. Más concretamente, la proxémica estudia las relaciones de proximidad y de alejamiento entre las personas y los objetos durante las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico. En cuanto a lo que refiere a otros aspectos discursivos referidos al espacio, la enunciación se encarga de analizar los pronombres demostrativos. Para el estudio del HVT la localización espacial entre “aquí” y “allá” también es significativa.

(1994) en relación con los usos y con los tratamientos que establece HVT en su poética³⁶. Para clasificar el espacio pondremos foco en la perspectiva del sujeto, en sus acciones, en las posiciones que adquiere, en las sensaciones que experimenta y en sus valores.

En primer lugar, haremos un relevamiento de sintagmas que incluyen el pecho, la espalda y la respiración. Seguidamente, realizaremos un inventario de las características o categorías de los distintos espacios ocupados. Luego, articularemos mapas corporales con el fin de estudiar las transfiguraciones experimentadas en la corporalidad de HVT.

a. Clasificación espacial

Elina Matoso en *Cuerpo in-cierto* advierte que el análisis de la corporeidad implica sumergirse en un territorio límite, ya que el cuerpo siempre es un borde, una frontera y un puente (2006). A su vez, Raquel Guido (2009) propone la sensopercepción como una técnica que sirve de herramienta para el desocultamiento del cuerpo. La percepción está fuertemente ligada con la experiencia de lo sensorial.

El cuerpo reconoce sus propios espacios y los distingue del mundo exterior a través de este mecanismo de intercambio entre el mundo sensible y el mundo inteligible. La construcción de la sensibilidad a través de los sentidos otorga al sujeto diversos estados y le permite reconocer el mundo exterior y dialogar con él. La percepción es un dispositivo que actúa como lugar de entrada o de salida del proceso semiótico, un pasaje de ida y de vuelta “un umbral privilegiado” (Ruiz Moreno, 1999: 12). Sobre este proceso cognitivo, Luisa Ruiz Moreno afirma que se añade un proceso de significación más complejo que compromete otros aspectos del discurso, o sea “como una ocurrencia que se desenvuelve en el universo del lenguaje” (12). De este modo, puntualiza cómo es entendido el lenguaje:

como la dimensión del querer decir algo para alguien, del querer constituir esa voz que pueda decir algo de cualquier manera y que pueda ser oída. En el lenguaje como intento, la percepción como proceso no cognoscitivo pierde protagonismo en favor de formas semi-simbólicas que integran el imaginario (12).

³⁶ Cabe aclarar que estos términos también fueron hallados en los estudios de Expresión Corporal sobre la Sensopercepción desarrollados por Raquel Guido en una publicación del Instituto Universitario Nacional del Arte (2009). La Sensopercepción como disciplina comprende el espacio personal del sujeto como una kinesfera. Desarrollaremos este concepto en una categorización espacial detallada en este capítulo.

Así la perceptivización, sería una estrategia más de la instancia de enunciación por su poder evocador y por introducir en la captura “una tonalidad nostálgica” en la producción de sentido (13). Este proceso de significación es el punto de encuentro y de transformación entre el sujeto y su entorno. Según Greimas y Fontanille “el mundo en cuanto el estado de las cosas se vuelca sobre el estado del sujeto; es decir, se reintegra en el espacio interior y uniforme del sujeto” (1994: 14).

Desde el punto de vista de la sensopercepción del sujeto, encontramos tres modos de espacialidad:

1/ El espacio interoceptivo, que para Raquel Guido es el lugar de los órganos (2009). La geografía interna de HVT comprende las vísceras, que son los pulmones, el corazón y el vientre. Como plantea la *Anatomía Emocional* de Stanley Keleman (1987), son lugares de apertura y de cierre que funcionan por medio de una mecánica de intercambio constante. En HVT también aparece la garganta, que es otro lugar de pasaje. Esta cavidad adquiere la forma de la angustia como llave (HVT, 2003: 76) y se relaciona con la respiración y la emisión de la voz. Si bien el asma atañe directamente al funcionamiento interrumpido de la respiración en la zona del pecho, la garganta forma parte del proceso respiratorio en su totalidad. En este caso, la enfermedad³⁷ y el dolor también forman parte del espacio interoceptivo o del “intracuerpo” en términos de Nietzsche (2006). Las partes del cuerpo mencionadas construyen el llamado “campo de presencia” (Filinich, 1999) y componen un paradigma semántico dual entre las sensaciones de “llenar” y de “vaciar”.

2/ El espacio propioceptivo para Raquel Guido (2009) está vinculado con lo postural, lo kinético y lo estático. Este espacio junto con el interoceptivo conforman una “sensibilidad profunda” en el “espacio personal”. Además, según Greimas y Fontanille (1994), es el espacio de conciliación entre lo interno y lo externo. Al respecto afirman:

³⁷ La enfermedad puede ser causada por un agente o un dolor externo o interno según los estudios de las neurociencias alcanzados en los últimos veinte años (Galarza, 2014). Si bien en el capítulo cuarto nos referimos específicamente al cuerpo del dolor, el eje salud / enfermedad no será abordado en este estudio. Para profundizar esta temática será de especial importancia acudir a la investigación realizada por Arancet Ruda (2009).

la homogeneización de lo interoceptivo y lo exteroceptivo gracias a la mediación de lo propioceptivo instituye una equivalencia formal entre el estado de las cosas y los estados de ánimo del sujeto. Ambas concepciones del estado se reconcilian en una dimensión semiótica de la existencia homogénea a costa de una mediación somática y sensibilizante (1994:15).

En HVT la determinación entre pecho y espalda es el hábitat central del sujeto en el que “el sentir sería lo mínimo requerido (Greimas – Fontanille, 1994: 15). Aquí reside la manifestación del sentir del Yo en su despliegue personal, corporal y poético. Dado que esta zona es el objeto de estudio de esta investigación, le otorgaremos un especial desarrollo durante el resto de este capítulo. Según Miguelina Guirao, integrante del Laboratorio de Investigaciones Sensoriales (LIS) del Conicet, el campo propioceptivo comprende tres bases sensoriales: la acción motora o kinestesia, es decir músculos, articulaciones y estiramiento en el espacio; el sistema vestibular y el sistema visual. Como cualquier acto reflejo, los sentidos articulan una figura compuesta por las sensaciones que el sujeto detecta e interpreta mediante la percepción. Los datos sensibles dan al individuo información para conocer el mundo. El mundo de los sentidos³⁸ resulta fundamental para el estudio de HVT.

En un camino de apropiación desde los sentidos a la percepción y de la experiencia al conocimiento (Guirao), la propiocepción conforma un gran “campo de presencia” (Filinich, 1999) para que el sujeto experimente su cuerpo como el espacio de lo propio. En Viel observamos que, además del gusto, el oído, el olfato, la vista y el tacto, aparece el sentido del movimiento, del dolor y de la temperatura. Carolina Esses observa la profunda sensibilidad que experimenta el Yo lírico en contacto con su entorno. “La novedad, el exceso mediante el cual Viel enriquece estas imágenes, es la idea de un espacio desbordado cuyos límites con el cuerpo no son claros” (2008: 230). La experiencia de contacto del sujeto con el espacio traspasa los límites propioceptivos hasta fundirse y confundirse con el entorno.

³⁸ En el próximo apartado de este capítulo observaremos en detalle qué sentidos intervienen en la percepción de HVT.

3/ El espacio exteroceptivo es el de los cinco sentidos³⁹ o sensibilidad externa. Para Greimas y Fontanille (1994) se corresponde con mundo externo. En HVT es el espacio conformado entre la piel y el afuera⁴⁰, en contacto con el agua y con el aire. Sus límites y sus alcances dependen de las extremidades del cuerpo, brazos y piernas, que constituyen un espacio parcial entre el sujeto, los otros y su entorno. En los poemas del Escritor, por ejemplo, el abrazo y las brazadas del nadador también corresponden a este espacio. Asimismo observamos que hay una poética de lo sensorial y del contacto, donde el ámbito religioso presenta un especial tratamiento⁴¹. El cuerpo sensorial busca su contacto físico con el cuerpo de Dios. En búsqueda de la pertenencia, hay momentos en que el sujeto experimenta un desborde de sí mismo, experiencia por la que parte de la crítica lo ha tomado como un místico. Por ejemplo, según ya referimos antes, Gabriela Milone lo llama “un místico corrido de lugar” (2003: 19). Dentro de los estudios desarrollados en los últimos diez años sobre HVT, rastreamos la posición de María Amelia Arancet Ruda (2003) que quita el foco de la cuestión mística y prioriza el lugar errático del Poeta⁴².

Estas tres espacialidades corresponden a lo que Raquel Guido (2009), Norberto Díaz y Leticia Grondona (2012) denominan “espacio personal”, el del propio cuerpo. Corresponde tanto al espacio ocupado como a la forma que adquiere ese cuerpo (2012: 87). Para completar la noción de espacialidad en relación con el sujeto y más allá de él, en

³⁹ Los cinco sentidos típicamente reconocidos son gusto, tacto, olfato, vista y oído. Sin embargo, la interocepción y la propiocepción conjugan otras sensorialidades tales como la sed, la temperatura, el hambre, el dolor, la fuerza, el equilibrio, etcétera (Galarza, 2014).

⁴⁰ Didier Anzieu en *Yo Piel* (1987) enumera como nueve funciones de la piel: protección; sostén o “holding”, en términos de Winnicott; continente; barrera de protección anti-estímulo y superficie de estímulos; individualidad; identificación; inter-sensorialidad; pictograma. Estas ocho están al servicio de la pulsión de apego que regula las diferencias entre Yo y No-Yo. En HVT la sensación de vacío puede relacionarse con la falta de sostén y la fragmentación sensorial. Miguelina Guirao también define la piel como un órgano conformador de un sistema sensorial independiente al resto de los sentidos (1980). Para profundizar la temática recomendamos *Los ojos de la piel* de Juhani Pallasmaa (2005).

⁴¹ Walter Cassara (2003) hace una peculiar lectura cuando afirma que la religiosidad de Viel se construye desde lo homoerótico.

⁴² La mayoría de los críticos debaten sobre si es un poeta místico, religioso o herético. Por ejemplo, Jorge Monteleone lo llama “muerto renacido” (2007); Cristina Piña observa una continuidad rizomática entre sus obras y lo llama “místico extraterritorial” (2012); Carolina Esses analiza una continuidad espiritual en busca de la materia originaria (2008); y Clara España menciona un espiral del eterno retorno (2010).

relación con el espacio del mundo circundante, nos parece necesario agregar tres categorías más⁴³.

4/ El espacio externo y los escenarios del mundo⁴⁴. Estos son los espacios que el sujeto no puede abarcar por completo. Son los paisajes externos que lo rodean y que también, como el espacio personal, intenta conquistar. Este espacio abunda en *PB40* (1971), obra que presenta una estructura dividida en seis partes. Entre ellas se encuentran los títulos “Plaza Batallón 40”, “Sur”, “Ciudad”, “Isla San Martín” y “Pequeña ciudad”. La única distinta es la tercera, llamada “Hombres”. Tanto en *PB40* como en *EN*, los escenarios exteriores que menciona HVT son: la cama⁴⁵, la plaza, el sur, el país, la casa, el cerro, el pasto, el cepo, el suelo, el musgo, el monasterio, el paraíso, las nubes, los sauces, las piedras, el banco, la terraza, los campos, las palmeras, el cielo, la noche, el asfalto, la tormenta, el humo, un hotel, la tierra, el arroyo, el muelle, el desierto pampeano, el mar y la playa, los amaneceres, las estrellas, el suelo americano, ciudades, escalinatas, océanos, un almacén pintado de blanco, Argentina, Sudamérica, pampa de Achala, las ruinas de Loreto, una capilla en la Quebrada, Neuquén, Jujuy, La Rioja, Posadas, Leleque, Puerto Madryn, Chubut, Punta Norte, península Valdés, Buta Ranquil, Uruguái, Portezuelo e Israel. Aparecen acciones tales como “sentarse sobre el río” (HVT, 2003: 79) o “sentarse sobre la

⁴³ Tomamos parte de la denominación de Norberto Díaz y Leticia Grondona (2012), quienes hablan de cinco espacios: el espacio personal, el espacio parcial, el espacio total, el espacio social y el espacio físico. El “espacio personal” lo desarrollaremos en este capítulo al destacar la zona propioceptiva. También haremos hincapié en el “espacio parcial” o de la kinesfera. El espacio total, según los autores, incluye desplazamientos del cuerpo al atravesar el espacio y al construir figuras en trayectorias y direcciones. En HVT no se presenta desarrollado este aspecto por lo cual no será utilizado. El espacio físico es el lugar o ambiente concreto donde se realiza una actividad, que en esta investigación denominamos “espacio externo y escenarios del mundo”. Será analizado con mayor detenimiento en los últimos capítulos. El espacio social se define por el vínculo con una grupalidad. En el caso de HVT, los hijos y Dios construyen una “otredad” que consideramos como parte de un espacio “de los otros” en el plano de la enunciación. A la clasificación de Díaz y Grondona (2012) le agregamos una categoría proveniente de los estudios de Raúl Dorra (2005), que llamamos “espacio simbólico”.

⁴⁴ Como dijimos anteriormente Norberto Díaz y Leticia Grondona denomina este espacio como “espacio físico” (2012: 90).

⁴⁵ Los espacios exteriores son aquellos que están separados físicamente del cuerpo del sujeto. Si bien el sujeto amplía los límites de su cuerpo en relación con el espacio y desdibuja los bordes entre lo interior y lo exterior, entendemos que los objetos, los paisajes y las arquitecturas circundantes son materiales externos a su cuerpo. Luego veremos cómo esta operación modifica el espacio personal ya que la cama o la casa serán espacios interiorizados y simbolizados por la voz poética.

pedra” (79). En este caso, se reitera la acción de levantar, arrojar o guardar piedras en los siguientes poemas: “Piedra colorada”; “Malhumor americano”; “Puerto Madryn” y “El guardafauna”: También aparecen imágenes de apego con el paisaje, como cuando dice: “hasta aquí nada pudo separarme del cielo” (165); y acciones de manipulación como “muevo el cielo en el puño como un poncho” (87). Gabriela Milone (2003) destaca entre los escenarios dos lugares de la patria. La Crítica afirma que el “mar- Dios” y la “pampa desierta” son los ámbitos donde el sujeto se expresa religiosamente. Observamos que como paisajes ubicados en un plano horizontal, son lugares donde el sujeto en vertical articula su “campo de presencia” (Filinich, 1999) en forma de expansión hasta la fusión. Carolina Esses (2008) añade que en el primer Viel el origen se asocia con la tradición representada por el espacio del campo:

a través de imágenes que apelan al infinito, como mar o como pampa, el campo es el espacio nuestro, primera persona plural que incluye no un colectivo social amplio sino el restringido grupo social /propietario (...) La novedad, el «exceso» mediante el cual Viel enriquece estas imágenes, es la idea de un espacio desbordado cuyos límites con el cuerpo no son claros (229).

Por su parte, Graña destaca la importancia de los espacios en la poética de Viel. Habla de los paisajes de *PB40* como “la materia del volumen”⁴⁶ (2004: 721).

5/ El espacio de los otros. Otro espacio externo mencionado corresponde a la otredad. La alteridad es lo que hace tope en la identidad del propio sujeto. En este aspecto, ubicamos las categorías de lo otro, dimensión divina que ha sido estudiada por Gabriela Milone (2003); y las vinculaciones con los otros, en este caso los hijos, que podrían interpretarse como extensiones del sujeto. La enunciación requiere una especial atención por el modo en que el Yo poético objetiva su cuerpo para ofrecerlo a un Tú- Dios. En “A mi cuerpo” el Escritor plantea un intento de objetivación por medio del ofrecimiento del propio cuerpo. Escribe: “Señor, mira mi cuerpo / cueva a la que vuelvo” (HVT: 2013, 57). También en “Nadador” explicita el cuerpo como medio de redención: “para beber tus lluvias”, “para

⁴⁶ Agrega que los personajes que se encuentran en ese recorrido geográfico (“Roberto Laudonio”, “Eleodoro Mansilla”, “El guardafauna”, “El centinela”, “El jorobadito”, “David”) son seres que encarnan la materia divina o que acompañan a Dios en su tarea” (2004: 72)

tus lluvias mansas”, “para tus fuertes lluvias”, “para todas tus aguas” (55). Observaremos estos cambios de punto de vista en la enunciación en el capítulo cuarto.

6/ El espacio simbólico del sujeto. Este corresponde a su representación. Es el lugar del desdoblamiento, de la objetivación y del reconocimiento. El cuerpo es el portador de símbolos vinculados con la identidad. El cuerpo es un objeto capaz de ser objetivado por medio del espejo, del reflejo, de las capacidades sonora y gráfica, de la voz y de la escritura. En HVT incluso el cuerpo es su voz y también es su letra. Por ejemplo, en “El nadador” la voz adquiere distintas formas como rezo, aliento, plegaria y confesión. En este poema, el cuerpo se ofrece para ser desnudado. Motivos como la pureza y la memoria intentan recuperar una “identidad arcádica” en palabras de Walter Cassara (2003). María Amelia Arancet Ruda agrega que “«El nadador» es un poema de identidad y de reclamo” (2009: 4).

En este ejemplo, la escritura es el espacio de inscripción de la voz del sujeto, que es su cuerpo. Partes fragmentadas de un cuerpo se reintegran a medida que el cuerpo como frontera se delimita, tanto en los espacios del cuerpo físico y sus relaciones con espacios materiales, cuanto en los espacios simbólicos, fundamentalmente de la escritura. Raúl Dorra argumenta respecto de la necesidad del cuerpo para que exista la poesía:

Estrictamente para que haya poesía, como para que haya canción o haya plegaria, tiene que haber la inmediatez de yo-aquí-ahora-; en otras palabras, tiene que estar el cuerpo, mi cuerpo habitado por la voz. La voz, entonces, en tanto pone en presencia al yo y al cuerpo, ancla al yo al origen, construye el tiempo y el espacio (...) de la enunciación (2005: 52)

Consideramos que la emisión de la voz, sus resonancias, los desdoblamientos y las extensiones son también lugares de representación simbólica de la subjetividad. Inclusive Roland Barthes relaciona “el grano de la voz” con el alma por medio del mito del aliento. El Semiólogo afirma que la voz es “el *pneuma*, el alma que se infla y se rompe” y añade que “en la garganta estalla la significancia” (Barthes, 1985: 266).

Si bien nuestro objeto de estudio se circunscribe a la zona de lo propioceptivo, no podemos dejar de mencionar la importancia de los escenarios externos, el espacio de los otros y el espacio simbólico. No solo porque son parte de la poética del cuerpo en el

espacio, sino porque fundamentan nuestra hipótesis sobre la pertenencia. Esta se va logrando mediante la conquista de los siguientes territorios, articulados: las partes de un cuerpo que se repiten, se condensan y se integran como hábitat personal, junto con las acciones desarrolladas, los valores acerca de la patria y la relación con los otros. Desde lo propio va extendiéndose a lo ajeno. A lo largo de esta investigación observaremos cómo incorpora los espacios por desborde del propio cuerpo y por continuidad entre un poema y otro. Coincidimos con Carolina Esses respecto de que “Viel propone una lectura de su obra a partir de una cantidad de líneas (de las cuales el trabajo con el cuerpo es, sin duda, una de las centrales) que, como un rizoma, permiten repensar lo anterior” (2008: 30).

Por último, resulta fundamental rescatar la noción de sujeto- espacio implementada por Clara España al analizar a HVT. Dicho análisis se centra en *HB*, la última obra del Escritor. España afirma que “el espacio es el sujeto que se transita a sí mismo y busca inscribirse en Dios a la vez lo que incluye (...) el hospital, la playa, el cielo no son espacios en sí, sino elementos en el espacio-sujeto” (2010: 4)⁴⁷. Consideramos que pensar el sujeto y el espacio como unidades indisolubles ayuda a esclarecer nuestro punto de vista. En este sentido, el cuerpo percibido y percibiente actúa como frontera de mediación con y de inclusión de los espacios externos.

b. Entre el pecho y la espalda, espacio propioceptivo

Según el recorte que hemos establecido, la zona entre el pecho y la espalda conforman el denominado espacio propioceptivo. Para Greimas y Fontanille lo propioceptivo es además de un espacio semiótico, tensivo y homogéneo, un ámbito de vinculación con la carne viva. En otras palabras, la propioceptividad es “lo salvaje”, aquello que “se manifiesta y reclama sus derechos en tanto «sentir» global” (1994: 18).

Para Carolina Esses (2008), el surrealismo de HVT es “una máquina de acumular” por medio de la cual el “sujeto se adentra en su propio cuerpo” (230). Para realizar un

⁴⁷ Sobre la temática espacial, Milone (2003) destaca la importancia del mar como lugar de encuentro con Dios y Esses reconoce un paisaje bucólico en los lugares de origen patrio que son la pampa, el desierto y el campo. Además, menciona la religión como un ámbito en el que el Yo configura su origen (Esses, 2008).

examen semiótico exhaustivo, analizaremos los valores engendrados en las correlaciones del pecho y de la espalada a partir del siguiente inventario:

- Sintagmas que, en estos libros de HVT, remiten al frente o al dorso del cuerpo y a la respiración, sea denotativa o connotativamente⁴⁸:

// Frente:

“su pecho”, “tu pecho”, “mi pecho” (HVT, *EN*, 2003: 55 - 69); “piel de su pecho” (55); “su pecho recuerda las pisadas como marcas de luz”(56); “mis brazos todavía hacen ruido de alas” (56); “dos herraduras juntas, enteras hacen mi pecho” (59); “las he sentido helarse” (59); “una junto a la otra colgadas de mi cuello” (59); “como un arreo duro, salvaje y solitario” (59); “dos herraduras juntas bajo mi piel” (59); “ha nadado mi corazón” (59); “golpear como un arreo” (59); “temblar como un arnés” (59); “cicatrices sin peso” (59); “un martillar herrero y hasta cerca del galope” (59); “donde mi mano toca” (59); “era nuevo mi pecho” (60); “herrado de latidos” (60); “martillar en mi sangre” (60); “arnés del corazón” (60); “colgado y solo” (60); “mi pecho firme en sus clavos” (60); “acostado de cara al sol” (64); “de un pecho como troncos encendidos” (66); “de cara al cielo, todo ardiendo” (67,68); “de cara al cielo, muriendo” (68); “tu lanza de ébano dirigida a mi pecho” (69); “la salud de mi corazón” (69); “vigor de mi abrazo” (69); “oculta la hendidura de la piedra” (70); “tu pecho que finge respirar dolorido” (70); “sangre del corazón” (71); “abiertas las costillas” (75); “dejo que sobre el hueso de la frente me marque su herradura, incendiándome” (75); “en sus ancas profundas y frías bajo mi pecho” (75); “mi puño en el hondón que me deja en el pecho” (77); “costilla mía” (77); “los brazos cruzados en un campo inundado” (79); “como poner la soledad del corazón en lo más manso” (79); “abrir las alas” (81); “golpear con los dedos en mi pecho” (81); “en mi pecho sudado como tabla esbelta de una puerta” (81); “el corazón, nudo de venas” (85); “pulmones, con su memoria

⁴⁸ Posteriormente haremos un cuadro de doble entrada cuya articulación categórica combina el nivel léxico de dichos sintagmas con los aspectos espaciales.

de alas”⁴⁹ (86); “campos azules y altos hasta el pecho” (87); “el mar el pecho hacia lo alto” (87); “en su pecho susurra el aire suave” (HVT, *PB40*, 2003, 145); “brazos abiertos del comandante” (145); “comandante abierto como cruz, florecido” (146); “su corazón, mi piedra colorada” (149); “la piedra colorada, la distinta” (149); “herradura de espuma de sus hombros”⁵⁰ (150); “celda de espuma, sello que al fin salta en pedazos”⁵¹ (150); “morir de cara al techo” (151); “con los brazos abiertos para crucificarnos en la luz”⁵² (154); “de cara al mar, callados” (157); “yo mojo mis labios en el agua, la toco con mi lengua” (158); “me tiro en el piso con los brazos en cruz” (164); “sigo crucificado en el mismo y destemplado aire” (179); “estar crucificado en la luz y volar es una misma cosa” (189).

// Dorso:

“acostado”⁵³ (64); “solo, como muerto” (65); “haber sentido correr el látigo” (69); “el látigo ha dejado niebla sobre mis hombros” (70); “un ligero cansancio cuelga su trofeo en mi cuello” (70); “que llevas las cenizas del cóndor en la espalda” (71); “enfermedad, de espaldas, solo, quieto” (75); “escucho viento y su arena cegante” (75); “rígida como columna de agua” (76); “cama” (HVT, 1971: 151); “tronco de árbol” (151); “para dormir después de haber llorado” (151); “para apoyar la espalda” (151); “dando la espalda al viento como dos sábanas de espuma” (154); “de espaldas, al mundo” (157); “de tierra y viento a sus espaldas” (169); “de soledad a las espaldas” (170); “espaldas de hombre desplegadas” (174);

⁴⁹ Algunos sintagmas resultan ambiguos al intentar una clasificación binaria que oponga frente y dorso. En este caso los pulmones se presentan denotando una figura del cuerpo frontal pero las alas connotan la espalda. A lo largo del capítulo observaremos cómo se reformulan pecho y espalda en un cuerpo tridimensional, que se integra con el volumen de sus distintas partes.

⁵⁰ Consideramos que este sintagma corresponde a una posición frontal ya que el poeta circunscribe el pecho al campo semántico de las herraduras. Los hombros pertenecen a un cuerpo de frente, mientras que los omóplatos, en este caso “brazos como alas” (HVT, 2003: 55) al cuerpo percibido desde su dorso.

⁵¹ En el contexto poético de estos poemarios “celda”, “cepo” y “herrumbre” remiten al pecho, “piedra” y “lanza de ébano” a su órgano central, el corazón. En cambio “látigo” atañe a la espalda.

⁵² En el contexto de los poemas, los sintagmas de estar crucificado o de brazos abiertos remiten al frente.

⁵³ Cabe aclarar que el sujeto aparece la mayoría de las veces acostado sobre una cama o sobre una piedra.

// Respiración⁵⁴:

“su aliento, lentamente” (55); “dándoselo a aspirar a la corriente” (55); “hombre respiraba en las aguas” (56); “respiraría, me santificaría y avanzaría despacio” (63); “en mi garganta el llanto atravesado como llave” (76); “un filo que me corta el aliento” (78); “me dolería el alma” (83); “lo mejor de esta tierra, oraciones y lágrimas” (83); “aire fresco en los pulmones” (86); “en su pecho susurra el aire suave, el más suave de toda Sudamérica” (145); “respira a pocos metros el comandante pensativo” (145); “este aire lavado y vuelto a lavar” (145); “siento la suave brisa como el alma” (147); “en mi bolsillo guardo la llave de amaneceres para gritar” (147); “canto de invierno entre la espuma” (148); “porque tengo malos recuerdos de cama, por el asma en cama” (150); “el alma, que no muere” (152); “lo que dice mi alma” (157); “solo se escucha respirar dos veces” (158); “reíamos y cantábamos y gritábamos por la montaña” (161); “canto y lloro” (162); “sécame el llanto con una punta de tu alma” (163); “libre y abierto en este aire indio” (165); “bostezar hacia el vacío” (169); “bigote de espuma, se desgarrar de placer en el aire” (174); “playas donde nadie respira” (174); “en una percha respira” (174); “respiro hondo, pienso” (177).

Comprobamos que los valores sémicos concordantes entre pecho, espalda y respiración son, principalmente, los referidos al espacio. Es decir, el denominador semiótico común entre las tres isotopías es el espacio. En el capítulo cuarto estudiaremos la importancia de los factores de proximidad y de lejanía en relación con el cuerpo como objeto y con el Tú de la enunciación.

Además, atendemos en esta selección la reiteración de acciones sensoriales como beber, arder, helar, temblar, mojar, secar, tocar, escuchar; la repetición de movimientos como nadar, sudar, golpear y martillar; de acciones relativas con la quietud como acostarse, descansar, reposar, dormir, pensar y apoyar; y de acciones referentes a la suspensión como

⁵⁴Como veremos en el capítulo cuarto, entendemos el término respiración de manera extensiva. Los sintagmas seleccionados refieren imágenes aéreas y formas derivadas de la respiración y, por ende, de la voz. Por ejemplo, el llanto y su equivalente metafórico “llave” (HVT, 2003: 76). También agrupamos desde el punto de vista simbólico alusiones al alma ya que, según Durand (2006), la dialéctica de la respiración es un símbolo religioso sobre el alma. Por su relación filial con el cuerpo desarrollaremos la temática de la inmortalidad del alma en el último capítulo.

cortar⁵⁵. Asimismo, la recurrencia de verbos derivados de la respiración -gritar cantar, reír, llorar y bostezar- y de otros verbos conjugados con imágenes sinestésicas -tales como “recordar las pisadas como marcas de luz”, “crucificar en el aire” o en “la luz”-. Aparece el uso de cuatro gerundios: ardiendo, muriendo, dando e incendiando. Se presenta la posición del cuerpo en relación con el paisaje como “de cara al mar”. También relevamos mayor cantidad de sintagmas referidos a la ubicación frontal del Yo en el espacio.

Carolina Esses (2008) destaca la verticalidad del cuerpo y la coincidencia fónica entre hachar y nadar. Agrega como tercera acción “cavar”⁵⁶, que también es en el interior de sí mismo. Concluye lo siguiente: “Pareciera haber [en HVT] dos lógicas contrapuestas pero de desarrollo paralelo: la lógica de la superficie y la lógica de la profundidad. La primera extiende el poema en líneas irradiantes. La segunda vincula al sujeto con su propio cuerpo. Nadar, en contraposición a cavar” (230). Sin embargo, sostenemos que nadar y cavar no son acciones contrapuestas, sino parte de una misma búsqueda *ad intra* del sujeto. Hachar, cavar y nadar son movimientos reiterados donde el sujeto se funde entre los límites del cuerpo y del espacio. Observamos nuevamente que la búsqueda de subjetividad sucede en el propio cuerpo, debido a que, en palabras de Arancet Ruda, “en HVT aparece la sensación de estar inmerso en un continuum de materia” (2003: 7). Si bien Esses sostiene que las acciones actúan como lógicas opuestas⁵⁷, en los poemas de HVT las partes del cuerpo aparentemente contrapuestas se reintegran⁵⁸.

Dichos ejercicios del cuerpo, sobre todo nadar, respirar y beber, están articulados sobre un eje binario: llenar y vaciar, que a su vez –lo veremos más adelante- se vincula con la particular relación de HVT entre cuerpo y alma. Para la configuración del “campo de

⁵⁵ María Amelía Arancet Ruda (2003) sostiene que en *PB40* hachar y nadar son más bien placeres corporales.

⁵⁶ El estudio de Carolina Esses está basado sobre los cuatro primeros libros en relación con las últimas dos obras de HVT. Por este motivo, recoge mayor cantidad de información respecto del significado de la acción de cavar. En nuestro estudio, dicha acción es citada solo una vez en el siguiente verso: “Yo, desnudo en el viento, yo sin moverme, dejo que cave en mis entrañas (HVT, 2003: 75)”.

⁵⁷ Pecho y espalda parecen formar una oposición binaria. Sin embargo, las operaciones de condensación y de fragmentación se articulan como transfiguraciones de un cuerpo voluminoso.

⁵⁸ En la contratapa de *Carta de Marear* (1976) Enrique Molina sostiene una idea similar: “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” (HTV, 2013: 251).

presencia” (Filinich, 1999), insistimos en la importancia del contacto con el propio cuerpo, con el espacio y con los otros.

Confirmamos que las operaciones retóricas predominantes según las definiciones de Casamiglia y Tusón son la repetición, el retruécano, el paralelismo sintáctico, la metáfora, la metonimia, la personificación, el pleonasma y la hipálage, que afectan la sintaxis y la semántica. Podemos nombrar sin hacer distinción entre las operaciones en este momento, por ejemplo en “No morir en cama” se homologa el mar con el pecho cerrado o extendido cuando se lo llama respectivamente “celda de espuma” o “mar abierto” (HVT, 2003: 150). En “Las herraduras” el pecho no solo es identificado directamente con el corazón, sino que es también un lugar de apertura y, paradójicamente de encierro. El pecho está cerrado: quieto, suspendido, dolorido. El pecho en el poema “Legión” está personificado: susurra, finge, recuerda. En “Las herraduras” el pecho se hunde como “arnés del corazón” (60). Hundirse es ir hacia adentro en “ancas profundas y frías” (75) o a un “mar-Dios”, según Milone (2003:11). Además el tórax puede ser liviano: “cicatrices sin peso” (HVT, 2003:59) y presentarse como una caja hermética: “dos herraduras hacen mi pecho” (59); caja que asimismo, guarda el corazón “herrado de latidos” (60) como “arnés” (60). Respirar las aguas de Dios, como plantea en “El Nadador” será buscar a Dios en lo profundo de sí, sumergirse, hundirse, llenarse de agua como de aire. También esta caja se mueve “hacia lo alto”. El pecho aparece como “troncos encendidos” (66) y cuando “respira el comandante” (145)⁵⁹. En cambio, la espalda aparece directamente en relación con la pesadumbre, el dolor y la enfermedad, “inmerecida carga” (76).

Debido a la polisemia de los valores analizados, a fin de disminuir el grado de ambigüedad, decidimos esbozar un cuadro de categorías semánticas acorde con nuestra hipótesis, que considera los modos de ser del cuerpo según el espacio. Esta sistematización responde a que, desde el punto de vista retórico, el Escritor trabaja su lenguaje poético

⁵⁹ La presencia de esta respiración ancha adquiere un valor vital heroico, como veremos en el capítulo siguiente.

especialmente en el nivel de las *metataxis* y de los *metasemas*⁶⁰ (Grupo M, 1987). Partimos del relevamiento de sintagmas asociados con frente, dorso y respiración presentes en los listados de las páginas (cfr. pp. 46-48).

La articulación categórica del cuadro es planteada según separaciones diferenciales de acuerdo con cómo se combinan el nivel léxico –entrada vertical- con aspectos espaciales ⁶¹–entrada horizontal-. El nivel léxico pone de manifiesto, o no, los aspectos espaciales señalados. Existe entre ellos una correspondencia, según señala el cuadro de doble entrada; recordemos que consideramos la exterioridad y la interioridad del cuerpo a partir del límite que establece la propiocepción, concepto que hemos señalado antes (cfr. p. 39):

Semas	Aspectos espaciales				
Lexemas					
Sememas					
	Relación con espacios externos	Lateralidad o costados del cuerpo	Volumen o dimensión	Posición vertical	Posición horizontal
Pecho	---	---	X	X	X

⁶⁰ Solo en algunos casos opera específicamente sobre el orden fónico o *metaplasmo* (Grupo M, 1987). Por ejemplo, la relación equivalente entre hachar y nadar. En “El nadador” algunas de las variaciones fónicas son: aliento / viento – nada/ aguada; en “A mi cuerpo”: cuerpo-cueva / hueso; hueco /; en “Enfermedad”: llanto / llave; espada / espalda. En “No morir en cama” escribe: “morir en una cama, no. / Por cosas como el asma, / por cosas como el techo, / por cosas como el alma, / que no muere” (HVT, 2003: 151). Arancet Ruda (2009) añade que en estos versos las construcciones paralelas dan a los sustantivos cierta equivalencia («asma» = «techo» = «alma»). En definitiva estas operaciones siguen estando orientadas a generar desvíos en el orden semántico (Grupo M, 1987) en que se conjugan pecho y espalda.

⁶¹ Estos aspectos fueron seleccionados sobre la base de un material bibliográfico otorgado por la cátedra de Mariana Carli en la materia “Expresión Corporal IV” (IUNA). El criterio utilizado reúne aquellos términos congruentes con nuestra hipótesis. El resto de la terminología fue utilizada para la categorización espacial que realizamos anteriormente. Se encuentra detallada en profundidad en el libro de Norberto Díaz y Leticia Grondona (2012).

Espalda	---	---	x	x	x
Respiración	x	---	x	x	x

Si leemos el cuadro notamos que, aunque los poemas no manifiesten la lateralidad del cuerpo, el sujeto presenta conciencia de su volumen. Es decir, dimensiona la cantidad de materia que ocupa en el espacio. Este particular registro de ser en el espacio, si bien nos permite ordenar el estudio de nuestro objeto, no imposibilita la percepción del cuerpo como totalidad por parte del sujeto.

En términos de Greimas y Fontanille el sentir global del cuerpo es causado por el espacio propioceptivo (1994). Dicha afirmación permite pensar que el pecho y la espalda no son opuestos, ya que discursivamente funcionan integrando el cuerpo en una esfera. El aparente par de opuestos pecho y espalda actúa como una zona de intercambio y de integración, especialmente debido a la respiración, mecanismo de movimiento continuo. La respiración, según el cuadro (ut. supra), es el único elemento textual que habilita el contacto con el espacio físico o exterior y, asimismo, de las distintas partes del cuerpo entre sí, conforme señalamos anteriormente (cfr. p. 48).

La mayoría de la crítica literaria interpreta como novedosa la posibilidad en HVT de tocar el paisaje con el cuerpo. En otros términos, a través de un proceso de apropiación del cuerpo, hay un corrimiento de los límites espaciales⁶². En *EN* y *PB40* los escenarios van cambiando y el cuerpo -lo no verbal- va corriendo sus límites conjuntamente con la palabra dicha. Se va conquistando el cuerpo con la palabra para que la palabra se corporeice, se vuelva espacio. “Por un lado, es mimético; y por otro, vive todo el poder de la palabra

⁶² Refiriéndose a otros libros, Carolina Esses (2008) habla de los poemas como una “expansión”; María Amelia Arancet Ruda (2013) y Gabriela Milone (2003) también vislumbran una vivencia por “desborde”. En esta investigación centrada en *EN* y *PB40* retomamos el concepto de “expansión” –no el de desborde- que es pertinente para nuestra hipótesis de la pertenencia, como una actitud del sujeto en búsqueda de la conquista de su propio cuerpo y en una intención de supervivencia ante el dolor. Expandir implica correr los límites, mientras que desbordar significa trasgredir el borde.

como un instrumento de apropiación: aquello que dice pasa a pertenecerle o mejor, a integrarlo definitivamente” (Arancet Ruda, 2003: 2). El sujeto es un incesante buscador, al nominar avanza por expansión en la experiencia de su cuerpo.

Según el cuadro, advertimos la relevancia del volumen, de la verticalidad y de la horizontalidad. Dichos aspectos conforman el espacio parcial o de la kinesfera, según denominación de Rudolf von Laban. Este investigador y bailarín considera este espacio que inmediatamente rodea al sujeto como kinesfera o esfera del movimiento, desde donde manos y pies pueden alcanzar todos los puntos de una esfera imaginaria (Díaz- Grondona, 2012). De acuerdo con esta visualización el predominio de volumen, verticalidad y horizontalidad permite al sujeto poético de HVT explorar los puntos atrás-adelante, arriba-abajo, derecha-izquierda, sus intermedios y las doce posibilidades que surgen de la combinación entre sí.

La propiocepción de cada sujeto determina unos u otros comportamientos en relación con su espacio o kinesfera. Por ejemplo, regula la fuerza, el movimiento, el equilibrio, la postura e influye en la construcción del esquema corporal. Desde la filosofía y la ciencia, la Dra. Miguelina Guirao, Investigadora Superior del Conicet y creadora del Laboratorio de Investigaciones Sensoriales (LIS), es un referente ineludible al abordar un estudio interdisciplinario donde está evaluado lo sensorial⁶³. En una entrevista con ella en marzo de 2015, especialmente para esta tesis, la Doctora Guirao nos explicó que dichos comportamientos se dan en conjunto con la kinesfera, espacio inmediato del sujeto. La relación entre conocimiento y percepción es una experiencia intrínseca para el sujeto que puede explicarse científicamente:

Los componentes fisiológicos presentan por lo menos, dos dimensiones: una espacial, referente al armazón estructural de las neuronas (localizadas en el espacio) y otra temporal, que se vincula con la forma típica de descarga de las fibras nerviosas o duración del tiempo. En concomitancia con estas dimensiones surgen las magnitudes

⁶³ Miguelina Guirao introdujo en el país la investigación interdisciplinaria sobre los mecanismos neurobiológicos y psicofísicos de los procesos sensoriales, perceptivos y de percepción del habla en el hombre. Actualmente trabaja en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires donde funciona el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales (LIS). Su trabajo resulta un gran aporte para las relaciones entre literatura y ciencia, entre filosofía y neurociencias.

psíquicas, es decir, las representaciones espacio-temporales (...), el contenido de la percepción u objeto percibido (Guirao, 1980: 322).

La kinesfera, por comprender el uso del cuerpo en el espacio, se corresponde análogamente con el hábitat del sujeto. A partir de estas consideraciones sobre cuerpo, movimiento y espacio desde distintas perspectivas -aunque relacionadas entre sí-, podemos clasificar al sujeto poético según las posiciones en los poemarios estudiados, esto es registrar los planos del cuerpo en los distintos niveles del espacio. Tales planos básicos, que utiliza un sujeto en movimiento, son: vertical, horizontal y sagital. El vertical divide el cuerpo en frente y dorso; el horizontal, separa en arriba y abajo; y el sagital –o anteroposterior o cardinal- diferencia las mitades derecha e izquierda (Grondona – Díaz, 2012: 91).

En HVT se ponen en juego, como cotejamos en el cuadro anterior, los dos primeros planos⁶⁴, el vertical y el horizontal. De manera vertical se distinguen pecho (es decir, frente) y espalda -a saber, dorso. De manera horizontal, se presenta en las posiciones “cúbito dorsal” y “cúbito frontal”⁶⁵. Como dijimos anteriormente, el sujeto no menciona posiciones de lado⁶⁶, o donde el foco esté en lo lateral.

En relación con las posiciones presentadas por HVT, los planos se combinan en distintos niveles, es decir: de pie o nivel alto, sentado o plano medio, acostado o de plano bajo. A continuación enumeramos las posiciones y las figuras resultantes:

1/ Horizontal de cúbito dorsal: figura del nadador.

2/ Horizontal de cúbito frontal: figura del enfermo postrado en cama.

3/Vertical de frente o de espaldas: figura del marinero, del padre y del comandante.

⁶⁴ Cabe aclarar que las distinciones entre izquierda y derecha aparecen mencionadas pero no actúan como un elemento reiterado ni de alta significación semántica como los otros dos planos.

⁶⁵ Coloquialmente se llaman “boca arriba” y “boca abajo”.

⁶⁶ Encontramos como elemento paratextual en la edición de *El Dock* de su *Obra Completa* (2003) fotografías que presentan tres cuartos de perfil.

Ambas líneas, vertical y horizontal junto con movimientos de continuidad y de suspensión refieren un cuerpo con volumen. Como mencionamos antes, la kinesfera contiene diversos puntos entre las extremidades del cuerpo y el espacio para que el sujeto se pliegue y se despliegue. De esta manera, el sujeto experimenta el espacio como un trasvasamiento y registra la tridimensionalidad de su cuerpo. En otros términos, puede captar su cuerpo como objeto.

Por otro lado y desde una lectura bidimensional, las líneas horizontal y vertical forman una cruz en las tres figuras. En el caso del nadador, una cruz boca abajo para Walter Cassara (2003) implica un “ano-nadamiento”. En el capítulo cuarto analizaremos en profundidad cómo esta forma de cruz, articula una arquitectura particular en el sujeto. Primero la cruz como un plano y su relación con el corazón como caverna y el cuerpo como casa - templo en términos simbólicos⁶⁷.

Por último queremos destacar que según Arancet Ruda, “contra el binarismo de un pensar Descartes, HVT encarna un pensar Humboldt⁶⁸ en una continuidad en la que no existe división impuesta al signo por el estructuralismo” (2009: 2). Es decir el sujeto y el espacio están sumergidos en un movimiento continuo. Desde este lugar de contacto entre el espacio personal y el parcial, el sujeto registra los límites de su cuerpo y los va corriendo por medio de introyecciones o proyecciones, desde la piel y desde los orificios.

Afirma Clara España que “el acto de tocar enfatiza la necesidad de llegar a Dios (...) de este modo se relacionan la primera discontinuidad que el sujeto busca romper (cuerpo-alma) y la segunda (cuerpo-Dios) (2010: 6)”. Por eso, el contacto como constatación del límite pone en jaque una dialéctica espacial donde el acercamiento se vuelve una fundación irradiante: se toca el cuerpo con la palabra encarnada.

⁶⁷ Resulta interesante observar que los brazos extendidos en forma de cruz como apertura, ofrecimiento o sacrificio se relaciona paradójicamente, al igual que el abrazo, con la vivencia del dolor. Henri Wallon (citado en Ferreyra Monge, 2012) observa la necesidad de reparado a partir del abrazo con niños que presentan agorafobia, o el miedo a la caída. como función regular esa ansiedad percibida tanto en el huésped como en el anfitrión. También trataremos el miedo a la caída en el próximo capítulo.

⁶⁸ Arancet Ruda retoma el pensamiento de Humboldt que plantea una continuidad en el signo en oposición al binarismo de Saussure y de “la división de larga y noble prosapia entre cuerpo y alma” (2009:2) del pensamiento cartesiano.

El sujeto es por contacto y por desborde, se reconoce en estas zona de intercambio, por eso la piel, órgano de extensión total, y la respiración son fundamentales en la fundación de lo propio y la fundición con lo ajeno. Pecho y espalda, adentro y afuera, íntimo y ajeno, cuerpo y espíritu no son opuestos, sino complementos de un sistema discursivo que incluye operaciones de condensación, de fragmentación y también de transfiguración.

c. Transfiguraciones: los mapas del cuerpo.

Comprobamos que el espacio en HVT se define como una dialéctica entre acá y allá (Bachelard, 1975), entre lo cercano y lo lejano, entre lo interior y lo exterior. Se trata de un ámbito, y no de un lugar específico, donde el sujeto se vuelve un quién a partir de un dónde. Es decir, el cuerpo del sujeto se funde en el espacio y se transfigura en términos de Michel Serres (2011).

En relación con los supuestos esbozados, planteamos una cartografía entre el pecho y la espalda, que equivale a establecer un “mapa del cuerpo”⁶⁹ como denominación genérica de su representación (Matoso - Buchbinder, 2013). El mapa del cuerpo corresponde a la dimensión propioceptiva del sujeto, es decir al lugar íntimo donde habita su afecto. En HVT la zona pecho espalda como espacio propioceptivo adquiere las formas del dolor, de la glorificación y del reposo. Plantear mapas corporales nos permitirá evidenciar de qué manera el cuerpo se representa y habita su territorio, y en qué medida corporeiza las sensaciones provenientes del mundo externo. Estos mapas actúan como “territorios del cuerpo perceptual” (Scarano, 2007: 41)⁷⁰. Concordamos con Carolina Esses respecto de que Viel construye su poesía “en la yuxtaposición de imágenes, muchas veces insólitas, [en] las asociaciones, [en] la construcción de constelaciones de sentido” que proponen “diferentes «cartas de marear»” (2008: 230).

⁶⁹ Concepto mencionado anteriormente (cfr. p. 28). Para ampliar su definición revisar “Glosario” p.109.

⁷⁰ Coincidimos con Laura Scarano (2007) en su afirmación acerca de que “el cuerpo es siempre un signo (...) que ordena la experiencia” (43). En los capítulos siguientes nos acercamos a la glorificación y al padecimiento del sujeto como experiencias corporales acerca de la pasión.

Como territorio del cuerpo o como geografía habitable, construimos tres tipos de mapas, según experiencias de distinta índole para preguntarnos a qué corporalidad refieren o qué cuerpo vivencia dichas transfiguraciones.

El primer mapa es territorial. Según Matoso y Buchbinder (2013) corresponde a las partes mencionadas de su cuerpo. En el caso de HVT registramos: cabeza, ojos, párpados, labios, rostro, hombros, costillas, nuca, cuello, garganta, llanto, espalda, testículos, piernas, rodillas, venas, hueso, sebo de las tripas, carne, entrañas, peso, sudor, tacto, sabor, hueco, adentro, mano, cuatro patas, vacío, sucio, limpio, pubis. Destacamos que las distintas zonas del cuerpo aparecen mencionadas en estos poemarios, excepto los pies. Resulta interesante destacar que, si bien los pies del sujeto no están explicitados, dicho mapa se completa en alusión a las pisadas de Dios en “El nadador” y “Las Herraduras”. Sobre el final de *El nadador* leemos: “Me gusta mirar tus pies descalzos y decir: / Tengo un Dios y su casa / tiene muchas moradas” (HVT, 2003: 81-82).

El segundo mapa es sensorial. HVT presenta las siguientes vivencias a partir de los sentidos: ver y no ver, mirar, escuchar, mojar, oler, tocar el viento, la tierra o la nieve, oler limón y romero. En relación con el mundo de las sensaciones también aparecen acciones que involucran la voz y otras funciones cognitivas como: despertar, no despertar, dormir, pintar, recordar, aprender, soñar, llorar, cantar, aspirar, reír, callar, gritar. A su vez, otras asociadas con la quietud, como esperar y dormir. Según el “Laboratorio de Investigaciones Sensoriales” dirigido por Miguelina Guirao (Galarza, 2014) el mundo de los sentidos se extiende a los aspectos de fuerza, hambre, temperatura, equilibrio y dolor. En continuación con esta línea de investigación, podemos añadir acciones cinéticas halladas en los poemarios: nadar, soltar, ensancharse, volver, lavar, avanzar, helar, hundirse, martillar, clavar, desclavar, caminar, avanzar, arder, desnudar, levantar, bajar, regar, plantar, caerse, levantarse, trepar, hachar, correr, vestir, desnudar, volar. Agregamos que alrededor de estas acciones y de estas sensaciones encontramos asociados los siguientes

elementos: llave, pañuelo, sol, esperma, sangre, bota⁷¹, fría tela, anillo, camisa, cuchillo, barco, botella de anís, espada, estribo, espuelas, alfileres, espina, lazo, vasos y tazas de agua, puñalada, hacha, vela, herrumbre, cuchillos, pala, clavos, machete, plumas, flecha, cañas, guadaña, guitarra, nieve, pajonal, casco, arco, flores, violetas, amapolas y aljabas, alambrado, máuser, capote, metralleta, escudo, banderas, macetas, naranjas, semillas, limones, poncho, buques de guerra, un pedazo de hostia, alfombra de obispo, limón, romero. Aparecen animales: caballo oscuro, mariposa, león, pájaros, águila, gaviota, overo rosado, tropillas, vacas, orcas, elefantes marinos, ballenas, araña.

El tercer mapa es anatómico y se corresponde con la geografía del dolor (Matoso-Buchbinder, 2013). Para el Laboratorio de Investigaciones Científicas el sentido que registra el dolor es llamado nociocepción⁷². HVT menciona: dolor propiamente dicho, “herida”, “asma”, “látigo” (203: 69, 70, 150). El dolor, ya sea físico o psíquico, es un fenómeno propio de la vivencia del límite, en que la percepción del cuerpo como un todo se rompe ante la presencia de un malestar (Nasio, citado en Matoso-Buchbinder, 2013: 59). Los lugares del cuerpo donde se registran experiencias de dolor son el pecho y la espalda. También aparece mencionada la herida “sangrando a un costado” (HVT, 2003: 195) en “Portezuelo”, penúltimo poema de *PB40*. La enfermedad es planteada por el sujeto como una guerra o un duelo a cuchillo en muchas ocasiones. Acompañan este mapa las acciones “vencer” (84) y “tomar el asta” (84), como formas de superar el dolor.

Los tres mapas reiteran, además de sensaciones y de movimientos, los imaginarios sanguíneos, carnívoros y punzantes y otros de los estados de materia tales como el universo de lo acuoso y de lo aéreo. También se presentan imágenes relativas a lo marítimo y a lo luminoso.

⁷¹Cabe destacar la reiteración de la acción de calzar o de quitarse las botas, conjuntamente con la mención del ángel. Ambos elementos son parte de la poética del total de la obra del autor. Su primer poema publicado se titula “El ángel de las botas” presente en *Poemas y Romances* de 1951. Incluso en el primer poema de *El Nadador* el sujeto se define: “Soy el nadador, Señor, bota sin pierna bajo el cielo” (HVT, 2003: 55).

⁷² Nos dedicaremos al concepto de “nociocepción” relativo la experiencia del dolor del Yo lírico en el capítulo cuarto.

Advertimos que las cartografías componen distintas corporalidades⁷³ junto con la reiteración de los movimientos de ensanchar, hundir, abrir, cerrar y cortar. Registramos, además de las figuras mencionadas en relación con el espacio, otros cuerpos: el del hombre-pájaro, el del marinero y el del comandante, el del hermoso varón, el de león, el del macho, el del David, el del cepo nazareno y el de la jaula, el del jinete y el herrero, el americano, el de centinela, el del hombre en cuatro patas, el del jorobadito, el del guarda fauna⁷⁴, los de los hijos, el del Padre.

Advertimos también que el cuerpo solo en dos ocasiones es acompañado por adjetivos participios en presente activo “vibrante” (55) y “tirante” (75) y uno en pasado, “amamantado en pajonales” (57). Además, presenta cuatro gerundios que se repiten: “ardiendo” (67), “muriendo” (68), “incendiándome” (75), “dando” (62,154).

A partir de la diversidad de mapas que establecimos y de las variaciones figurativas, podemos afirmar que la poética de HVT presenta “transfiguraciones del cuerpo” (Serres, 2011). La zona “pecho espalda” es un reservorio de significaciones y de variaciones a partir de las cuales el cuerpo se transfigura. De esta manera, la transfiguración “expone la incandescencia de los posibles y la omnitud⁷⁵ de las transformaciones” (Serres, 2011: 70) de un cuerpo que es “la variación singular de un modo existente que dura” (Serres, 2011: 19).

Carolina Esses (2008) habla de figurativizaciones de la subjetividad al analizar los primeros poemarios de HVT en función de la “génesis de una voz” (225)⁷⁶. Por ejemplo, la

⁷³ Para Gilbert Durand (2006) cualquier imagen es un esqueleto de la imaginación que forma un esquema. Los mapas en este caso funcionan como representaciones de la *imago* corporal. Por su parte, Moshé Feldenkrais en *Autoconciencia por el movimiento* (1972) afirma que nuestra autoimagen consiste en cuatro componentes: movimiento, sensación, sentimiento y pensamiento.

⁷⁴ “El centinela”, “El jorobadito”, “El guarda fauna” son algunos de los títulos de los poemas presentes en *PB40*.

⁷⁵ “Omnitud” es un término usado por Heidegger para designar una propiedad metafísica del ente. Según esta propiedad, el ente no deja espacio para la existencia de la nada. La omnitud incluye el no-ente, la negación necesaria para que el ente exista. Esto último, la nada o lo negado, está fuera del ser pero existe como ente por el mismo hecho de nombrarlo y de pensarlo como posibilidad. En este fragmento Michel Serres (2011) entiende la transfiguración en relación a la existencia total del ente, en todas sus potencias y sus posibilidades de no ser.

⁷⁶ Carolina Esses (2008) toma a Deleuze para señalar que la “literatura empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (226). Como maniquí o disfraz se genera

figura del jinete, constante en *Poemas con Caballos* (1955) y presente en algunos textos de los poemarios seleccionados para nuestra investigación como en “La tristeza” y “La tormenta” (1969). La Crítica afirma al respecto:

los caballos (o su extensión: el campo) son, al igual que la religión, propiedad familiar (...) Estas imágenes funcionan como mito de origen del sujeto. El poeta elige el campo, elige representarse como jinete, utilizar un espacio fuertemente simbólico en nuestra literatura (2008: 229).

En torno a la transfiguración anteriormente mencionada, también encontramos adjetivos calificativos y equivalentes metafóricos del cuerpo representados en los poemarios. En HVT el cuerpo es: cueva (57, 58), torre (57, 58, 84), tabla esbelta (81), templo (173), prisión (57), cepo (66), herrumbre (75), joven (58), antiguo (57), infante (57), cazador sediento (57) y sable enfermo (76). Si bien los elementos textuales pueden clasificarse en un sistema de valores exhaustivo que conformen paradigmas culturales sobre la corporización, atenderemos a los estados del cuerpo pertinentes a nuestro objeto de estudio.

En nuestra investigación, tomamos los presentes mapas como figurativizaciones corporales del sujeto. Las tres posiciones del cuerpo en el espacio responden a la movilidad dada por el pecho abierto o el pecho cerrado, de manera vertical⁷⁷ u horizontal. Por ejemplo, el nadador respira y busca a Dios en “un cuerpo entre-nado para conocerse” (Surghi, citado en Milone, 2003). Constatamos que el pecho expandido representa para cualquier situación el lugar de la glorificación: “Me gusta golpear con los dedos en mi pecho sudado” (HVT, 2003: 81). Por momentos, el sujeto protagoniza una lucha contra la enfermedad: “Aquí yo, ardiendo / Aquí yo/ hasta que muera cara al cielo” (HVT, *EN*, 2003: 68). En otros casos, lograr expandirse y trascenderse, “con espaldas de hombre desplegadas” (HVT, *PB40*, 2003: 174). En todos los casos podríamos decir que tal vez su espalda sea tan frontal como su pecho. Podemos afirmar que la corporalidad encarnada en

una “distancia que permite pasar del simple narcisismo a hacer literatura” y “esta metafórica tercera persona aparece como potencialidad en los primeros poemas del autor” (226).

⁷⁷ En el capítulo cuarto, analizaremos la relación entre la “psicología de la verticalidad”, “el vuelo del pájaro” (Bachelard, 1958) y el vértigo (Durand, 2006).

la figura del nadador absorbe la axiología referida al espacio por medio de la introyección y de la proyección.

Nuestro análisis conformó un sistema sémico conformado por tres figurativizaciones corporales, resultantes de las posiciones espaciales del sujeto en el poema y de las combinaciones entre pecho, espalda y respiración. El nadador, primordialmente sensorial, presenta una búsqueda hacia la interioridad del sujeto, un avance *de profundis*. El comandante, principalmente anatómico, despliega un imaginario en torno al aire y al vuelo del hombre. El enfermo, con su mapa del dolor⁷⁸, desarrolla un universo sanguíneo. Los tres cuerpos se mueven a partir de la apertura y del cierre de la zona propioceptiva, de la expansión y el hundimiento, la introyección y la proyección. Además atraviesan la respiración de distintos modos, como veremos en el capítulo cuarto.

Tomamos el cuerpo del nadador, análogo al “cazador sediento”, (HVT, 2003: 57); y el cuerpo del comandante, equivalente a la “tabla esbelta” (81) y sus homologías verticales como “torre joven” (58) y “verdadera” (84). Agrupamos estas corporalidades que conforman un sistema triádico según cuerpo, espacio y simbología. Por un lado, la relación arriba/abajo, vertical/horizontal, aire/agua entre el comandante y el nadador respectivamente. Por otro lado, el opuesto común para ambos, la figura del enfermo o “solitario sable” (76), que presenta otro estado del sujeto en relación con el dolor además de la respiración, toma como elementos la espada y la sangre. La tercera figurativización presenta una ruptura que asimismo completa los movimientos mencionados, con la aparición de la suspensión. Se trata de la presencia de “otro” cuerpo, el dolor como agente y la presencia del vínculo con Dios. Este tercer cuerpo permite la integración del sujeto en relación con un Tú. Afirma HVT: “Somos Dios y yo como bandera al viento, nunca me faltó su escudo” (2003: 82).

Para continuar nuestro análisis en el siguiente capítulo, en continuación con la temática espacial, enlazaremos los resultados obtenidos con las indagaciones sobre la respiración. Analizaremos cómo el cuerpo configura una arquitectura o un lugar de residencia de modo

⁷⁸ Recordamos que el mapa anatómico registra la nociocepción o experiencia del dolor (cfr. 58).

global. Las distintas partes del cuerpo y las diversas corporalidades se integran en el llamado campo de la pertenencia. Consideramos que el hábitat corporal vuelve a la conquista sobre los espacios, un territorio de pertenencia íntimo y también memorable. Si el “campo de presencia” (Filinich, 1999) permitió a HVT enlazar su Yo con su cuerpo-objeto en el espacio, el campo de pertenencia habilitará la articulación de su Yo-cuerpo con un Tú. A cada verso, a cada brazada, a cada respiración el sujeto se acerca cuerpo a cuerpo al espacio del otro⁷⁹.

⁷⁹ Hablar de Tú implica en la enunciación hablar de No-Yo o de Otro. La temática literaria en torno al otro refiere al espacio, objeto o persona que representa el deseo de la fascinación inalcanzable, del temor lejano, del contraste y de la lejanía. Octavio Paz afirma: “El otro es la inaccesibilidad absoluta, no es la expresión de la otredad, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo otro es algo que no es como nosotros, un ser que también es el no ser (...) La fascinación sería inexplicable si el horror ante la otredad no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que nos parece extraño y ajeno” (1956: 47).

IV. Campo de pertenencia o lugar de residencia

“Ya no hay espacio que no sea mi cuerpo”

Raúl Dorra

Gracias al discurso sobre la percepción presente en los poemarios de HVT captamos ubicaciones espaciales del cuerpo del sujeto poético según el pecho, la espalda y la respiración. Estudiamos en el capítulo anterior que estos elementos se articulan como una “zona” de redundancia y de intercambio. Comprobamos su importancia como manifestación sensorial en la experiencia corporal del instante y como ámbito del dolor para el sujeto. Advertimos la tensión y la continuidad entre los espacios a los que el sujeto tiene acceso desde su cuerpo, los espacios negados y los reconocidos, según las figurativizaciones corporales elegidas.

Además encontramos figurativizaciones que enlazan el Yo poético y el espacio, y los equivalentes metafóricos del cuerpo como paradigmas⁸⁰ en HVT. Observamos que tanto las figuras espaciales como las analogías sémicas articulan numerosas figuras corporales. El resultado de dicho análisis ha sido destacar dos de ellas: las figuras del nadador y la del comandante.

En este capítulo nuestro objetivo es analizar el campo de pertenencia del cuerpo construido a partir de los cambios respiratorios y sus vinculaciones con el dolor. Cabe destacar que es posible realizar esta práctica retórica al tomar como punto de partida “que la poesía es transmisión de los contenidos sémicos” (Greimas, 1987: 208) capturados por medio del proceso de percepción. En palabras de Teresa Keane la percepción es el “lugar

⁸⁰ Según la antropología corporal los significados corporales corresponden a paradigmas de corporización (Citro, 2010). Desde la simbología, Gilbert Durand (2006) habla de esquemas arquetípicos. Entre los cuerpos representados en los poemarios encontramos por ejemplo el cuerpo como “cueva a la que vuelvo” (HVT, 2003: 57). En términos de Durand, por ejemplo el esquema de descenso da el arquetipo de lo hueco, la noche, etcétera. Si bien esta figurativización queda excluida del recorte de nuestro objeto de estudio, consideramos importante mencionarla, ya que las acciones de vaciar y de llenar son recurrentes en el sujeto poético, en cualquiera de los casos.

donde aparecen engendradas las figuras⁸¹ del mundo y el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (Ruiz Moreno, 1999: 16).

En primer lugar, elaboramos una tipificación de la respiración en HVT. Además, vinculamos la respiración con los regímenes de la imagen planteados por Durand (2006) y los símbolos del corazón y la caverna entendidos como espacios sagrados, según René Guénon (1988). Los espacios del cuerpo dan al sujeto lugares simbólicos para decir lo propio. El Yo encuentra un locus subjetivo entre pecho y espalda, una morada entre la respiración y el corazón, donde reside su voz poética.

a. El cuerpo desde la respiración

Podemos afirmar que la primera manifestación de la respiración es la voz. Tanto para la psicología de Denis Vasse como para la semiótica de Raúl Dorra (2004), la voz es una espacialización de la respiración. No solo responde a los lugares físicos, entre el pecho y la espalda, entre los pulmones, la garganta y la boca sino con los espacios vacíos que generan estos orificios. Al igual que se pregunta Barthes, “¿acaso el espacio de la voz no es un espacio infinito?”⁸² (1985: 267).

En HVT la voz se vincula inmediatamente con el cuerpo por su ubicación en el aparato fonatorio -la garganta, la boca y el pecho- y el aparato respiratorio -pulmones, diafragma, músculos intercostales-. A cada uno de estos aparatos corresponden también los movimientos de sístole y de diástole o de apertura y de cierre respectivamente, las acciones como cavar, hachar, galopar, golpear, nadar, esperar, hablar, callar, llorar, gritar y rezar. Como derivaciones de la voz se encuentran la escritura, la plegaria, el aliento y el asma. Por ejemplo, en el poema “El silencio” se afirma que todo en un instante es “un filo que me corta el aliento” (2003, 78). Como ya dijimos (cfr. p. 19), la voz es el espacio de la inscripción y “la letra del sujeto” (Le Galliot, 1977). En Viel la escritura permite que su voz recupere las partes perdidas de su cuerpo.

⁸¹ Según Norberto Díaz y Leticia Grondona (2012) una figura es la resultante de la unión de diseños sobre un plano.

⁸² En este capítulo nos detendremos en el aspecto de la voz como espacio físico, es decir en la relación entre la respiración y el espacio externo, y como lugar simbólico de inscripción en la escritura (Dorra, 2005).

A partir de las figurativizaciones obtenidas en el capítulo anterior, encontramos modalidades respiratorias que detallamos a continuación:

- a) La respiración por desborde. Su desarrollo es continuo y presenta el tiempo como instante (Bachelard, 1987). Configura un cuerpo exaltado y anatómico a partir del contacto del sujeto con el espacio exteroceptivo, los escenarios externos y el espacio de la otredad. Supone dos momentos claros: uno de expansión y otro de fusión con Dios o lo otro, o con el paisaje externo. Como advertimos previamente, dichos momentos suponen una proyección o una introyección del sujeto sobre aquello que no es él. Dichos momentos pueden ser desarrollados por medio de un mismo movimiento respiratorio, por ejemplo como sucede en “El nadador”. En él el Poeta exhala agua varias veces. El sujeto atraviesa una especie de hiperventilación cuando se sumerge en “transparentes ríos” (HVT, 2003: 55). En este primer sumergimiento tanto el pecho como las fosas nasales se ensanchan. Luego la falta de aire es compensada por el movimiento continuo del “hombre que nada” (55). La exhalación por la boca está implícita en el acto de beber y seguir nadando. A su vez, el sujeto recuerda el tiempo en el que el hombre podía entrar en “el agua azul y respiraba”. El cuerpo se hunde y va soltando “su aliento, lentamente, / dándose a aspirar a la corriente”. Por medio de esta respiración notamos un movimiento continuo entre el adentro y el afuera y el curso del río que sigue sin detenerse. Exhalar es sumergirse “en transparentes ríos”, mientras que inhalar equivale a beber en un avance *ad intra* en sentido ascético⁸³. Esta modalidad respiratoria caracteriza principalmente al cuerpo horizontal del nadador en un necesario hundimiento. A su vez, el siguiente poema “A mi cuerpo” recuerda aquel cuerpo joven que nadaba, “cazador de agua en los veranos” (57). En “La tristeza” el hombre a caballo decide bajar “dando golpes de agua” (62). El sujeto decide respirar y santiguarse para

⁸³ “El nadador” es una plegaria de reconocimiento, en el que la metáfora de la respiración del verso es una réplica de la respiración del nadador, una “conexión entre el esfuerzo del poeta [por decir] y el esfuerzo físico propio de la natación” (Esses y Paula, 2012).

“lavar su tristeza” (63). El sujeto de “El nadador” y de “La tristeza” presentan un movimiento de avance. En “Isla San Martín” el agua también es equivalente de aire y reaparece el nadador: “Con un vivísimo deseo nado. / Pero nado de tarde. De noche pienso en el agua, / (...) para que nuestra América sea hermosa, / para mojar el aire” (186-187). El sujeto presenta una voz activa en el gesto de hacerse la señal de la cruz o de nadar de modo instantáneo. El nadador no necesita más que una voluntad de despojarse. A diferencia del jinete, del herrero o del hachero, el sujeto se esfuerza por avanzar. El agua, equivalente de aire, reaparece en “Cataratas”. Los brazos del nadador reaparecen en “Uruguai” cuando se afirma: “Yo en el coche viajo con un hacha/ y para nadar no tengo más que desnudarme” (188). Este continuo respiratorio entre aire y agua está presente en una dialéctica entre el adentro y el afuera del sujeto. Estos elementos se confunden constantemente. En el último poema, el sujeto presenta una equiparación directa con el agua y con el símbolo de la piedra, que veremos más adelante. Termina el poemario cuando el sujeto escribe: “Qué trabajo se da el agua, /qué trabajo se da el hombre” (196). El nadador reaparece en *PB40* y luego en *Crawl*.

- b) La respiración calma. También es continua pero presenta una temporalidad de duración (Bergson, 2006). En posición vertical, el cuerpo como una “torre joven” o “tabla esbelta” respira calmo, en un movimiento continuo y fluido. Se trata de un movimiento respiratorio constante en un estado de quietud. Por ejemplo, cuando dice “respiro hondo, pienso...” (HVT, 2003: 177) en la Plaza San Martín. Corresponden aquí las figuras del comandante, del marinero, del varón hermoso, del hombre pájaro y del hijo del Padre presentes en *PB40*. En “David” se afirma: “sigo crucificado en el mismo y destemplado aire” (179), caso en el que el estado interno es proyectado en el paisaje aquietado. “El Marinero” dice:

Dios mío, mira a tu hijo en cuatro patas
mirando un agujero hecho en la roca, vaso lleno de mar.
Sólo se escucha respirar dos veces
abiertas, distanciadas,
a un lobo que regresa (158).

Luego, agrega: “todavía un instante sin moverme” (158). En todos los casos el cuerpo presenta una disponibilidad “receptiva”, un estado de pasividad. “Puerto Madryn” describe al marinero junto a su alma en la punta del muelle: “de cara al mar, callados y de espaldas al mundo” (157). Se trata de un tiempo subjetivo en quietud, tranquilo y apacible, que es exteriorizado. Esta respiración muestra un sujeto en reposo y también corresponde con la figura del enfermo postrado en cama. En este caso, la pasividad es “un reposo muscular voluntario” que refuerza la voluntad en vez de debilitarla (Brieghel-Müller, 1973: 9)⁸⁴. La inmovilidad permite apreciar la sensación de vida en nuestro cuerpo al evitar todo tipo de movimiento. Agrega que “consciente o inconscientemente la relajación se asocia con la idea de muerte. Sin embargo, el estado de pasividad no se parece a la muerte en lo más mínimo, sino que es esencialmente un estado vivo (1973: 15-16). En muchos casos HVT busca un apoyo en la cama o en una piedra, ya que “el relajamiento es más fácil sobre una superficie dura” (14). La quietud es una pregunta para HVT cuando afirma: “esta quietud en la que no creo” (84). Incluso, esta respiración calma, también acompaña a la figurativización del enfermo, por ejemplo en “No morir en cama” cuando dice “Ni hombre ni mar/ hallan instante/ de arrojar la herradura” (150). Incluso los momentos de quietud aparecen sobre el final de “La Torre” cuando se afirma “tan sólo esta quietud en la que no creo” (84).

HVT presenta un tercer caso, la interrupción de la respiración. Se presenta de forma discontinua y en un tiempo percibido como instante (Bachelard, 1987). La sensación que experimenta el cuerpo en este caso se asocia con una fuerza externa que lo arrebatara y que toma las formas del dolor, del asma y del látigo. Se trata de un corte, una suspensión o una interrupción. Las acciones que equivalen a la suspensión son galopar, golpear, hachar en

⁸⁴La Autora agrega que la pasividad asegura una curación más rápida en todos los casos patológicos en que tensiones inútiles provocan una circulación de la sangre más lenta de lo normal, como sucede en la gran mayoría de las enfermedades. Entre ellas, nombra: “dolores de garganta acompañados de contracciones de la faringe o la laringe, asma, angina de pecho”, etc. Por eso mismo, la pasividad debe alternarse con la actividad (Brieghel-Müller, 1973: 10).

contextos poéticos vinculados con el dolor. En el simbolismo *diarético* planteado por Gilbert Durand, la sexualidad varonil, es símbolo de potencia que “reúnen las armas cortantes o puntiagudas y las herramientas aradoras” (2006: 166). Se trata de un movimiento discontinuo en que el cuerpo, junto con determinados elementos, rompe los materiales y límites del espacio. En HVT el sujeto se vuelve paciente. Es decir, cuando el sujeto presenta una voz pasiva, y recibe un golpe o corte de modo instantáneo “después de haber sentido correr el látigo por mi espalda” (2003: 69). “El silencio” ofrece distintas situaciones de ruptura instantánea. “Va a romper la ola en este instante”, luego repite “todo a lo largo de este mar, un filo/ que me corta el aliento. / En este instante, / todo a lo largo de su filo el viento” (78). La interrupción de la respiración se vuelve explícita con el asma, en poemas como “No morir en cama”. El asma actúa como un hiato entre “cama”, “pecho” y “alma”. La respiración, elemento vital, representa una lucha por conquistar y vencer el dolor. Clara España entiende las interrupciones en el discurso poético como intermitencias en la búsqueda de Dios. Plantea que el sujeto presenta dislocaciones y desdoblamientos en la unión anhelada. Agregamos que el dolor además de una experiencia de ruptura y de división entre el sujeto y Dios, es un sentido “localizado” y conformado junto con las imágenes del asma, la putrefacción de la carne y los largos momentos de quietud que experimenta Viel. Sobre el tratamiento de la respiración vemos que por medio de la sensación de dolor, el sujeto es subyugado por lo Otro y, luego, vuelve a sí (España, 2010). Coincidimos con Arancet Ruda cuando afirma que el sujeto es redimido “especialmente, mediante la señalización de cada hito en el camino del aire vientre-pecho-boca en exhalación cálida”. Y añade que 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 y el peligro (...) sigue latente” (2009: 3).

En todos los casos el cuerpo es afectado, ya sea de manera activa o pasiva. La respiración y sus modalidades, acompañan las transformaciones de los cuerpos de manera implícita y explícita. No siempre un cuerpo presenta exactamente el mismo tipo de respiración ni un ciclo de inhalación y de respiración completo. Podemos afirmar que en

todos los casos, la respiración se encuentra fuertemente ligada con la dimensión espacial del sujeto que constata su existencia en variados usos de la temporalidad. Es decir, la respiración acompaña las acciones, movimientos y estados del sujeto en el espacio. Las mínimas variables temporales denotan un cambio respiratorio.

Ante estos dos campos delimitados de presencia (la del sujeto en exaltación y en calma, cuya respiración es amplia, fluida y honda; y la del sujeto del dolor cuya respiración toma forma de espasmo o de asma, corte, latigazo, martillo, hachazo y lanza de manera discontinua) el movimiento es una necesidad. Desde la psicología somática, Christine Caldwell afirma que desde niños nuestra primera experiencia es primordialmente física. Cuando se intenta recuperar el propio cuerpo se empieza por las sensaciones de experiencia que son “la respiración y el movimiento” (1999: 107)⁸⁵.

En este trabajo buscamos las huellas en el discurso para inferir a partir de los sintagmas un estado del sujeto. A modo de síntesis, podemos afirmar que el nadador y el comandante presentan un movimiento continuo, mientras que el cuerpo del dolor un movimiento discontinuo. En cambio, cuerpo del nadador y el del dolor presentan un tiempo del instante, mientras que el comandante un tiempo de duración.

En los tres campos de la respiración vinculados con la noción de límite -no solo espacial, sino también temporal- el sujeto se busca a sí mismo⁸⁶. Como primera conclusión, la respiración es metáfora de presencia, de un esfuerzo de reconocimiento y de recuperación del territorio corporal. Hayden White (1992) define la metáfora como una transferencia en el eje verbal. Aplicamos su definición para afirmar que los sintagmas “tabla esbelta”, “cazador sediento” y el elemento isotópico “respiración” son tres

⁸⁵ La Psicóloga plantea una recuperación para las adicciones entre el impulso y el hábito. Considera como adicción también las situaciones emocionales que generan disfunciones, por ejemplo el asma como es el caso de HVT, como relaciones de dependencias generadas con drogas, tales como el tabaco, también presente en el Autor. Caldwell en su libro *Habitar el cuerpo* denomina la fase de recuperación de cualquier adicto “El ciclo de movimiento” (1999: 79).

⁸⁶ La respiración se figura tanto como camino de continuidad en un movimiento orgánico que significa “salud” y “cuerpo inmune” en términos de Gabriela Milone (2003), como camino de suspensión o cuerpo del dolor.

equivalentes metafóricos del cuerpo en movimiento. En palabras de Arancet Ruda el dinamismo en HVT “es una reacción, además de un auténtico goce físico” (2009, 3).

En estas primeras obras el sujeto dice su cuerpo, quiere conquistarlo y conquistarse. Coincidimos también con Arancet Ruda en observar que el sujeto poético demuestra un placer genuino por reconocer el propio cuerpo⁸⁷. La Investigadora afirma que en los primeros poemas se presenta como “un sujeto en máxima expansión triunfante a la vez que su ego queda como un «yo mero mínimo»”. Caldwell (1999) añade paradójicamente que esta insistencia en glorificar el cuerpo significa una marca originada en la vergüenza, una falta “de amor a nosotros mismos, que afecta nuestra respiración”:

Al limitar la respiración, reducimos nuestra capacidad de sentir, lo cual nos permite defendernos de un dolor no correspondido o de un placer amenazador.

En este sentido, la respiración profunda crea un espacio en nuestro cuerpo para que emerjan nuevas sensaciones y nos proporciona, textualmente, el oxígeno que necesitamos para adquirir más vitalidad (84).

Para HVT tomar una bocanada de aire-agua es abrirse a un mundo “entre”. La vivencia de estos límites no es restrictiva, sino habilitante, se trata de una memoria que recupera vitalidad. HVT celebra y glorifica su cuerpo. Esta celebración coincide con la experiencia vital de HVT donde, según Carolina Esses, el cuerpo se vuelve objeto de su culto (2008). Sobre la construcción de esta hiper sensibilidad del sujeto percibiente aparece un umbral de reconocimiento más allá o más acá del ser. En continuación con Hayden White (1992), a esta primera operación del comportamiento lingüístico le sigue la metonimia, que implica un cambio en el eje nominal. Coincidentemente en HVT las partes del cuerpo sufren una metonimia y en su integración, un cambio de nombre. La transferencia analógica de las figurativizaciones corporales se articula conjuntamente con la nominación de las partes de un cuerpo que será conquistado.

La respiración, con sus suspensiones, con su carácter continuo y discontinuo, junto con las distintas piezas del cuerpo, como boca, pulmones y corazón, configuran la geografía

⁸⁷ Será en las últimas obras del Poeta donde el sujeto se vuelva, como afirma Carolina Esses (2008) un “náufrago renacido”. Por eso “El nadador” es una plegaria por el reconocimiento: “la metáfora de la respiración del verso como la réplica de la respiración del nadador, esa conexión entre el esfuerzo del poeta [por decir] y el esfuerzo físico propio de la natación” (Esses- Paula, 2012).

del sujeto. Como mencionamos en el capítulo tercero, dicha geografía se completa también con los fuelles de intercambio entre adentro y afuera, en los orificios y en los órganos. Estos lugares vacíos actúan como huecos internos, como la “falta” por nombrar. En términos lacanianos, la operación del deseo del sujeto ocurre desde el significante a la voz y desde la castración hacia el goce (Vasse, 2001). En otras palabras, entre las zonas corporales ocupadas y aquellas vacías o por ocupar, el sujeto encuentra su lugar de residencia.

El cambio de un sujeto activo a un sujeto paciente y el uso de pronombres reflexivos nos permiten observar la importancia de la construcción de la enunciación. En “A mi cuerpo” el yo se reafirma en un tú (“Señor, mira mi cuerpo”): a medida que avanza hacia él (cuerpo objetivado), avanza hacia Dios (Tú)⁸⁸ y se acerca a sí mismo (Yo). Además de la respiración, el *Yo piel* (Anzieu, 1987) como límite sensoperceptivo permite distinguir el adentro del afuera en la regulación de las diferencias entre Yo y No-Yo. También los lugares de pasaje en el cuerpo (garganta, nariz, boca) permiten distinguir en el sujeto los movimientos de apertura y de cierre. Según las funciones enumeradas por la psicología de Anzieu (1987), en HVT la sensación de vacío se debe a la falta de sostén⁸⁹. Ante la imposibilidad de vivencia en un territorio personal seguro, el sujeto experimenta sensaciones de vacío y de fragmentación sensorial⁹⁰. El Yo corpóreo es interrumpido y recuperado. Dado que HVT presenta una poética de recuperación, su escritura permite inscribir y reintegrar las partes fragmentadas de un cuerpo.

La posibilidad de desdoblamiento del propio cuerpo y de encuentro con lo Otro-Dios funcionan como lugares de anclaje para la subjetivación del Yo poético. La escritura y la otredad como falta dan al sujeto la ilusión de completitud. En los primeros poemas, el

⁸⁸Hay un “Tú” presente, al que se dirige en un diálogo constante donde el Yo busca su existencia. Martín Buber en *Yo y Tú* (1994) entiende esta relación como un solo vocablo al que llama “palabra primordial” (7). Agrega que la relación recíproca entre el hombre y Dios es fundamental ya que toda vida es verdadero encuentro.

⁸⁹Bachelard cita a Henri Wallon para hablar de la posible relación entre las metáforas de vuelo y las metáforas de la caída. “Henri Wallon ha demostrado que la agorafobia, no es, en el fondo más que el miedo a caer” (1958:116).

⁹⁰ Carolina Esses agrega: “Este cuerpo a cuerpo en la religión es el desborde de Viel, es donde abandona la sacralidad de la tradición cristiana familiar proponiendo su propia religiosidad surrealista” (2008: 228).

cuerpo era para la enunciación un “él”. La relación entre “Yo” y “él” o “no yo” implica una exclusión (Kerbrat-Orecchioni, 1997). Progresivamente el sujeto se apropia del cuerpo en el espacio para conformar una entidad inclusiva entre “Yo” y “mi cuerpo”. En cada nado, en cada verso y en cada respiración, el Yo-cuerpo es incluido en el diálogo “Yo-Tú”. El sintagma “Señor, tuyo es mi cuerpo” encierra esta fascinante paradoja en la que “Yo”, “Tú” y “él” se encuentran como componentes de un mismo enunciado. Según Noé Jitrik (2007), la exclusión es el primer paso necesario para que la pertenencia pueda completarse. Finalmente, la relación se invierte y HVT dice “Señor, te descubro en mi Yo” (2003:160).

Los lugares de la voz y los lugares de ruptura con el otro, generan una poética de la pertenencia. El lenguaje poético se construye en relación con un Tú que actúa bajo la forma de la diferencia o alteridad deseada. Escribe Viel: “sé que mi camino no termina conmigo” (188). Si el cuerpo para Viel es un espacio especular y profundo, Dios también es un espacio donde reflejarse y que busca alcanzar. Carolina Esses (2008) agrega que “el sujeto desdoblado le presenta a Dios no su alma, sino su cuerpo, un cuerpo del que se aleja o se acerca y que será, en definitiva, objeto de su culto (227)”⁹¹. Para Clara España (2010) el contacto entre Yo y Tú permite al sujeto restaurar el sí mismo:

Se trataría de formular poéticamente (crearlo en función a uno) lo que vivencialmente se experimenta como distinto-a-sí (4). El acto de tocar enfatiza esta necesidad de llegar a Dios a través del contacto, buscando una continuidad material (permanencia en y de Dios) (...) De este modo se relacionan la primera discontinuidad que el sujeto busca romper (cuerpo-alma) y la segunda (sujeto-Dios) (...). Se trataría de restituir un vínculo primigenio (4-5).

Si el asma es un corte, una suspensión del sentido del avance, la respiración de la figura del “nadador” y la del hombre “tabla esbelta” representan una recuperación del ritmo

⁹¹ Tanto Walter Cassara (2003) como Carolina Esses (2008) se detienen en analizar el cuerpo desde una inusual perspectiva religiosa. La Autora argumenta que “Viel inaugura una relación dialéctica entre religión y cuerpo, una religión de lo corporal (...) en la cual el cuerpo es el verdadero objeto de deseo del creyente. Su propio cuerpo – en tanto nadador, hachero o enfermo- y también en los poemas posteriores, Dios es hecho cuerpo (...) Es un Cristo resignificado en su proximidad con lo extra-religioso contagiado por lo profano si pensamos como Agamben que «profanar implica un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado» (Esses, 2008: 228).” Además, menciona la religión como un ámbito en el que el Yo configura su origen. (Esses, 2008). Parte de la crítica literaria ha optado por una perspectiva mística, que fue detallada en el estado de la cuestión del “Plan de tesis” entregado en junio de 2013.

respiratorio. En este sentido, pertenecer también es recuperar el cuerpo lo que implica un movimiento constante. La suspensión de la respiración y su recuperación son fuerzas en movimiento, no solo percibidas por Viel como una experiencia de sufrimiento, sino como posibilidades de integración.

Por último, el ritmo de sístole y de diástole, de pulsiones acá y allá, la respiración genera una ambivalencia que, según Jorge Monteleone (2007), circunscribe el yo al cuerpo sensorial de la vida y al cuerpo enfermo del dolor, “que se manifiesta tanto en una espiritualización de lo corporal como en una divinización del cuerpo”.

Observamos que el cuerpo además de ser “hábitus” (Mauss, 1979) y lugar de residencia, es un territorio iniciático. Donde el sujeto nombra y descubre una parte de su cuerpo, se instala para apropiarse y resignifica su estado o modo de ser en el espacio. Por ende, experiencias como la exaltación (experiencia vital como apertura), como la calma (momento de recuperación) y como el dolor (dolor vivenciado como sacrificio) construyen un ciclo de renovación constante. Relacionamos dicha sustitución con la recuperación del sujeto en una vuelta hacia el origen. El cuerpo es el punto de inicio y de llegada.

Por último, podemos establecer una clara equivalencia entre el nadador y el comandante, entre el agua y el aire-fuego. Dicho sistema sémico simbólico se articula en la dialéctica espacial entre el pecho y la espalda, generada por el intercambio respiratorio. La inhalación y la exhalación expresan “la existencia como apuesta” (Greimas, 1987: 356) en un “sujeto modal” (1994).

Inhalar y exhalar aire y agua renueva el ciclo vital del sujeto. Escribe Viel que “el mar después, como a espada me lave” (HVT, 2003:76) y añade: “pude ver mi muerte” (80). Como indicio de un renacimiento escribe:

y vos estás, papá, casi tocándome,
cerca mío, papá, y en una forma nueva,
libre y abierto en este aire indio
de morir o llorar, recién nacido (165).

En un modelo actancial donde el sujeto poético se opone a su objeto cuerpo para subjetivarlo o apropiarlo, aparece un fin teleológico. Añade Greimas que entre el sujeto y el

objeto aparece “el deseo” (1987: 271). En HVT el deseo es una vuelta al origen. El dolor, como un acto arrancado de existencia, es un “camino” para volver. HVT dice: “sé que el camino no termina conmigo”. Para que pueda emprender un camino de avance ascético y ascensional el sujeto se encuentra con un Tú. Entre Yo y lo Otro, se configura un cuerpo del dolor en búsqueda de lo sagrado.

b. El cuerpo del dolor⁹²

El sujeto poético HVT entabla vínculos de identificación, de separación y de duplicación con su objeto cuerpo. Entendemos que las figurativizaciones corporales del nadador y del comandante son, en términos de Greimas (1987) “actantes objetos” que remiten a la categoría sémica de organismo sano. Dentro del sistema sémico establecido acorde con el “actante sujeto” (Greimas, 1987), equivalente al “sujeto modal” (Greimas- Fontanille, 1994), encontramos un cuerpo objeto oponente. Llamamos a dicho semema opuesto, el cuerpo del enfermo o “el cuerpo del dolor”. En un sistema sémico conformado por operaciones de reiteración, condensación, transfiguración, identificación, fragmentación y oposición, la voz del sujeto modal puede tomar una forma activa o pasiva.

El campo de acción del dolor es denominado por la Dra. Guirao (1980) como nociocepción. Desde el punto de vista científico, el dolor ha sido recientemente incorporado a la fisiología de los sistemas sensoriales. En *Los sentidos, bases de la percepción* Guirao explica:

En el siglo pasado era considerado un modo de sentir opuesto al placer. A esta concepción afectiva del dolor se contrapuso después la concepción intensiva, por la cual el dolor resulta de la estimulación intensa de cualquier canal sensorial. Dallenbach (1939) ha catalogado los siguientes términos que describen el dolor como (...): latente, punzante, taladrante, sordo, difuso, ardiente, nítido, perforante, cortante, corrosivo, picante, tembloroso, agudo, fugaz, agobiante, estrujante, etcétera (1980: 106).

En los poemarios de HVT el dolor es un agente cortante y punzante, un objeto activo que opera sobre un sujeto paciente. El dolor es eso otro vibrante y profundamente

⁹² En general, los críticos hacen referencia a la figura del nadador pero no hablan del dolor -excepto Alcántara Pohls (Graña, 2006) y Arancet Ruda (2009) que menciona el sufrimiento.

afectivo, ya que se homologa con una relación dolorosa y de reclamo frente a un Tú. El sujeto experimenta una sensación de división y de extrañamiento frente al propio cuerpo. El cuerpo sano se presenta como un objeto íntegro como en “A mi cuerpo”. En otros casos, como en “Legión”, una lanza divide su cuerpo y reclama salud a Dios. Escribe HVT: “veo tu lanza de ébano dirigida a mi pecho / en tu pecho que finge respirar dolorido” (2003: 69,70).

En muchas ocasiones el sujeto “deja que” (75,78), es decir recibe el dolor de modo pasivo. En esos momentos dolorosos, el sujeto se dirige específicamente a un Tú- Dios. El dolor a veces toma la forma del asma y actúa como agente externo. Guirao agrega que las sensaciones de dolor dependen “del valor que le adjudica quien lo padece” (1980: 107).

Nos detendremos en el cuerpo enfermo que experimenta sensaciones de padecimiento. Acompañan a esta figurativización del dolor sintagmas como “arreo duro” (HVT, EN, 2003: 59), “veo tu lanza de ébano dirigida a mi pecho” (HVT, EN: 2003, 69), “yo, sable enfermo, solitario sable” (HVT, EN, 2003: 69); “estallo en mi silencio” (HVT, PB40, 2003: 160); “asco de mi cuerpo pudriéndose” (HVT, PB40, 2003: 165), etcétera. Asociamos el dolor con otros campos semánticos, como la enfermedad y la putrefacción de la carne, el silencio y la quietud. Esta paradoja semántica genera una tensión constitutiva y propia del sujeto modal. Como explicamos anteriormente, el comandante presenta una respiración calma. El enfermo postrado en cama, también. Observamos que las transfiguraciones del cuerpo corresponden en definitiva a un sujeto que construye una identidad variable por su polisemia y sus múltiples facetas.

En este caso, notamos que el dolor se vincula con una cosmovisión religiosa que le permite al Yo dialogar con un Dios personal. En el sujeto, la vivencia de dolor es asimilada como una división: “aunque el enfermo objetiva su cuerpo, el dolor tiene agencia, es una quinta esencia”. En este aspecto el dolor toma forma de lo Otro. Continúa Jackson (2011):

Al experimentar un dolor severo, uno se vuelve uno con el dolor, uno se convierte en el dolor (...). Como miembros de la cultura occidental experimentamos el dolor como algo físico, con tener un cuerpo o tener un dolor objetivo, pero el sujeto también puede volverse *pain-full-me* (...). El dolor es pre lingüístico e invisible no puede ser medido. En tales estados de dolor se borran los contenidos de conciencia, lo que no significa que uno pierda conciencia. La comunicación corporizada, está tomando lugar (36-38).

En definitiva, en HVT el “cuerpo del dolor” atañe por un lado, al especial tratamiento de la respiración dolorosa. Por otro lado, corresponde con la enunciación de un Tú- Dios en relación con la pertenencia del Yo-cuerpo-objeto. La mayoría de los poemas se refieren a la configuración del Yo. En esta agrupación nos centramos en la relación entre Yo-cuerpo y Tú-Dios. Según estas variables podemos agrupar algunos de los poemas del *EN* y de *PB40* en tres grupos⁹³:

1/ Yo versus Tú = dolor. La respiración y la enunciación se articulan en poemas como “El cepo nazareno”, “Legión” (*EN*), “Puerto Madryn” y “Eleodoro Mansilla” (*PB40*). Destacamos que el mar es identificado con Dios, ambos son todopoderosos. El sujeto toma una actitud pasiva: “dejo que el mar se me avalance” (HVT, 2003:75), “que su silencio me envaine” (75). Dios es causa del dolor cuando se dice: “después de haber sentido correr el látigo/por mi espalda, /y, después sobre todo, de conocer el amor del Altísimo” (69). El sujeto se vuelve un objeto paciente. “Cuerpo en la costa herrumbre / cada vez más tirante. Yo desnudo en el viento/, yo, sin moverme, dejo/que cave en mis entrañas” (75).

2/ Yo cuerpo = dolor. El sujeto se separa de un “Tú” en reconocimiento de su propio dolor. En casos como “El Nadador”, “A mi cuerpo”, “La Tormenta”, “La Tristeza”, “Las herraduras”, “Enfermedad”, “El silencio” (*EN*) y “No morir en cama” (*PB40*). Tanto en “El nadador” como en “A mi cuerpo” el cuerpo del dolor es ofrecido a Dios. El sujeto es una voz activa, pero también un objeto pasivo. En “El Nadador” nadar significa entregar y recibir (Arancet Ruda, 2003: 5). En “Cepo nazareno” Tú es “Israel, análogo de Dios. Respecto del lugar de un sujeto pasivo, Arancet Ruda agrega que según el dogma católico, la enfermedad también actuaría como investidura de dignidad (2009)⁹⁴. Desde la filosofía, Michel Serres plantea como lema constitutivo del cuerpo “*Patior ergo sum*” (2011: 56) que

⁹³ Recordemos que ya Benveniste había planteado en *Problemas de Lingüística General* (1946) que el lenguaje se fundamenta sobre las oposiciones que diferencia a las personas. La primera persona es “el que habla” y la segunda persona “al que se dirige”. Ambos son los únicos implicados ya que la tercera persona es “el que está ausente”. Las personas corresponden a las posiciones yo-tú por lo cual no hay que confundir persona y sujeto. La primera persona es la que establece la correlación de subjetividad.

⁹⁴ La Investigadora agrega que la base salud/ enfermedad se encuentra “figurativizada por el imaginario de la clase media alta argentina” (Arancet Ruda, 2009: 1).

significa “padezco, luego soy”. Para el Filósofo, el dolor evidencia un cuerpo presente: “Ante todo, yo soy aquello que el dolor hizo en mi cuerpo (...) ya sea físico o moral el dolor grita. ¿Cómo olvidar ese cuerpo insoportablemente presente? (2011: 56-57). En definitiva, observamos que la respiración y la presentación del asma como estigma, se vinculan metafóricamente con la presencia o ausencia de Dios. Dicha dialéctica será profundizada por el Autor en los dos últimos libros. Además hay un pedido a sus hermanos (65). En este caso aparecen las formas de la voz como plegaria, pedido, llanto y oración.

3/ Yo + Tú = pertenencia. “Al viento en una loma”, “Con su memoria de alas” y “Unas macetas color amarillo” (1969) junto con el tratamiento espacial de *PB40* completan la hipótesis de la pertenencia. El yo se identifica con un Tú. Si Viel había dicho: “Somos Dios y yo como bandera al viento, nunca me faltó su escudo” (*EN*, 2003: 82), ahora dirá: “Te descubro Dios en mi yo” (1971: 160). Carolina Esses observa que en el poema “Cataratas” (*PB40*) Dios no es asimilable con su representación tradicional –ya no es “Dios nuestro”- sino que se representa en su relación íntima con el sujeto (2008). En continuidad con lo planteado por Raúl Dorra (2005) el Yo de la enunciación “construye las estructuras opositivas sobre las que se asienta la identidad y el desdoblamiento: yo-tú, yo-él, uno-otro, cuerpo-mundo”. Respecto de la subjetividad en el vínculo Yo/Tú, Emile Benveniste plantea que el hombre se constituye en y por el lenguaje, mediante el concepto de “ego”. En el fundamento de la subjetividad es el Yo quien dice “Yo”. Para que en la enunciación dicha subjetividad sea posible hay al menos dos condiciones: a) que al decir “Yo” me pongo como sujeto y remito a mí mismo en mi discurso y, b) que al decir “Yo” planteo otra persona, exterior a mí y que sin embargo me constituye cada vez que digo yo. Esta otra persona es el “Tú”. En este sentido, la polaridad Yo/Tú es la condición fundamental de toda subjetividad (Monteleone⁹⁵, 2007: 63). Ambos autores coinciden en comprender la voz del sujeto como una articulación del sí mismo en un contacto recíproco con otro objeto u otro hablante. En cualquiera de los casos, Viel sitúa la búsqueda del Yo poético en relación con

⁹⁵ En su artículo “Poesía y vida”, Jorge Monteleone plantea el poema como el teatro de la muerte. Observa que Viel Temperley, como todos los autores de poesía, es un muerto. El autor erige una metáfora de sí y agrega que “ante el irremediable espejo funesto se ha vaciado de su mismidad para que en la enunciación poética sea un muerto que habla (2007, 72)

su cuerpo (objeto de dolor) y con un Tú (Dios, sujeto de salvación). El Yo de la enunciación es sujeto a la vez que objeto. El aquí cerca del cuerpo en búsqueda de un Tú lejano, que se aproxima, ocurre como un advenimiento que indica “el movimiento de llegada” hacia el sí mismo (Dorra: 2005, 30).

Viel sobrevive y avanza en la respiración de cada verso. Leemos: “qué linda se va poniendo la herida mientras ando” (1971: 195). Es decir, hay una procesión del dolor en un avance ascendente. La dolencia es asumida y en algunos casos resignificada bajo una forma “estigmatizante”. El asma también opera como un estigma. Al respecto agrega Clara España (2010) que hay una identificación del sujeto con el cuerpo de Cristo que “recibe golpes de Dios” (3). Al igual que los estigmas que recibe el santo, “aquí el sujeto recibe esquiras (...) [por medio de] uniones intermitentes en y de Dios y de un deseo de alcanzar una permanencia recíproca construyendo una continuidad corporal y espiritual” (3).

El cuerpo del dolor en HVT toma otras formas derivadas tales como la fiebre (1969: 69), el miedo (59), el temblor (59) y la tristeza (62). Por extensión, engloba las imágenes de la lanza, el clavo, el martillo, el golpe y el galope. De la muerte anticipada, el sujeto afirma que su máximo dolor sería vender sus campos (83). Sin embargo, espera al morir obtener “oraciones y lágrimas” (83).

Alcántara Pohls (2003) define un “Yo extrañado” como “expresión del dolor” en *HB*. Advierte una necesidad de fuga ante la experiencia del dolor:

[...] el dolor pide un escape hacia lo que no es él, pide simplemente salir, fugarse. VT parecería engancharse a esa intensidad física para propiciar, de manera continua, el surgimiento de esa otra intensidad que, ésa sí necesaria, deshace al mundo y lo lleva hacia la luz. Pero no se trata de una simple superación del dolor. Ya que el dolor es inevitable, la poesía se funde con él para llevarlo a la zona del lenguaje (2003: 10).

El dolor llena por completo la vivencia. “Ser es ser por entero (...) lleno de existencia (...) Creemos que si hubiera podido, HVT habría proclamado con fuerza la inmortalidad del cuerpo” (Arancet Ruda, 2009, 2). En relación con la inmortalidad, observamos que las diversas imágenes de vuelo y de ascensión compensan las figuraciones del dolor terrenal. Por ejemplo, cuando aparecen “cóndores volando” (*EN*, 2003: 62) y

cuando escribe: “las aves parten de pronto con las alas húmedas y el estruendo en su pecho diminuto” (*PB40*, 2003: 189). Consideramos que el Yo se identifica con “el vuelo del pájaro” al conformar “una psicología de la verticalidad” en términos de Gastón Bachelard (1958). Se reitera el gesto de “abrir las alas” “como un ave en su jaula” (81) y se reformula la concepción del cuerpo como “jaula” (146). En una psicología de la verticalidad para Le Galliot el vuelo del pájaro es “el sueño del hombre solitario” (1977:160) que HVT llama como “espaldas de hombre desplegadas”. Escribe Viel “me gusta abrir las alas/ y volar sobre campos” (HVT, 2003: 81). Bachelard agrega que “el poeta aéreo agranda el mundo más allá de todo límite” (1958:61). En la posibilidad de ascensión el Yo se reintegra como una unidad de “la sima todopoderosa” (1958:122) donde la imagen dinámica del “sueño aéreo siempre quiere movimiento” (1958:119). A este aspecto psicoanalítico, Mircea Eliade agrega el plano de la existencia mística, en el cual el éxtasis del vuelo “en las religiones arcaicas significa el acceso a un modo de ser sobrehumano”⁹⁶ (1994: 148).

La necesidad de ascenso se relaciona por antonomasia, con el miedo a la caída. Para la fenomenología de Gilbert Durand (2006) esta oposición refiere a una dimensión existencial del hombre:

Por lo demás, como la caída es relacionada, como lo observa Bachelard, con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental y constituir para la conciencia el componente dinámico de toda representación del movimiento y la temporalidad. La caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo, nos hace conocer el tiempo fulminante (116).

Tal como afirma Durand, Gastón Bachelard estudia la caída como “una enfermedad de la imaginación de la caída, como la nostalgia inexplicable de la altura” (1958: 120).

La figura de “la tabla esbelta” en su “vuelo de pájaro” presupone una necesidad de ascenso en rechazo a la caída. Michel Serres agrega un dato etimológico interesante. Afirma que la posición de pie “vertical” presenta la misma raíz que “vértigo” y “vértebras

⁹⁶ A este respecto, Gilbert Durand agrega que los esquemas de ascensión corresponden al régimen diurno de la imagen en rituales de elevación y purificación. Los arquetipos de la cabeza y la cima son fundamentales, como sucede en *Hospital Británico* cuando HVT afirma “tengo la cabeza vendada” (2003: 373). En cambio, el tratamiento del régimen nocturno de la imagen se encuentra en relación con el hábitat, los valores alimenticios y digestivos (Durand, 2006).

de la columna”. La preposición “*vers” significa “hacia” cuyo doble sentido refiere: la traslación en una dirección; y, casi a la inversa, “rotar” o “girar”. Además señala una paradoja entre el ascenso y la caída cuando se pregunta: “¿Por qué el esfuerzo de izarnos hacia lo vertical nos precipita al suelo, inmersos en un torbellino”? (2011: 106). Responde que nuestra memoria corporal revive constantemente nuestra hominización.

En este sentido Serres plantea una filosofía plenamente existencialista coincidente con la vivencia del ser en el tiempo del instante que hallamos en HVT. El sujeto presenta un cuerpo con memoria y evita el vértigo, equivalente de un dolor lejano. Durand desde la hermenéutica afirma que "el vértigo es una evocación cruel de nuestra condición terrenal humana y presente". En vez de homologar la verticalidad con la columna como lo hace Serres, lo compara con el tubo digestivo. Gilbert Durand (2006) observa en el canal digestivo una doble moral:

Si el tubo digestivo es el eje de desarrollo del principio de placer, también es en nosotros la reducción microcósmica del Tártaro tenebroso y de los meandros infernales, es el abismo eufémico y concentrado (...) son las puertas de ese laberinto infernal en tamaño reducido, compuesto por la interioridad tenebrosa y sangrienta del cuerpo (...). La carne, ese animal que vive en nosotros, siempre retrotrae a la meditación del tiempo (124-125).

En HVT los fluidos del agua y de la sangre, la memoria y el desconocimiento del cuerpo se conjugan de una manera paradójica. El aire, en cambio resume los epítetos elementales: translucidez, luz, receptividad tanto al calor como al frío. Para Durand “moverse es respirar.” (Durand, 2006: 182). Completando la simbología del aire, se encuentran, además de la cima, el fuego y la palabra como modos de purificación para las religiones del hombre:

Esta concepción alcanza una creencia universal que ubica en el aire respiratorio la parte privilegiada y purificada de la persona: el alma (...). Entre los bambaras se encuentra una representación semejante: el alma *ni* reside en el soplo; la respiración es llamada *ni na klé*, literalmente “alma que sube y desciende”, términos que describen el propio movimiento de la vida. En este pueblo africano hay incluso una doctrina de localización en el plexo solar, “ojo del pecho”, muy cercano a la fisiología mágica de los chacras de la India (2006: 183).

Durand agrega que las técnicas simbólicas de purificación por la espada, el fuego, el agua o el aire⁹⁷ subsumen obligatoriamente una metafísica de lo puro” (184). Todos estos elementos están presentes en HVT.

Por un lado, la espada representa un rito de corte como “un retrato imaginario de un hombre que cortó todos los lazos del mundo” (2006: 176). La espada en HVT aparece para lavar “ese instante estrecho/ que desenvaina en aire” (en, 2003: 76) y con un resplandor “lavado por la luz” (83). También cuando el cuerpo del dolor quiere enterrar su peso en Dios, “en manos de la fe” (70).

El Escritor presenta su propio cuerpo como un rito iniciático, tanto para atravesar y para asumir el dolor, como para reconocer las distintas partes de su cuerpo. La separación y la fragmentación de su cuerpo forman parte del proceso de subjetivización del Yo poético. Esperanza Pérez Prado agrega que en HVT “el corte tiene un sabor caduco de una profunda pasión religiosa”. Argumenta que en el Poeta el dolor es un vehículo sagrado debido a que lo ominoso sacro recupera una vieja sensología”.

Por otro lado, HVT presenta la simbología de la cruz en las siguientes ocasiones: hombre abierto en forma de cruz, mano de la cruz (*PB40*, 190), gaviotas como cruces, hombre crucificado, el gesto de santiguarse, como flor (aljaba y hombre florecido) y como forma derivada, el abrazo. Según Walter Cassara (2003) no se trata de una retórica femenina de la comunión nupcial, como presentan habitualmente poetas místicos como San Juan de la Cruz. En el caso de HVT presenta una eucaristía narcisista y solitaria de un macho pánico donde, extrañamente “el alma desposa” y “desflora al cuerpo abierto”. Walter Cassara propone una lectura atípica en la que HVT se anula como hombre. Agrega que “el *homo religiosus* y el *homo venereus*, el hombre que se humilla delante de una cruz y el hombre que se zambulle extasiado en una piscina —como luego lo hará en *Crawl*—, son uno y el mismo hombre que se crucifica” (2003: 2). A este respecto, Cecilia Graña (2006) habla de una “religión privada”. La Crítica ve en HVT un hombre solitario. Sin

⁹⁷ Resulta interesante que el espacio exteroceptivo del sujeto se define por el contacto con el aire y el agua. Ambos elementos resultan fundantes en la poética de HVT. Rastrear y profundizar su simbología a lo largo de los poemarios sería interesante para una futura investigación.

embargo, observamos que a partir de la configuración espacial, del vínculo del cuerpo con los elementos analizados y de las marcas de la enunciación donde el sujeto se desdobra, se separa, se identifica y se espeja en un Tú-Dios, el Yo poético proclama su identidad en relación con el corrimiento de lo que reconoce como propio. En HVT hay una intención de trascendencia por medio de la cual “habitar” y “pertenecer” significa también “conquistar” otros cuerpos y reunir los espacios de lo sagrado y lo profano. En este aspecto, el símbolo de la cruz, junto con el del corazón, resultan fundamentales. Según Durand la cruz cristiana, en cuanto madera alzada, refiere al simbolismo vegetal. En HVT (2003) abundan imágenes como “árbol” (77), “verde la hierba” (183), “verdes hamacas” (185), “tanto verde en sus peñascos” (187) y “ojos verdes” (77). Agrega que la cruz es “símbolo (sagrado) de la totalización espacial (...) una unión de los contrarios” (339). Si la espada simboliza la separación del hombre del mundo, por el contrario la cruz es la ligadura entre ambos. En este caso, “el árbol es una medida orientada por la verticalidad, individualizada hasta privilegiar la única fase ascendente del ciclo” (354).

El dolor, el sueño aéreo y la cruz se identifican con lo luminoso. En “Puerto Madryn” HVT dice: “gaviotas clavadas como en cruces (157). Finalmente en “Caratas” afirma: “estar crucificados en luz y volar es una misma cosa” (189).

Observamos un traspaso del imaginario acuático al imaginario aéreo en este proceso de subjetivación y una necesidad de vuelta al origen. Michel Serres define como “misterio de la transustanciación” a la oscilación caótica “de las turbulencias fluidas a los torbellinos aéreos” (2011: 116). El ensanchamiento de la zona pecho y espalda en contacto con los espacios y lo Otro, remiten al sueño del aire. Desde la fenomenología de Bachelard, las imágenes de vuelo corresponden tanto a la intimidad del sujeto como a su posibilidad de inmensidad, ya que ambas actúan como una “categoría filosófica de ensueño” (1975: 220). El vuelo se genera en un instante dinamizado y su impulso conforma una “estética de la gracia” (1958: 31). Sin embargo, el soñador aéreo, a diferencia del soñador acuoso, no es voluptuoso ni apasionado. Si trasladamos la distención de Bachelard a la tipificación de la respiración que hicimos anteriormente encontramos coincidencias. El nadador y el

comandante presentan “brazos como alas” y convierten al poeta aéreo en el sujeto que “agranda el mundo más allá de todo límite” (1958: 61).

Según Henri Wallon (Ferreya Monge, 2012) el dolor en el pecho corresponde al dolor del niño. La falta de sostén en la espalda desarrolla una imprecisión psíquica que deja el miedo a caer como un miedo primitivo. Gastón Bachelard reconoce que Henri Wallon ha demostrado que la agorafobia es el miedo a caer (1958, 116). Además, relaciona el drama de la caída con una regresión infantil o un “recuerdo de raza”. En este punto cabe aclarar un dato biográfico que en HVT parece ser más que una anécdota. El Autor cuenta en una entrevista realizada por Sergio Bizzio (1987):

Quando 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 (58).

En HVT la caída es una vuelta al origen. El ciclo de movimiento se compone entre bocanadas de agua, aire y vuelta al agua. En “El Nadador” afirma que su pecho “recuerda los días cuando el cielo/ rodaba hasta los ríos como un viento (...). / Soy el nadador, Señor, solo el hombre que nada. / Gracias doy a tus aguas porque en ellas/ mis brazos todavía hacen ruido de alas” (1969: 56). Luego agrega “el aire fresco en los pulmones, con su memoria de alas” (86). En “El regalo” dice: “Tanta luz, tanta piedra y agua, tanto ruido...” (1971: 116).

Para profundizar la línea simbólica planteada como ciclo de movimiento hacia el origen y un camino entre agua-aire-fuego, pecho y espada, espada, cruz y dolor y su relación con lo luminoso, observaremos nuestra última vinculación en la geografía del Autor. Analizaremos a continuación, la relación entre el espacio corporal, el corazón y lo sagrado. Nuestra hipótesis sobre modos de ser en el espacio como construcción de una poética de la subjetividad y la pertenencia se completa con este último elemento simbólico. Cabe aclarar que el camino hacia la trascendencia mística y la posibilidad de recapitulación

hacia un estado originario del cuerpo en el resto de su obra, y principalmente en su último libro *HB*, quedará pendiente para un trabajo de investigación mayor.

Observamos que, a diferencia de la espada y el resto de los elementos punzantes que acompañan la poética de HVT, la cruz representa la armonización de los contrarios, es el lazo que acerca el sujeto poético con el mundo. Por medio de un camino ascendente, que incluye la enfermedad, la herida, la quietud y la recuperación, Viel construye un imaginario acerca de lo luminoso. Si en el apartado anterior hablamos de una “religión privada” (Graña, 2004), en esta última instancia observamos que el cuerpo de HVT como “capilla personal” (Cassara, 2003), posibilita un itinerario desde la pertenencia hacia la trascendencia.

c. El cuerpo como casa

El simbolismo propuesto por Mircea Eliade (1994) habla de una correspondencia entre el corazón y el templo, ambos centros cosmogónicos. Asociamos los movimientos de apertura, de cierre y de suspensión, tanto del ritmo respiratorio como del cardíaco, con la elaboración de una “arquitectura corporal” (cfr. pp. 55, 61). El cuerpo del Yo poético en los poemarios se configura como una casa religiosa, donde el corazón como “brasas” (Viel Temperley: 2003, 59) se enciende en el encuentro con un objeto-cuerpo, en vínculo con un Tú-Dios. De esta manera, el espacio de lo personal comprende una simbología sacro-religiosa en la zona entre el pecho y la espalda, donde el corazón resulta fundamental.

El cuerpo es en el discurso de la perceptivización, un “campo de presencia” que presenta transfiguraciones corporales, según lo dicho anteriormente (cfr. pp.56, 57, 59). Añadimos a esta premisa que los estados del sujeto afectan los cánones religiosos donde el Yo se erige. La poesía de Viel es profundamente religiosa a la vez que personal. Para profundizar las relaciones entre el cuerpo transfigurado y el alma simbolizada, observaremos los valores dados respectivamente entre el corazón y la respiración. En el “cuestionamiento del yo” (Combe: 1996) los valores y las relaciones entre cuerpo y espíritu quedan subvertidos, según los estados de la respiración. Análogamente, el corazón -

músculo ubicado entre el pecho y la espalda- se presenta por medio de latidos o golpes en el poema. También, presenta imágenes píricas tales como “arder” e “incendiar”.

No es menor mencionar que el “corazón” es metáfora de “mi piedra colorada, la distinta” (HVT, 2003: 149). El dato que nos brinda René Guénon en *Símbolos de lo sagrado* (1988) estudia la piedra como símbolo constructivo para la religión personal. Específicamente, el simbolismo de la piedra bruta ha sido transpuesto por el esoterismo religioso, del dominio sagrado al nivel profano: “un símbolo, primitivamente destinado a expresar las relaciones sobrenaturales del alma con el Dios «viviente» y «personal»” (271). La relación histórica de la piedra con el altar hebreo también se encuentra en vínculo con esta peculiar experiencia, muchas veces problemática, de Viel con su cuerpo: “dentro de tu cuerpo/ (oh templo del Espíritu) /y robarte ese altar pagano y lateral/que nos disgusta a todos/-cielo, amapolas, gentes-/esta mañana aquí en la plaza” (HVT, 2003:173).

A continuación establecemos una lectura cronológica desde los primeros poemas de *EN* hasta los últimos en *PB40*. Resulta esclarecedor incluir las figurativizaciones corporales en un recorrido temporal, como un devenir histórico del “ser para el tiempo” (Heidegger). El cuerpo del nadador, del enfermo y del comandante son modos de existencia en donde el sujeto presenta distintas moradas. Su cuerpo, potencialmente ecléctico y plástico, se dispersa y se aloja en distintos espacios: en algún pliegue, en una zona, en contacto con el paisaje, en el estado de quietud y de soledad, en encuentro con Dios. En todas estas instancias presenta conciencia de sí. Es posible encontrar una lectura dialéctica entre un cuerpo y el otro, entre un mapa del cuerpo y otro, entre las distintas partes y la totalidad. El cuerpo de HVT, los distintos puntos de vista de la enunciación, la apropiación del objeto cuerpo y de los escenarios externos que incluyen la deidad, es una geografía de su subjetividad. Es un territorio existencial, ecléctico, discontinuo, plástico y contradictorio. El ser en el cuerpo, aun en la posibilidad de conquista y de residencia en el espacio, se vuelve inaprensible y se escurre “en treguas de voz”. Agrega en *HB*: “Voy a lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo (...). Tengo las toses de los viejos fusiles (...). Mi vida es un desierto entre dos guerras” (HVT, 2003: 378).

En “A mi cuerpo” caracteriza al nadador como “el cazador sediento de su casa”. Sobre el final del poemario *EN* escribe: “tengo un Dios y su casa tiene muchas moradas” (82) y en último poema finaliza: “toca despacio, todo lo que es tuyo”. Luego, *PB40* empieza: “No. Nunca tuve casa. Mis hijos son mi casa”. En estas citas textuales observamos una insistencia sobre la morada. Nuevamente observamos una dialéctica entre el adentro y el afuera, la casa como aquello que es propio y que se extiende por fuera de su cuerpo. Los territorios que puede tocar y que detallamos en el capítulo tercero, las extensiones de su cuerpo como los hijos, y la posibilidad de unión con Dios en las marcas de la enunciación. Laura Scarano (2007) toma el estudio de Paul Zumthor sobre la representación espacial en la Edad Media donde “el espacio es la medida del mundo” y en él “el cuerpo proyecta el alma en el espacio” (50). En HVT el cuerpo no solo se pone en contacto con el espacio externo, sino que el territorio más difícil de conquistar es ese espacio-Dios. Viel Temperley avanza en la conquista del cuerpo que nombra e intenta conquistar el espacio de un Tú o de “lo otro”. Gastón Bachelard (1975) entiende dicho movimiento de conquista como un intento del sujeto por trascenderse:

Encerrado en el ser habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá que siempre volver a él. Así en el ser todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso (...). Espiral es el ser de hombre, cuántos dinamismos se invierte. Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o se evade uno de él (...). El ser del hombre es un ser desfijado (Bachelard, 1975: 252-3).

Si retomamos la hipótesis del cuerpo y sus partes dispuestas en el espacio, encontramos una equivalencia con el corazón. René Guénon homologa el corazón con la caverna y el templo. Por su parte, Gilbert Durand afirma que la intimidad de toda casa se corresponde como un microcosmos “doblete del cuerpo”. De ese modo, la casa-cuerpo actúa como isomorfo del nicho, del vellón y del regazo materno. Durand observa que entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos se encuentra la casa como microcosmos secundario. “Dime la casa que imaginas y te diré quién eres (...) La casa redobla la personalidad de quien la habita” (2006: 251).

Walter Cassara (2003) analiza el segundo libro de Viel, *El arma* (1953) como una capilla personal donde el sujeto presenta un amor de sí en una especie de vía crucis. Sin embargo, Cassara considera que pese a su vitalismo el cuerpo nunca termina de confesarse. El lenguaje presenta una devoción por el secreto. En los poemarios seleccionados para este trabajo de investigación, el cuerpo empieza a aparecer. No solo aborda una religiosidad íntima, sino que el sujeto poético abre un camino desde una hondonada (62), en las heridas (195) y hasta lo luminoso: “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 (...)/ No la claridad del alma (...). Es otra claridad/ la que veía/ con los ojos abiertos o cerrados/ bajo el blanco pañuelo” (HVT, EN, 2003: 65). La claridad y la paz se asocian con las altas aves y las nubes una vez más. El vuelo del pájaro en relación con la respiración y con la inmensidad y la intimidad del cuerpo del sujeto, se vinculan con la búsqueda de su alma. El cuerpo y el alma aparecen unidos: “Hoy llevaría cuerpo y alma”, “hasta esas piedritas de colores que caen en el alma” (*PB40*, 2003: 170). “El aire tan abierto” (193), la pampa y el mar, las acciones de lavar y purificar son elementos textuales que permiten el despliegue del alma.

HVT utiliza cerraduras y llaves que, según Gilbert Durand, refuerzan todavía más la intimidad y el secreto de esas moradas superlativas (2006: 52). “En mi bolsillo, junto otras llaves, /guardo las llaves de una casa/ de Buenos Aires/ donde mis hijos duermen” (1971: 146). Ante su preocupación de ser un mal comandante, el sujeto cuida de su casa y de sus hijos e introduce el paisaje nuevamente: “En mi bolsillo guardo la llave/de otros amaneceres tibios/pero sin sueño, /amaneceres para gritar/pero no, porque mis hijos duermen. /Aquí descanso, con el Batallón 40” (HVT, 2003: 147). La morada también implica sentido de detención, de reposo y de iluminación interior. Por este motivo, HVT encuentra con la quietud otros estados de su cuerpo. La casa es una “construcción de sí” que invoca la imagen de la piedra. HVT dice:

Mis piedras.
Las levanté y las traje a casa,
Las levanté como quien hace con sus manos
Algo limpio a los ojos
De Dios, aquí y allá
Bajo el inmenso cielo.

Traje a casa estas piedras y las dejé en el suelo (...).
Pero de las ruinas de Loreto, en Misiones,
Traje una piedra colorada (...).
Yo la puse más alto, por el musgo
Porque fue pared de hombres, hace tiempo (...).
Su corazón, mi piedra colorada (HVT, 2003:148).

La acción de levantar y arrojar, secar y mojar piedras será repetida varias veces: en “Malhumor americano”, “Puerto Madryn”; “Piedra colorada”, “Recuerdo”, “El guardafauna” y “Cataratas”. A medida que el yo recupera sus piedras y avanza en la conquista de las partes de su cuerpo, las reintegra en un “campo de la pertenencia”. Esta geografía corporal, figurada desde una anatomía de “varón hermoso”, “tabla esbelta” o “torre joven”, desde un estado agonizante “solitario sable”, bosqueja en los primeros poemarios una cosmogonía vital. Según las resultantes espaciales, el cuerpo forma una cruz cuyo centro es el corazón. El corazón con el vértice hacia abajo se aplica con el mismo esquema a la caverna y según la tradición hindú se oculta en la caverna del corazón un estado de “envoltura o repliegue” en la manifestación de lo invisible. Interpretado por René Guénon (1988)

Las religiones lo sabían, cuando hicieron del Corazón el símbolo sagrado, y también los constructores de catedrales que erigieron el lugar santo en el corazón del Templo (...) Este paralelismo del Templo y el Corazón nos reconduce al doble modo de movimiento, que, por una parte (modo vertical), eleva al hombre más allá de sí mismo y lo desprende del propio proceso de la manifestación, y por otra parte (modo horizontal o circular) le hace participar de esa manifestación íntegra (...) La comparación del Corazón y del Templo, a la cual se alude aquí, se encuentra más particularmente, como lo hemos señalado en otro lugar, mas particularmente en la cábala hebrea (...) Por otra parte, en lo que respecta a la consideración de los movimientos vertical y horizontal, hay referencia a un aspecto del simbolismo de la cruz (369).

Según Mircea Eliade, el cuerpo humano, como *imago* corporal, es equiparado ritualmente con el Cosmos o el altar védico, que es una *imago mundi*; también se asimila con una casa. Un texto hatha-yógico habla del cuerpo como de “una casa con una columna y nueve puertas” (1994: 146). Podemos ver un tratamiento religioso en la homologación cuerpo-casa-espacio, ya que “edificar una morada exige una decisión vital (...) habitar un

espacio, es reiterar la cosmogonía (...) toda decisión existencial de situarse en el espacio constituye una decisión religiosa (...): el cuerpo como el Cosmos es en última instancia una situación [y] en sentido contrario: el templo o la casa como un cuerpo humano” (1994, 145-6).

Tanto René Guénon como Gilbert Durand insisten en la importancia de los símbolos sagrados en las religiones orientales y occidentales. Sobre la respiración y su relación con el corazón, ambos ven una presencia unitiva entre cuerpo y alma.

Aplicado a HVT el *charra* laríngeo se conecta con el cardíaco, vuelto rezo, llanto y oración, devenido ahogo, asfixia, angustia, asma y naufragio. Aparece la voz del sujeto como un renacimiento. El corazón como herrado de latidos, golpea e insiste. Para René Guénon (1988) el corazón forma parte de los símbolos de la forma cósmica. El corazón es la representación inversa de la caverna, por su triángulo invertido cuyo vértice apunta hacia abajo (182). Según la tradición hindú la caverna del corazón es ese estado de envoltura y repliegue con respecto de la manifestación. Se compara con la pequeñez donde el ser reside, aunque en realidad es lo mas grande como “principio por el cual todo espacio se produce (...) a partir del cual se efectuará el desarrollo espiritual de ese ser; allí, pues está propiamente el comienzo” (182-183). Guénon (1988) agrega a la dimensión espiritual, una observación lingüística por medio de una asociación etimológica entre el latín y el egipcio:

La palabra egipcia *hor*, nombre de Horus, parece significar propiamente corazón; Horus sería en tal caso, el Corazón del Mundo, según una designación que se encuentra en la mayoría de las tradiciones y que, por lo demás, conviene perfectamente al simbolismo de ese dios, en la medida que es posible aprehenderlo. Podría uno sentirse tentado, a primera vista, a relacionar *hor* con el latín *cor*, que tiene el mismo sentido (...). En las diferentes lenguas las raíces similares que designan al corazón se encuentran tanto con gutural como aspirada por letra inicial*: *hr* o *hrdaya* en sánscrito, *heart* en inglés, *herz* en alemán, y por otra parte, *kêr* o *kárdion* en griego, y *cor* (genitivo *cordis*) en latín, pero la raíz común de todas ellas, es en realidad *HRD* o *KRD* (...) y no parece aquí el caso egipcio *hor*, de modo que se trataría no de una real identidad de raíz, sino solo de una convergencia fónica, que no es menos singular (184).

Respecto de esta asociación corazón-casa, leemos las palabras de HVT que dice: “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/ Desierta está la plaza Batallón 40 (...) traje a casa estas piedras (...) su corazón, / mi piedra colorada”⁹⁸ (HVT, 2003:148). La ausencia de casa se vincula directamente con la búsqueda incesante del corazón, ya que dicho órgano es la sede conservadora del movimiento inicial de todo ser vivo (Guénon, 1988). Desde la simbología sagrada el movimiento de sístole y de diástole le devuelve continuamente a su propulsor -el corazón- la sangre generadora de la vida física y la rechaza para irrigar al campo de su acción. Concluye Guénon que el “Corazón” es además otra cosa: “la sede y el conservador de la vida cósmica” (1988:369).

El corazón en Viel arde, se incendia. Realizamos una comparación entre “Las herraduras” publicado por Ediciones Centurión (Magrini, 1963) y la versión del poema finalmente publicado en 1969 (*EN*, HVT, 2003). En ambos, se conserva la primera definición de las herraduras del pecho: “una junto a la otra/colgadas de mi cuello/como un arreo duro, /salvaje/, solitario” (HVT, 2003: 59; Magrini, 1963: 203). Sin embargo, el poema presente en Edición Centurión dice que son “nadadoras de sangre” y “herraduras de músculos” (Magrini, 1963: 204). La edición final sustituye los sintagmas anteriores por “martillar en mi sangre” y “aún firmes en sus clavos” (HVT, 2003: 60). La marca de corrección nos permite observar cómo el Autor encuentra claras analogías entre sumergirse en el agua y la cerrazón de su pecho.

La figuración del corazón incluye la luz y el calor, símbolos respectivos del corazón irradiante y el corazón en llamas. Se trata de la afección del sentimiento, el fuego que reside en el centro del ser (Guénon, 1988: 367). Entre el corazón y el templo, aparece la luz como símbolo del conocimiento (373). El corazón también se asimila con el sol, mientras que el cerebro con la luna (372). El sol es para la simbología sagrada un principio activo y masculino.

A partir de la observación del corazón, como elemento textual isotópico asociado con la respiración, rastreamos los siguientes pares sémicos: pasión/dolor; cerca/lejos;

⁹⁸ Luego dirá en *Hospital Británico* (año): “miocardio mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio” (HVT, 2003: 386).

íntimo/inmenso; profano/sagrado. Los pares contribuyen en la configuración de la subjetividad de un sujeto que presenta valores religiosos subvertidos.

La zona pecho y espalda articula el cuerpo del dolor. Recordemos que el dolor es objetivado (cfr. p. 76) al igual que su cuerpo. En una lucha por subjetivar el cuerpo del dolor, la conquista sobre lo religioso se vuelve una lucha cuerpo a cuerpo. El yo se apropia de su cuerpo y encuentra en la diferencia del otro, de lo otro, es decir “Dios en sí” un vínculo personal y amoroso. Según Eduardo Milán hay “marcas en el verso, como un tajo en el alma”. HVT construye una gramática conmocionada con la enunciación de la deidad, en un “alto voltaje de subjetividad” en HVT (Pérez Prado, 2014: 2).

El sujeto repite el gesto de levantar y arrojar piedras. A su vez, cuando HVT se encuentra con otro sujeto, el Tú de la enunciación, se articula el “cuerpo de la pasión”. Este camino de recuperación, pacífico a la vez que apasionado, resulta problemático para el sujeto: “Qué linda se va poniendo mi herida mientras ando” (2003, 195) y versos más adelante agrega: “Qué trabajo se da el hombre, /qué trabajo se da el agua para pasar debajo de la piedra” (196).

En “El Jorabadito” el espíritu es planteado como incapturable, problemático y pagano por su actitud erótica. Agrega HVT: “Heroico jorobado, qué problemas tenemos” (2003: 173). La figura del jorobado representa el cuerpo sexual que es experimentado por el sujeto, ante los ojos de Dios como un cuerpo abyecto. El sujeto se arrodilla “todavía en cuatro patas/mirándote, Dios mío” (159). El sujeto experimenta una dualidad ante lo erótico del cuerpo, ya que lo glorifica a la vez que lo culpa, lo sabe una “inmerecida carga” (76). Por ende, aparecen imágenes del pecado como suciedad y manchas. El cuerpo que padece es el cuerpo de la pasión y del dolor. Destacamos el aporte de Ivonne Bordelois que, desde su ensayo sobre las etimologías, vincula la pasión con el sufrimiento y la enfermedad. La Autora observa que la raíz **path* contribuye a “identificar la pasión con la pasividad, la enfermedad y el sufrimiento, abriendo camino, a través del latín eclesiástico, a la arrasadora interpretación cristiana según la cual la pasión, en términos generales, equivale a pecado” (2006:71). Además, agrega:

Psicoanalíticamente, señala Kancyper, la pasión genera una herida al narcisismo, justamente porque resquebraja el control omnipotente de la razón. Mientras el amor salvaguarda la distancia entre sujeto y objeto, el deseo proveniente de la pasión se orienta a la fusión total con el objeto, que significa el riesgo de devorar o ser devorado por el mismo

Y no hay que olvidarse que tras la pasión subyace siempre el cuerpo: negar la pasión, es negar la existencia del cuerpo y por ende exponernos a la muerte. Por eso es tan difícil y doloroso el ceder a la pasión como oponerse a ella (Bordelois, 2006: 74)

La existencia subjetiva es para el sujeto la coyuntura de estos planos. Esta existencia es una semiótica para el sujeto modal (Greimas-Fontanille, 1994), por medio de la cual los aparentes pares de opuesto pecho y espalda, yo y tú, carne y espíritu, son una unidad para Viel. Escribe: “No debemos luchar/contra ningún demonio, /dicen mis teólogos, /tenemos que luchar con nuestro ángel/para que él nos venza” (HVT, 2003: 189).

En un nivel de análisis simbólico, observamos la necesidad del sujeto de afrontar una ilusión de completad. La dialéctica entre el adentro y el afuera, entre lo íntimo y lo inmenso, entre yo y otro, encuentra un camino trazado como circuito cíclico y ascendente en el que el sujeto se aproxima o se aleja de Dios.

En el corrimiento de límites todo lo que no es parte del Yo empieza a ser conquistado. Del mismo modo, Dios como otro y como espacio inteligible, se vuelve un lugar por habitar. En la posibilidad de unión con Dios, la experiencia de existir se vuelve totalizante para el sujeto. Primero reconoce su cuerpo y ahora, junto a él se aproxima a todo lo ajeno. En este encuentro con lo desconocido el Yo poético encuentra un aspecto familiar, ancestral, anacrónico. El reencuentro con Dios es una vuelta al origen, un ir hacia lo profundo, a la vitalidad de sí.

El cuerpo es además de “jaula” y “cueva”, “encarnación” y “templo del Espíritu”. El cuerpo heroico es el del jorobado. Confiesa su deseo de ser “desde los quince años marinero” y luego admite: “me siento mal, me siento/ como un mal comandante (...) Por las coplas y el sol, sécame el llanto/ con una punta de tu alma” (HVT, 2003:162). El comandante habita un cuerpo que por momentos no sabe dirigir en soledad, que a veces es

“buque de guerra”⁹⁹. Su propio cuerpo glorioso, vital y alto, como “león entre hembras” también va “sangrando a un costado” (195). Dios se acerca y “se ríe” (170). “El ángel con botas” y “el caballo oscuro” (83), figuraciones de lo inmoral, completan este escenario maniqueo. En consecuencia, las vinculaciones entre lo sagrado y lo profano se alteran, o se erotizan en términos de Georges Bataille (1957).

A su vez, lo íntimo y lo inmenso son pares que se confunden como una dialéctica entre acá y allá que, según Bachelard (1975), presenta la “ilusión del hombre”. La búsqueda de la intimidad del cuerpo es parte del camino de apropiación y recuperación del sujeto. Del mismo modo, el sueño aéreo y la experiencia de expansión en contacto con los límites generan en el sujeto poético una dimensión de inmensidad por medio del cual puede constatar su existencia. El par sémico íntimo e inmenso se relaciona directamente con los límites espaciales que estudiamos en el capítulo dos. Para Gastón Bachelard (1975) la poética del espacio íntimo e inmenso comprende dos imágenes heroicas: la imagen del buceo y la imagen del desierto. En Viel, el comandante aéreo se vuelve inmenso ya que “la inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo”. A la torre esbelta de los poemarios de HVT lo acompañan los paisajes llanos que mencionamos en el capítulo tercero. La llanura es el sentimiento que acompaña al hombre y engrandece. Bachelard agrega que la interiorización del desierto habla de la conciencia de vacío íntimo (1975: 221-243). Se trata de un goce ante lo expansivo donde el paisaje aparece como un ser sin límites. El alma del sujeto aparece en este paisaje íntimo e inmenso. La fusión del ser con un espacio concreto implica una fenomenología de la imaginación¹⁰⁰.

En definitiva, la acumulación de dichos ejes sémicos conformados por pares textuales, se sintetizan en un ámbito semántico mayor acorde con lo luminoso, que incluye acciones como lavar, purificar, santiguarse, mojar. La posibilidad de trascendencia, equiparada con

⁹⁹ En *Crawl* dirá luego: “En la gavia del tórax como alas entre cantos/rodados-recogidos/de bruces-/los pulmones” (2003: 358).

¹⁰⁰Por último Gastón Bachelard añade un dato simbólico al espacio íntimo del sujeto: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad (...) es imaginada como un ser vertical, se eleva (...) es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad. La casa es imaginada [también] como un ser concentrado” (1975:48).

la paz, es una instancia que aparece en estos poemarios. Escribe HVT en “Oración”: “He vuelto Dios, he vuelto/La paz sea con tu pampa/ y conmigo un momento” (61). Luego, en *HB* dirá: “Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el Pecho de la Luz. / (...) Necesito regresar al hombre (...) / Me hundo en mi carne” (2003: 373-376) Permanezco horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo” (371). En conclusión, el sujeto construye un camino de vuelta al origen que actúa como trascendencia de sí.

Recordemos que hablar de los modos de ser en el cuerpo y en la respiración de HVT en sus primeros poemarios supone una base retórica sólida para abordar con mayor profundidad los elementos destacados en *Crawl* y *HB*: “No me separo de la única morada (...) / Mi cuerpo-con aves como bisturíes en la frente entra en mi alma (...). De tanto respirar este aire azul, este cielo encarnizadamente azul, se pueden reventar los vasos de sangre más pequeños de mi nariz” (379-385). Es posible vislumbrar un cuerpo fragmentado por el dolor y un cuerpo apasionado que se abre ante la presencia de lo otro. Existe una analogía entre cuerpo y espacio, entre paz y luz. El cuerpo partido, fragmentado, dolorido, apasionado y glorificado se convertirá en sus últimas obras en “gavia del tórax como alas” (359) y “hospital respirando” (349). Concebimos las definiciones esbozadas del cuerpo en HVT, resultantes semánticas, semióticas y simbólicas, necesarias para revisar la categoría mística frecuentemente abordada por la crítica literaria¹⁰¹.

El corazón, que es piedra, herrado de latidos, brasas y caverna; las partes de su cuerpo, el agua, el aire y los escenarios externos, son nombrados y recogidos por la voz poética. La voz poética, además de ser inscripta en los poemas, es figurada por la representación del “alma”. Dicho elemento aparece caracterizado de diversos modos: puede ser rígida (HVT, 2003, 76) y también doler (83). A su vez es una extensión de la voz, como dijimos

¹⁰¹ Cristina Piña habla de una mística extraterritorial. Por otro lado, María Amelia Arancet Ruda estudia su lugar como poeta errático, un *outlaw* de los cánones. Podemos pensar cómo influye en la subjetividad del Yo poético la construcción de un Yo-Autor en los márgenes. En una carta inédita, provista por la Dra. Arancet Ruda, Viel Temperley confiesa: “No pertenezco a la sociedad o sueño con no pertenecerle y con eso no vivo ni bien ni mal pero creo que esa ligera altivez me ayuda a meterme en mí buscando otra 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” (1984).

anteriormente, “lo que dice mi alma” (157). También es inmortal, “el alma, que no muere” (152).

Reorganizamos el sistema sémico anteriormente planteado entre el nadador, el comandante y el enfermo (cfr. pp. 54, 61) desde una lectura dialéctica en un “eterno retorno” cuya tesis es el nadador sano, su antítesis el enfermo postrado en cama y la nueva síntesis el comandante aéreo. Pertenecer para el Viel de los poemarios seleccionados, es volver al origen, volver al agua. En un metatexto inédito de 1963 Viel escribe: “Aquella poca agua clamó por mi retorno a su fuente, hora tras hora” (HVT, 2014)¹⁰². Para Gilbert Durand “el esquema de acurrucarse provocara todos los arquetipos de acurrucarse y la intimidad” (2006: 63).

Pertenecer para Viel es adentrarse en su cuerpo para trascenderlo. Los cuerpos del dolor y de la pasión vital construyen la morada íntima de sujeto poético. Gilbert Durand afirma que la intimidad no es más que el símbolo de “la caverna transpuesta” (2006: 250). Dado que el psicoanálisis desarrolló un semantismo feminoide respecto de la morada, el antroporfismo derivado en habitaciones, templos, capillas, chozas, la tumba, la cavidad y el hueco son en consecuencia feminizados. HVT escribe: “mira mi cuerpo, cueva a la que vuelvo” (1969: 57). En “Con su memoria de alas” añade: “cada vez más íntimo, /se me está ensangrentando y revolviendo/ todo eso que era mío y limpio:/ el corazón, el sebo de las tripas (...). Qué lindo no tener adentro nada” (2003: 85). En relación con lo esbozado en el capítulo tercero la zona entre el pecho y la espalda es el espacio de lo íntimo, del sentir mínimo. En la frontera de la percepción, el sujeto transita sensaciones de inmensidad y de ensoñación, un sujeto íntimo a la vez que magnificado. El cuerpo del sujeto no es uno o el otro, sino todos esos espacios que vuelven el cuerpo una geografía habitable, múltiple, irregular y ecléctica¹⁰³. Gastón Bachelard agrega: “¿dónde hay que habitar? ¿Hay un afuera adonde huir o es adentro la certeza de lo íntimo?” (1975: 250)¹⁰⁴. En conclusión, la

¹⁰² Material facilitado por la Dra. María Amelia Arancet Ruda en su investigación actual sobre Héctor Viel Temperley (Conicet).

¹⁰³ Resulta interesante pensar el surrealismo como una base estética de dicha poética.

¹⁰⁴ Para agregar datos a una lectura simbólica del cuerpo íntimo y propioceptivo, en contacto con el agua y con el aire, tomamos la fenomenología de Gastón Bachelard. El Autor explica que el agua representa

dimensión propioceptiva donde el sujeto habita y reconoce su cuerpo, constituye como espacio simbólico la morada de lo íntimo. En dicho espacio, habitar significa comprender el cuerpo como casa. Reconocer lo propio, ir y volver entre lo íntimo y lo inmenso, son formas que encuentra el Escritor para equiparar el cuerpo con el espíritu. Por eso la relación entre el corazón y la respiración resulta significativa. Para que el sujeto aparezca, se reconozca y se trascienda en un imaginario lumínico, el cuerpo y el alma se igualan. Greimas entiende que “la luz es el estadio más profundo de la visualidad. El deslumbramiento alcanza al sujeto y transforma su visión. En este caso, nos encontramos ante una estética del sujeto” (1990: 32). Observamos que el sujeto intenta reunir las partes en el Todo al atravesar una transformación “apasionada” en la que comienza a integrar la carne y el espíritu¹⁰⁵. En la “epistemología de las pasiones” Greimas y Fontanille (1994) plantean que el sujeto modal presenta una ambivalencia durante un proceso de complejización progresiva. Por una parte, el discurso manifiesta los resultados de una categorización y de objetivación de los sistemas de valor y, por otra parte, las valencias sémicas definen el valor “del mundo para el sujeto”. En cada nueva conversión del sujeto, los resultados de análisis anteriores, se multiplican y de ese modo, las modalizaciones afectan al sujeto-actante. El sujeto afectado por la pasión será, en una última instancia, un sujeto modalizado según el “estar-ser”. Es decir un sujeto considerado como sujeto de estado aun si por otro lado es responsable de un hacer en el que es necesario “reconocer un procedimiento de homogenización, que funda la pasión y descansa en la mediación del cuerpo sintiente-percibiente (48).

El cuerpo del sujeto poético de Viel presenta, como sujeto modal, distintas conversiones. En primer lugar, estudiamos su cuerpo en relación con el espacio y con la respiración. Obtuvimos transfiguraciones y las vinculamos con sus significaciones simbólicas. En segundo lugar, analizamos los cambios en la enunciación. Ambas instancias

predominantemente un arquetipo de lo femenino y de lo materno, mientras que el imaginario aéreo es preferentemente varonil. En Viel, el aire representa lo masculino y lo paternal. En *PB40* el epígrafe refiere a la militancia de la religión.

¹⁰⁵ Sería interesante abordar el concepto de pasión planteado por Metz (1964) en su llamada “teología no desintegrativa”.

nos permitieron ver cómo el sujeto se reconoce y se modifica desde lo propioceptivo en vínculo con categorías externas. Las transformaciones del sujeto, dan cuenta de un sujeto apasionado, en términos de Greimas y Fontanille (1994). Como tal, el sujeto –categoría compleja, contradictoria y ambivalente- es afectado por lo otro. El yo no es sin un Tú. El Yo que se apropió de su cuerpo, inicia un camino de transformación en el que descubre en su cuerpo la presencia de lo Otro. En última instancia, se invierte el vínculo. El cuerpo es la casa del sujeto donde Dios habita. Escribe Viel: “Te descubro dios, en mi yo” (2003, 160)¹⁰⁶.

De ese modo, significa los lugares de lo propio, se vuelve un ser en el espacio. Viel intenta un nacimiento constante, en definitiva, restituir las partes fragmentadas de su cuerpo en el Todo. Vemos estos pedazos rotos en sus primeros poemarios, que luego serán encontrados en aquellos últimos versos de *Crawl* (2003):

y en 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 (...)
Dentro del caracol que usé de pecho
al lado de un diluvio,
en una mesa
De plana Luz de Cuerpo descendido (344-350).

Aun hacia el final la voz sigue siendo un tajo. La voz poética que recolecta las partes, insiste en llegar al pecho de la luz. El corazón, espacio propioceptivo entre el pecho y la espalda, junto con la colaboración de la respiración, construye el espacio simbólico de la Luz. De esta manera, observamos que el Yo poético recorre su poética de la pertenencia al apropiarse su cuerpo y reintegrar las partes. Dicha transformación está motivada por la búsqueda incesante de un Tú. El sujeto dice: “oculta la hendidura de la piedra (...)/ Cuando era árbol joven no te veía. Ahora te veo” (71). En *EN* y *PB40* el sujeto deja las marcas de este proceso de iniciación que será concluido en *HB*.

¹⁰⁶En un metatexto de 1963 (no publicado, provisto por la Dra. María Amelia Arancet Ruda) el autor refleja su intención poética: “Aquella agua me salvó de ese mar en que se ahoga el corazón bajo un cerrado cielo. (...) Desde entonces, mi poesía tiene un pecho donde reclinar su cabeza. Ya no ama su voz. Puede permanecer largas horas callada”.

V. Conclusiones

“La subjetividad es omnipresente.”
Catherine Kerbrat-Orecchioni.

Hablar del Yo en poesía es retomar un concepto sobre el narcisismo que por naturaleza define toda subjetividad lírica (Combe, 1996). En los poemarios, el Yo aparece como un “desvío figurado” (Fontainer citado en Combe, 1996) en la que el sujeto de la enunciación “se desdobra y al mismo tiempo que se distancia de sí como objeto se transforma en él” (1996, 147). En Viel la hipótesis de la pertenencia se resume en la fórmula Yo-cuerpo. El sí mismo aparece como otro en una dualidad que es superada al vencer el desconocimiento y el dolor, en la apertura desbordada hacia un Tú en el que el Yo se funde. La dinámica del sujeto lírico está en un perpetuo devenir.

En continuación con Emile Benveniste (1946) el Yo, como persona interior del enunciado, establece la subjetividad cuya trascendencia se da en un Tú-exterior. La tercera persona, el no-Yo, es la única apta para despersonalizarse¹⁰⁷. El Yo, como posición del hombre en el lenguaje, instala una polaridad pragmática con las otras personas de la enunciación y se transforma en una realidad dialéctica. “Cuando ego dice ego encontramos aquí el fundamento de la subjetividad” (181). La subjetividad media el lenguaje poético en tanto unidad psíquica que trasciende las experiencias y que asegura la permanencia de la conciencia (1946).

En una primera instancia, observamos que Viel presenta una “nostalgia de la continuidad perdida” (Bataille, 1957). El aislamiento del ser o de la continuidad presenta una separación entre el sujeto y su cuerpo. El par pecho y espalda funciona como un “concentrado semiótico” en el que la pertenencia opera como una “conexión significativa”

¹⁰⁷ Todas las teorías de la enunciación con que trabajamos ponen como ejemplo de esta despersonalización el verso de Rimbaud: “Yo soy otro” (citado en Monteleone, 2007).

(Jitrik, 2007) entre el sujeto observador y su cuerpo observado. En todo “concentrado semiótico” primero hay una separación radical. Viel presenta en *EN* un espacio de exclusión entre el sujeto y su cuerpo, entre su pecho y su espalda. Hay una diferencia, un desconocimiento. Como vimos en el capítulo tercero, el sujeto introyecta fantasmáticamente o incorpora imaginariamente lo que observa pese a esa aparente exclusión. El Yo se funde en los espacios y en el Tú por medio de la isotopía de la respiración. Esta instancia de exclusión es ineludible, según explica Jitrik, en casos simpatéticos como los procesos místicos o eróticos. El Yo poético aparece desposeído, en términos de Bataille (1957). En un camino que intenta recuperar la identidad perdida y evitar la discontinuidad de la existencia, el Yo avanza en la conquista de lo propio.

Todo acto de ver sería excluyente salvo, si se tiene en cuenta, el principio de subjetividad que se da en el plano de la “conexión significante; o sea, lo que hace un puente entre la inteligibilidad de lo que sé y el saber previo, del que ve” (Jitrik, 2007, 102). Esto produce un doble movimiento: el observador puede ver en lo observado algo que está en sí mismo, por lo cual la exclusión se instaura; por otro lado, un mecanismo antagónico y complementario de “inclusión” o “conexión significante”. No hay exclusión sin inclusión y viceversa. De este modo, se instaura una dimensión poética o filosófica cuya inflexión establece una “significación entre sujeto y objeto” (102), fuente de todo conocimiento. En Viel, percibir es identificar y conocer de la experiencia sensible hacia la perceptivización del hábitat. El sujeto poético se adentra en una dialéctica entre lo cercano y lo lejano, para reconocer su propio cuerpo.

En *EN* la voz adquiere distintas formas: rezo, aliento, plegaria, confesión. También se instala el tiempo lento, el de la desnudez, el de la limpieza, el de la memoria que recupera una “identidad arcádica” (Cassara, 2003). El discurrir del *sui referencial*, la “posibilidad de subjetividad” se logra a partir de “formas vacías” que el enunciador se apropia (Benveniste, 1946). En este caso, el sujeto nombra las partes de su cuerpo y las resignifica. La respiración vacía adquiere un nuevo sentido como su alma. Escribe Viel: “columna de agua amarga el alma” (2003, 76).

Jorge Monteleone (2007) observa en Viel una apropiación personal: “la piel que se arranca del rostro, esta falta, es la que da lugar, lo que genera el espacio mismo del poema [donde] el sujeto solo puede ser pronunciado cuando el yo carnal está ausente” (67). En este espacio de conquista el diálogo con Dios es íntimo dado que por exaltación o por dolor, el Yo busca una recuperación de sí mismo y de su origen. Dice HVT: “habla, calla, resiste, estira el brazo/ toca despacio todo lo que es tuyo” (2003:88).

La escritura de la perceptivización del hábitat, es decir del sujeto en relación con el mundo, vuelve el cuerpo un espacio con alto valor semiótico y simbólico. Las figurativizaciones y los mapas corporales nos permitieron comprobar las transfiguraciones presentes en el sujeto. En este despliegue discursivo “el cuerpo sensible se vuelve un terreno favorable” para el sujeto modal (Greimas-Fontanille, 1994:14). Greimas y Fontanille toman el concepto griego de *hexis*, que significa “manera de estar-ser” para explicar que toda constitución pasional encuentra su hábito en el Yo. Viel, sujeto de pasiones y de agonías, construye en un cuerpo sensible, modal y múltiple, el territorio de la pertenencia, el lugar donde residen su voz y su existencia. El campo de pertenencia en Viel está conformado por su voz reintegrando el cuerpo de la escritura. Viel reside en la memoria de su cuerpo cerca de Dios, del agua, del aire y de sus hijos, estos espacios son su patria o lugar de residencia.

El Yo es construido desde el borde. Un mismo cuerpo se transforma en un sistema complejo que integra las partes perdidas y olvidadas. Respecto de las figurativizaciones corporales destacadas en el capítulo tercero proponemos una lectura dialéctica¹⁰⁸. Al concebir la transfiguración desde una perspectiva hegeliana observamos que los cambios de una figura a la otra, son una necesidad interna del sujeto modal en el cambio de un cuerpo a otro. En este caso, el sujeto modal presenta como tesis el cuerpo del nadador (horizontal) cuya antítesis es el cuerpo del comandante (vertical). En sentido ascendente el aire, devenido fuego, es el punto de vuelo del hombre. El tercero excluido, la síntesis es el cuerpo del dolor. Los tres cuerpos conforman el recorrido hacia una poética de la

¹⁰⁸ El sistema hegeliano presenta una tesis, una antítesis y un síntesis o tercero excluido (Hegel, 1966).

pertenencia. Este ciclo de movimiento termina y se reinicia con una vuelta al origen, el cuerpo como casa originaria (Dorra, 2005). Esta nueva tesis es la base para las figuraciones de *Crawl* y de *HB*. De allí la crucifixión, la metafísica de lo puro que será recolectada por el Escritor y profundizado en su última obra.

Para Viel ser y estar es avanzar en lo profundo de sí mismo. Una de su hijas relata: “mi padre me enseñó a nadar, ir siempre hacia lo más profundo” (citado en Graña, 2006: 153). Esa profundidad cabe espacialmente, no solo como una realidad física de la voz en el cuerpo sino en el modo de concebir el espacio como “hábitat y hábitos enmarañados, (...) donde se ve y se representa, un *ethos* propio al *thopos* que define nuestra coexistencia espacial (...) Una axiología del espacio [supone] una manera de ser de y en el espacio” (Ouellet, 2003:83).

En este camino de recuperación del cuerpo en el espacio, observamos que aparecieron tanto la fusión con el otro como la separación, el dolor o el corte. También aparece la memoria. En búsqueda de la identidad, el recorrido incluye el recuerdo. La voz del cuerpo en la escritura busca la vuelta al origen memorable del cuerpo. Afirma Dorra (2004):

el espacio propio de la poesía no es el libro sino la memoria (...) la poesía está ahí a la espera para que mediante ella el espíritu tome su forma y tonalidad propias (...) si se quiere secreta pero incesante sigue cumpliendo la perentoria de necesidad de darle forma verbal a nuestro mundo afectivo, de darle voz al deseo (...) ¿qué es en lo profundo un estilo sino un tono de voz y más profundamente aun, modo de respirar?

HVT (2003) plasma su recorrido final: “Voy hacia lo que menos conocí, voy hacia mi cuerpo” (374). Observamos que el hábitat corporal vuelve a la conquista sobre los espacios, un territorio íntimo y también memorable. El cuerpo como geografía habitable es conquistado por el Yo del modo en que describe Nietzsche (2006) la voluntad de poder del sujeto: el devenir que avanza poderosamente ante el conflicto de las pasiones del sujeto.

En el adentramiento hacia el cuerpo, aparece lo sagrado y toma forma luminosa. Viel intenta un acercamiento arcaico¹⁰⁹ a su cuerpo, busca una vuelta hacia su origen. Carolina Esses, con quien coincidimos, “lo sagrado en Viel Temperley, es siempre el cuerpo, el cuerpo propio”¹¹⁰ (2008: 227). Viel habita progresivamente el espacio de lo íntimo y poco a poco sus versos, como su respiración, se expanden. Respecto de la relación entre el origen de su obra y el final como una expansión, afirma Esses: “*HB* es un origen fragmentado (...) Viel construye su muerte (su epílogo) como un origen, y de esta manera reconstruye su punto de partida” (2008: 230).

Según Arancet Ruda (2003) en su análisis de *Crawl*:

Esta «zona», clara alusión al espacio, es después de los dos puntos (:) su propio cuerpo: (...) Cuerpo sentido con la vitalidad de la infancia, cuerpo que es todo tacto (es niño y es ciego), cuerpo envuelto en "miocardio", esto es contenido en el corazón mismo, íntimo órgano vital, cuerpo festivo ("con tambores y flautas") y cuerpo abierto ("recibe a las costas"). Pero no es una configuración subjetiva idílica. A continuación el yo se ve arrojado a una ausencia de puntos de sujeción, a un literal y metafórico no hacer pie, donde el cuerpo y sus sensaciones son todavía más patentes (...) En estos versos la conjunción de partes corporales diseñan a un sujeto nadador, mediante el agua helada en la punta de los dedos, mediante la visión del fondo marítimo como abismo, y, especialmente, mediante la señalización de cada hito en el camino del aire (2003: 6)

Leemos en *Crawl*: “[el miedo] es cordel, por el pecho, de la voz que naufraga (...) Dentro del caracol que usé de pecho/ al lado de un diluvio” (2003, 350). Y agrega: “en la gavia del tórax como alas entre cantos/ rodados-recogidos/ de bruces-/los pulmones” (2003, 358).

El mismo Viel que en los poemarios seleccionados dice que nunca tuvo casa y que presenta un mapa corporal sin pies, será el que en *HB* tenga la cabeza vendada y diga: “mi

¹⁰⁹ Arcaico significa próximo al *arche*, o sea al origen, reabsorbido hacia al origen al no poder vivirlo por completo, intempestivo.

¹¹⁰ La cita incluye además de la obra *El Nadador, Poemas con caballos*. En referencia a ambas, Esses concluye que además del propio cuerpo, lo sagrado es “la enfermedad como última instancia de lo corporal o el cuerpo del otro, asimilado como galope” (2008: 227). En este caso, la Crítica habla de una “religiosidad del cuerpo” en un sentido profano, tal como lo entiende Giorgio Agamben. Es decir, en el sentido en que profanar implica “un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (228).

cuerpo entra en mi alma” (381). Luego escribe: “Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es” (383). Finalmente, afirma:

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis (...) De tanto respirar este aire azul, este cielo encarnizadamente azul, se pueden reventar los vasos de sangre más pequeños de mi nariz (1969) (...) 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 (1985¹¹¹) (2003:386).

Su cuerpo es la casa donde el sí mismo renace, es “el ombligo de la voz” (Vasse, 1971). Monteleone dice que Viel es “un muerto renacido” ya que “la voz que agoniza reconstruye su recuerdo para que la otra voz de la trascendencia lo posea y lo nombre (...) todo el poema es un albergue de la memoria, en ella acaece una anticipación del fin y una apertura hacia la Vida” (2007, 68).

En continuación con Ruiz Moreno (1999), la percepción es “un proceso de producción y de aprehensión del sentido” (22). El sujeto semiótico, análogo al Yo lírico, entabla una relación con el sujeto con el doble rol de enunciador y enunciatario. El sujeto percibe su existencia en la integración y construcción de la subjetividad. Como proceso asimilable, primero es un “gesto de expulsión” ejecutado por el sujeto de la enunciación. Para arrojar el cuerpo fuera de sí, primero tuvo que haberlo poseído. En este primer acto de ruptura, un “embrague inaugural” Viel separa su cuerpo de sí. En un acto de presencia, produce el discurso poético a la vez que se produce a sí mismo en búsqueda de lo que le pertenece. El Yo pretende avanzar en la conquista de lo que le fue propio y que ahora desconoce. Viel busca la materia originaria, el cuerpo arcaico, la fusión con la naturaleza y con Dios. La perceptivización, como proceso discursivo, es fundamental para dicho reconocimiento ya que también funciona como un gesto de inclusión y de exclusión que ejecuta el sujeto de la enunciación. El sujeto de enunciación, escindido entre yo/tú por definición, no puede más que constituirse por integración en su Yo. Por efecto reflejo, “el

¹¹¹ Las fechas corresponden al texto del autor. El año 1969 coincide con la fecha de publicación de EN. El año 1985 es la fecha de *HB*. En este párrafo comprobamos la continuidad entre las obras y la reintegración entre las partes de su cuerpo y el todo.

sujeto de la enunciación no puede producir el discurso más que como él se produce a sí mismo” (Ruiz Moreno, 1999: 23).

Tal vez su espalda sea tan frontal como su pecho. El Yo despliega y expande su cuerpo entre los poemarios. Sale del hermetismo del arnés del *EN* para recuperar su unidad perdida en el agua que corre bajo la piedra en *PB40*. Los modos de ser según el espacio junto con la respiración entablan “un campo de presencia” (Filinich, 1999), donde el sujeto es, donde el sujeto está. El Yo habita un cuerpo como casa, como templo, como microcosmos. El sujeto está en movimiento y en esta transfiguración de un espacio a otro, recupera la respiración para nombrar su lugar de residencia: su cuerpo, sus hijos, Dios

Por último, Jitrik (2007) agrega que el tema identitario se encuentra fuertemente ligado con el concepto de pertenencia. “El verbo ser se transfiere a estar y entre ambos trazan un arco de arraigo” (109). En la continuidad entre una obra y otra, Viel encuentra vencer la discontinuidad de su existencia, la fragmentación de la búsqueda. Jitrik fundamenta la escritura como una forma exclusiva de pertenencia: “todo escritor desea esa inclusión” (108).

Pertenecer para Viel es apropiarse de las partes desconocidas de su cuerpo, de las partes olvidadas, de las partes resignificadas. El enunciatario confirma su existencia al invocarse a sí mismo junto con su cuerpo. Lo que el sujeto busca por medio de la perceptivización es confirmar su presencia integradora (Ruiz Moreno, 1999). Cuando el cuerpo ignora su pertenencia. Pertenecer es experimentar la vivencia de desborde eufórico, de exaltación, de calma, de nostalgia y de dolor. El cuerpo en HVT es “soporte omnivalente de todas las transformaciones, el cuerpo propio trascendental” (Serres, 2011). Pertenecer es integrar los pedazos del cuerpo, experimentar las transfiguraciones, integrar la respiración en la zona entre el pecho y la espalda, poner su voz en movimiento, escribir su presencia, reconocer un territorio subjetivo. Pertenecer es incluir y desechar todo lo que el sujeto no es.

El cuerpo en la letra asocia los sentidos, las experiencias para interpretar la percepción de sí mismo. El sujeto busca quién es en su cuerpo y la escritura le devuelve un territorio de reconocimiento. La perceptivización que hace el sujeto del universo y de los

otros da como resultado una “captura introceptiva” del objeto sensible. El cuerpo representado en Viel es figurado por su propiocepción. La escritura intenta acercar el cuerpo representado del sujeto al sujeto de la experiencia, pero a su vez, “abre un camino infinito hacia el encuentro de su figura fuertemente capturada” (Ruiz Moreno, 1999: 28).

Viel presencia la ruptura, el dolor, la agonía. La estructura agónica del sujeto genera una tensión entre su espíritu y su carne (Dorra, 2005), entre su cuerpo y su Yo. HVT también presencia la euforia y la exaltación para crear un espacio de distensión en un intento de asumir la soledad. El sujeto se desborda, se funde en una materia continuada. El Yo lírico vivencia una existencia discontinua. Los dos puntos extremos funcionan como una antítesis en un proceso de búsqueda subjetiva. Tanto por una sensación de fragmentación o de fusión, el sujeto manifiesta su presencia sin llegar a reconocerse. El espacio queda dividido entre acá y allá, el sujeto queda separado de su cuerpo y sin posibilidad de diálogo con un Tú al que busca, al que llama, al que ruega. Parte de este conflicto entre ser y estar, querer y poder, convierte al sujeto modal en un sujeto apasionado, desesperado, paradójico (Greimas-Fontanille, 1994).

Al principio de los poemarios, el sujeto se encontraba fragmentado. Al final de *EN*, Viel inicia un camino de búsqueda frente a lo propio. Al inicio de *PB40* reconoce la falta. Al final, Viel reconoce su espacio íntimo y de pertenencia. En el recorrido atravesado en los poemarios, el sujeto interior crea un espacio de transformaciones, busca un lugar de reencuentro con su cuerpo y con Tú-Dios. En una intensidad creciente, el camino hacia la pertenencia deja marcas en su cuerpo, va juntando las partes. Ouellet (2003) menciona que la palabra “parte” o “*khora*” designa un tipo de espacio que consiste en participar de algún modo en el mundo. Ya sea por quedarse “aparte” o por “formar parte” (95). En este camino de inclusión hacia la pertenencia entre partes separadas de su cuerpo y de su palabra, que van encontrando continuidad, Viel logra identificarse completamente.

Pertenecer es recuperar el ritmo respiratorio. Pertenecer es extender el cuerpo en un gesto hacia el espacio y hacia Dios. Pertenecer es reconciliarse con el Padre. Pertenecer es ser padre, ser una casa para sus hijos. Pertenecer es olvidar la propia amenaza. Pertenecer es encontrar continuidad, la posibilidad de trascenderse. Pertenecer es escribir, reunir,

nombrar las partes de un cuerpo todo. Pertenecer es encontrar en el cuerpo un territorio propio, un espacio donde habitar el terreno de lo íntimo.

VI. Glosario.

Adjuntamos a continuación un glosario que reúne sintéticamente las definiciones utilizadas y los términos acuñados en la investigación literaria realizada con el fin de ofrecer un ordenamiento de conceptos y una mejor comprensión:

Afecto: dimensión tímica del estado o pasión que presenta el sujeto del enunciado en la perceptivización del discurso. Influye en la propioceptividad del enunciatario quien, en el proceso de aprehensión, padece en su propia foria los cambios proporcionales entre la potencia de la carga semántica y la intensidad de la carga afectiva. Al grado más alto de afectividad ascendente se llama euforia y al mínimo, disforia o impotencia. (Ruiz Moreno, 1999). En *Viel* relacionamos el afecto con la exaltación y el dolor o la nostalgia. Páginas: 26, 32, 56.

Campos de pertenencia: término acuñado para designar los lugares figurados y simbólicos donde el sujeto reconoce el hábitat de lo propio. Los campos de pertenencia en HVT son una extensión de la respiración. El sujeto presenta lugares de residencia en relación con su intimidad: la voz de la escritura, la recuperación de su respiración, el corazón y el alma, sus hijos y Dios. Páginas: 2,7, 62, 64, 106, 107.

Campos de presencia: ámbito de la enunciación donde el enunciatario se ofrece para ser aprehendido. El campo de presencia define el modo de ser del sujeto en el enunciado debido al mecanismo discursivo mediante el cual el sujeto, se presenta de un modo inmanente y autogenerativo. La presencia es el resultado de un acto de manifestación enunciativa (Ruiz Moreno, 1999). En *Viel* los campos de presencia fueron determinados a partir de las marcas en el texto, organizadores de la identidad sujeto según sus modos de ser en el espacio. Páginas: 6, 21, 37, 39, 40, 43, 62, 83, 106.

Concentrado semiótico: un lugar productor y concentrador del texto que puede ser recuperado o construido desde su análisis semiótico. Es un lugar textual que organiza la estructura interna y externa como objeto de experiencia. Alrededor del concentrado semiótico se establece una constelación de sentido” que es constantemente reformulada (Jitrik, 2007). Páginas: 5, 23, 26, 100.

Conexión significativa: puente inteligible entre un saber previo y un saber aprendido mediante el proceso de observación semiótica (Jitrik, 2007). Páginas: 100, 101.

Corporización: paradigma u orientación metodológica que requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura. Término acuñado desde la antropología americana, traducción de *embodiment* (Citro, 2010). En el diccionario de la RAE aparece como corporizar la acción de dar cuerpo a una idea u objeto no material. Páginas: 9, 21, 28-30, 52, 60.

Cúbito dorsal: denominación específica para designar la posición de un sujeto ubicado “boja abajo”. Página: 54.

Cúbito frontal: denominación específica para designar la posición de un sujeto ubicado “boja arriba”. Página: 54.

Enunciación: acontecimiento del discurso que, por su carácter esencialmente histórico, jamás se repite de forma idéntica. Como unidad lingüística se define como “el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación, la inserción del hablante en el seno del habla” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 41). Páginas: 7, 8, 11, 18, 19, 28, 30, 33, 39, 43, 44, 48, 69, 73, 77-79, 83, 86, 87, 92, 97, 100, 105.

Espacio: extensión que contiene toda la materia existente// Parte que ocupa cada objeto// Capacidad de terreno, sitio o lugar// Transcurso de tiempo entre dos sucesos// Tardanza, lentitud// Distancia entre dos cuerpos// Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso. Programa o parte de la programación de radio o televisión (Diccionario de la RAE, 2015). En Viel clasificamos el espacio en seis categorías tomando el punto de vista del sujeto: interoceptivo, propioceptivo, exteroceptivo, exterior o paisajes, otredad, simbólico. Se vinculan con este término las nociones de hábitat, geografía

habitabile, territorio de conquista, pertenencia y heterotopía. Páginas: 6-10, 14, 16-18, 21, 22, 24, 26, 28, 30-66,69,70-98,100,102-104, 105, 107.

Hábitat: aquello que define la pertenencia del sujeto, su espacio personal y territorio habitual; más específicamente en nuestro poeta precisa la existencia puesta en discurso. También llamado campo de pertenencia. Según el Diccionario de la RAE (2015): “lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal.” Véase: hábitus. Páginas: 6,7, 17, 21, 22, 27, 31.33, 35, 49, 45, 54, 62, 101-103.

Hábitus: principio que organiza históricamente la subjetividad y en particular nuestras maneras corporales de ser, nuestro lenguaje corporal incorporado. Son hábitos que varían no solo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Término con larga tradición filosófica recapitulado por la sociología de Marcel Mauss (Mauss, 1969). Páginas:21, 28, 32, 33, 74.

Heterotopía: concepto empleado por Foucault para designar una noción de espacio esferológico, abierto y múltiple. “Yuxtapone en un solo lugar real múltiples espacios [...] en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional [...] [las heterotopías] suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre, que a la vez las aíslan y las vuelven penetrables”. Página: 7.

Indicio esencial: índice potencial e inconsciente que expresa la singularidad de un cuerpo. Indica las potencias, metamorfosis y transfiguraciones del tejido viviente en que se anidan la percepción y la afección. (Serres, 2011). Páginas: 23, 27, 74.

Isotopía: norma semántica del discurso que capta un todo de significación (Grupo M, 1987). Es reconocida por la redundancia en el texto. Véase “concentrado semiótico”. Páginas: 6, 10, 22, 48, 101.

Kinesfera: término acuñado por Rudolf van Laban. Esfera del movimiento, desde donde manos y pies pueden alcanzar todos los puntos de una esfera imaginaria. Alcanza el espacio inmediato del sujeto para que pueda plegar y desplegar el volumen de su cuerpo, relacionado con la dimensión propioceptiva (Díaz- Grondona, 2012). Páginas: 53-55.

Mapas Corporales (MC): según Elina Matoso y Mario Buchbinder en el MC se imprime la potencialidad que los objetos y los relatos se organizan en la arbitrariedad de lo

semejante, lo parecido, lo que no es pero se aproxima. Son organizadores del cuerpo, de lo psíquico, de la relación con los otros”. Equivalen a mapa corporal los términos “mapa del cuerpo o mapa fantasmático corporal” (2013: 21). Páginas: 7, 10, 33, 38, 56, 58-60.

Memoria: según Guirao (1980) la memoria se refiere al procesamiento y almacenamiento de experiencias previas. Es un tipo de respuesta de codificación semántica. Corresponde al cuarto nivel de conocimiento en el hombre. El primer nivel es el del acto reflejo (sentidos), el segundo es el de la codificación sensorial (sensaciones), el tercero el de codificación perceptual (percepción) y el cuarto el de codificación semántica (memoria y aprendizaje). Páginas: 16, 18, 21, 46, 71, 78, 81, 84, 101, 103, 105.

Nociocepción: proceso neuronal realizado por receptores del dolor que detectan cambios y daños en el umbral del sistema nervioso. Páginas: 58, 75.

Percepción: proceso de abstracción, elaboración y representación de los datos sensoriales que se expresa por una representación verbal, mental o ambiental (Guirao, 1980). Según la semiótica la percepción es entendida como pasaje, como proceso de aprehensión y de captura y como disposición comprometida del sujeto con la estructura de enunciación. Es un mecanismo productor del discurso, objeto de y en el discurso. Dispositivo que funciona como umbral en el proceso semiótico y semi-simbólico de conocimiento humano. (Ruiz Moreno, 1999). Páginas: 4, 6-8, 13, 17, 21-26, 30-32, 34-37, 39, 40, 52-54, 58, 64, 75, 96, 105.

Perceptivización: proceso de discursivización integrado en un proceso semiótico más vasto. Implica la percepción del discurso por medio de un proceso de intercambio entre el mundo sensible y el mundo inteligible, entre los sentidos y la percepción. La perceptivización se compone de tiempo, afecto y espacio (Ruiz Moreno, 1999). Páginas: 6, 8, 9, 21, 22, 28, 30, 32, 35, 39, 85, 102, 105, 106.

Planos: niveles en el espacio según la posición del sujeto. Pueden ser tres: vertical, horizontal y sagital (Díaz-Grondona, 2012). Páginas: 54, 93.

Posiciones: ubicaciones del sujeto según el espacio. Pueden ser tres: cúbito dorsal, cúbito frontal, posición lateral (Díaz-Grondona, 2012). Páginas: 10, 34, 48, 54, 60, 61.

Propiocepción: datos sensoriales conscientes o inconscientes provenientes de la acción de los músculos, tendones y articulaciones. También llamada “quinestecia” (Guirao, 1980). Está vinculada con lo postural, lo kinético y lo estático. Conforman una “sensibilidad profunda” en el espacio personal del sujeto (Guido, 2009). Páginas: 40, 41, 51, 53, 106.

Sensación: representación subjetiva de los datos proporcionados por los sentidos. Se aplica al estudio de la sensibilidad –umbrales máximos, mínimos y diferenciales de los datos sensoriales-, a la formulación de leyes psicofísicas y a todos los fenómenos psicofísicos que tienen origen en los órganos receptores específicos según la anatomía y la fisiología (Guirao, 1980). Páginas: 31, 34, 49, 68, 69, 71, 76, 107.

Sujeto modal: término acuñado por Greimas-Fontanille para identificar las modalizaciones, modos de simulacro y de existencia en las pasiones del sujeto semiótico. En el devenir las modalidades de querer, deber, poder, saber repercuten en el funcionamiento pasional del sujeto que está y es (Greimas-Fontanille, 1994). Páginas: 74-76, 93, 97, 102, 107.

Sujeto poético: definición desarrollada por las teorías de la enunciación para nombrar al enunciatario construido en el discurso poético. También llamado sujeto o yo lírico para diferenciarlo del yo empírico o autor. El sujeto lírico, en alemán *lyrisches ich*, procede como herencia de la crítica y filosófica del Romanticismo alemán (Combe, 1996). Páginas: 12, 19, 26, 33, 34, 53, 54, 64, 71, 74, 74, 85, 88, 94, 96, 97, 101.

Sujeto semiótico: sujeto cognoscente que para la semiótica presenta un modo de existencia semiótica. Como sujeto del hacer, su existencia semiótica es un estado actualizado por su estar-ser. Un modo de existencia semiótico supone una dimensión sobre la cual se sitúan las formas semióticas de manifestación tanto reales como virtuales. Dicha paradoja presenta un lazo de conjunción entre las figuras del mundo con su significado extrasemiótico con los diversos modos de representación semiótica (Greimas-Fontanille, 1994). Páginas: 6, 105.

Transfiguración: proceso que refiere las múltiples variaciones y transformaciones que puede experimentar un cuerpo. “La Transfiguración expone la incandescencia de los posibles y la omnitud de las transformaciones” (Serres, 2011). Páginas: 6, 56, 59, 60, 75, 102, 105.

VII. Bibliografía

Primaria:

MAGRINI, César. (1963). *Quince poetas*. Buenos Aires: Ediciones Centurión. [Col. Del Unicornio], pp. 201-209.

VIEL TEMPERLEY, Héctor. (2003). *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

_____. (2014). Cartas y manuscritos del Archivo constituido por Arancet Ruda para su propia investigación sobre Héctor Viel Temperley. Buenos Aires: Conicet.

Secundaria:

a. Sobre Héctor Viel Temperley:

ALCÁNTARA POHLS, Juan. (2003). "El yo extrañado y el poema disponible: *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley". En: *Alter-texto*, Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, México, N°1, vol. 1, enero-junio de 2003.

ARANCET RUDA, María Amelia. (2013). "Héctor Viel Temperley: la libertad del espíritu está en el cuerpo" En: *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, V. 17-19, septiembre 2013, Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley-libertad.pdf> [15 de enero de 2014].

_____. (2009). "Enfermedad y movimiento en los dos primeros poemarios de Héctor Viel Temperley". En: *VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Estado de la Cuestión*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17398> [15 de enero de 2014].

_____. (2003). "Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso." En: *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*, septiembre - octubre, Departamento de Letras,

- Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. En: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf> [15 de enero de 2014, Buenos Aires].
- BAYLEY, Edgar. (1952). “Un poeta vidente”. En: *Obras*. Pres. Francisco Madariaga y prólogo de Rodolfo Alonso. Edición Julia Saltzmann. Revisión y estudio preliminar Daniel Freidemberg. Buenos Aires: Grijalba, pp. 6775.776 (publicado en *Clarín* en 1986).
- BIZZIO, Sergio. (1987). “Viel Temperley: estado de comunión”. En: *Vuelta sudamericana*, N° 12, Año I, Buenos Aires, pp-58-59.
- CASSARA, Walter. (2003) “En las templadas aguas del origen”. En: *Hablar de poesía*, N° 10, diciembre. <http://hablardepoesia.com.ar/numero-10/en-las-templadas-aguas-del-origen/> [14 de enero de 2014, Buenos Aires].
- ESPAÑA, Clara. (2010). “Sujeto itinerante y especular en *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley”. En: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. N° 45 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/sujeitin.html> [14 de enero de 2014, Buenos Aires].
- ESSES, Carolina. (2008). “Figuraciones del sujeto en la poesía de Héctor Viel Temperley”. En: *El despliegue. De pasados y futuros en la literatura latinoamericana* (NOÉ JITRIK, comp). Buenos Aires: NJ Editor, pp. 225-231.
- _____ ; PAULA, Romina. 2012. “Héctor Viel Temperley: el éxtasis del místico”. En: *Revista Ñ*, 28 de julio, Buenos Aires. En: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Hector-Viel-Temperley-El-extasis-del-mistico_0_724127606.html [10 de octubre de 2013, Buenos Aires.].
- GARCÍA, Juan Fernando. (2013). “A 80 años del nacimiento de Héctor Viel Temperley: la lírica extática del espíritu”. En: *Diario Perfil*. 1 de septiembre, Buenos Aires.
- GENOVESE, Alicia. (2003). “Poesía. Obra completa de Héctor Viel Temperley”. En: *Revista Ñ*, 9 de agosto, Buenos Aires.

- GRANADOS, Gabriel. (2009). "Poesía completa, de Héctor Viel Temperley". En: *Letras Libres*, México. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/poesia-completa-de-hector-viel-temperley> [20 de abril de 2015]
- GRAÑA, María Cecilia. (2004). "Héctor Viel Temperley y 'lo que queda'". En: *Memorias de Jalla. VI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Lima, agosto de 2004. Carlos García Bedoya (comp), Universidad Nacional de San Marcos.
- _____. (2006). "*Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley: la reunión de los bloques erráticos" (comp.). En: *La suma que es el todo que no cesa: el poema largo de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- HARDMEIER, Jorge. (2008). "Héctor Viel Temperley: así en el cielo como en el agua". En: *Revista Godot*, N° 8. http://www.revistagodot.com.ar/num8/8_hardmeier.html [10 de octubre de 2013, Buenos Aires]
- KAMENSZAIN, Tamara. (2006) "Poeta de brazadas frenéticas". En: *Revista Ñ*, 22 de julio de 2006, Buenos Aires. En: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/22/u-00501.html> [10 de octubre de 2013, Buenos Aires]
- MATTONI, Silvio. (2003). "Legión extranjera" de Héctor Viel Temperley: experiencias del deseo, de lo sagrado, de la poesía." En: *Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.
- MILÁN, Eduardo. (2011). "Héctor Viel Temperley: la necesaria provocación". En: *Confines*. Año IX, N° 36, marzo –abril, Chubut.
- MILONE, María Gabriela. (2003). *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- MONTELEONE, Jorge. (2007). "Poesía y vida. El poema como teatro de la muerte". En: *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Ma. Eugenia Bestani y Guillermo Giles (comp.) Seminario Libre de poesía "Juan Rodolfo Wilcock", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

- PÉREZ PRADO, Esperanza. (2014). "Un dolor sagrado". En: "El País", España. <http://amargordtransatlantica.blogspot.com.es/2014/01/resena-de-esperanza-lopez-parada-sobre.html> [Enero de 2015, Buenos Aires]
- PIÑA, Cristina. (2012). "El místico extraterritorial". Disponible en: <http://intercuerpos.blogspot.com.ar/2012/02/un-ensayo-de-cristina-pina-sobre-viel.html> [12 de enero de 2013, Buenos Aires]
- UGURUEGA, Andrés. (2003). "La fuerza del nadador". En: *Letralia*, N° 12, año 171, España. Disponible en: <http://www.letralia.com/171/articulo02.html> [12 de enero de 2014, Buenos Aires]

b. Metodológica:

- BACHELARD, Gastón. (1958). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura económica.
- _____. (1975). *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1987). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges. (1957). *El erotismo*. En: http://www.google.com.ar/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.artpaniagua.es%2Fuploads%2F4%2F8%2F6%2F4%2F4864148%2Fbataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf&ei=tRzXUtnAMsyFkQf45oC4Bg&usg=AFQjCNEQl-18Oo1tpw2ZK4BvAgWpTK1ulw&sig2=7SLkFH9lGVk6puDlCt9_OA [10 de octubre de 2013, Buenos Aires.]
- BAYLEY, Edgar. (1952). "Realidad interna y función de la poesía". En *Obras*. Pres. Francisco Madariaga y prólogo de Rodolfo Alonso. Edición Julia Saltzmann.

- Revisión y estudio preliminar Daniel Freidemberg. Buenos Aires: Grijalba, pp. 615-638.
- BLANDINE CALAIS, Germain. (2006). *La respiración. Anatomía para el movimiento. El gesto respiratorio*. Barcelona: La Liebre.
- BUCHBINDER, Mario; MATOSO, Elina. (2013). *Mapas del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- BUBER, Martín. (1994). *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CALDWELL, Christine. (1999). *Habitar el cuerpo. Recuperación y transformación desde la Psicología Somática*. Barcelona: Ediciones Urano.
- CALSAMIGLIA TUSÓN, Helena. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CITRO, Silvia. (coord.). (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- COMBE, Dominique. (1996). “La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En: *Teorías sobre la lírica* (JOSÉ ANTONIO MAYORAL coord.). 1999. Madrid: Arco Libros.
- DORRA, Raúl. (1999). “El sujeto como agonía”. En: *Tópicos del Seminario*, N°2, julio-diciembre 99. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 83-104.
- _____. (2004). “¿Para qué poemas?”. En: *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, N° 3. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 121-128.
- _____. (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- FILINICH, María Isabel. 1999. “Presentación”. En: *Tópicos del seminario*, N°2, julio-diciembre 99. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.5-8.
- DURAND, Gilbert. 2006. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FABBRI, Paolo. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

- FOUCAULT, Michael. (1967). “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, (BLISTEIN, Pablo; LIMA, Tadeo, trad.) N° 5, octubre de 1984, Francia.
- _____. (2009). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- GENOVESE, Alicia. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GREIMAS, Algirdas Julien. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos.
- _____. (1987). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____; FONTANILLE, Jacques. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- GRUPO M. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- GUÉNON, René. (1988). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba.
- HEIDEGGER, Martín. (1951). “Construir, habitar, pensar”. En: *Segundo Coloquio de Darmstadt*. Disponible en: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpen sar.html [10 de diciembre de 2013, Buenos Aires.]
- _____. (1970). “El arte y el espacio”. En: *Revista Eco*. (Tulia De Cross, trad.), Tomo 22, Bogotá, pp.113-120.
- JITRIK, Noé. (2008). “Poesía, poema, poética. ¿Es un discurso el discurso poético?”. En *Conocimiento, retórica, procesos, campos discursivos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 49-66.
- _____. (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine. (1983). *La connotación*. Buenos Aires: Librería Hachette.

- _____ . (1997). *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- KRISTEVA, Julia. (1981). “El tema en cuestión: el lenguaje poético”. En: C. Lévi-Strauss. *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- LE GALLIOT, Jean. (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- PARRET, Herman. (1995). *De la sensibilidad semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.
- PAVIS, Patrice. (2000). “El lenguaje no verbal del cuerpo”. En: *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PAYATOS, Fernando. (2006). “La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas y estudios de investigación”. En: *Revista de Investigación Lingüística*. Nº 2, Vol. VI., Universidad de Murcia, España, pp. 67-83.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2015). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <http://www.rae.es/>
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. (1989). “¿Quién habla en el poema?”. En: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, pp. 201-223.
- RICOEUR, Paul. (1987). “Hermeneútica y antropología estructural”. En: *Hermeneútica y estructuralismo*. Buenos Aires: Megalópolis, pp. 63-70.
- RUIZ MORENO, Luis. (1999). “Procesos de perceptivización”. En: *Tópicos del seminario* Nº2, julio-diciembre 99. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 9-30.
- JACKSON, Jean. (2011). “El dolor crónico y la tensión que se presenta en el cuerpo como sujeto y objeto”. En: *Fichas del equipo de Antropología de la subjetividad. Alquimias corporales* (ROA, María Luz; LOZANO RIVERA, Camilo, trad.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- SCARANO, Laura. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

- OUELLET, Pierre. (2003). "Topos, ethos, eikon. Geopolítica de la imagen." En: *Tópicos del seminario* N°2, julio-diciembre 99. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.83-100.
- VASSE, Denise. (2001). *El ombligo y la voz*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- WHITE, Hayden. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZECCHETO, Víctor. (2003). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía.

Complementaria:

- ANZIEU, Didier. (1987). *Yo piel*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BÄHLER, Úrsula. (2006). "Estrategias de corporización: a propósito de La Verdad en marcha en Émile Zola." En: *Revista Tópicos del Seminario*, N° 16, julio-diciembre, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 17-42.
- BARTHES, Roland. (1985). *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- BERGSON, Henri. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- BENVENISTE, Émile. (1980). *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BORDELOIS, Ivonne. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- BRIEGHEL-MÜLLER, Gunna. (1973). *Eutonía y relajación*. Barcelona: Ed. Hispano-Europea.
- BUTLER, Judith. (2007). "Actos corporales subversivos". En: *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CABRAL, Ximena. (2009). "Cuerpos regulados /cuerpos apasionados: desafíos, diagnósticos y prácticas dentro de un campo de construcción". En: *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Colección Clasco-Ciccus.
- CIRLOT, Eduardo. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

- DAMASIO, Antonio. (2000). *Sentir lo que sucede*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- DELEUZE, Gilles. (2002). “Pintar las fuerzas”. En *La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DE SOLA, Graciela. (1967). *Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- DROPSY, Jacques. (1987). “El tiempo, los ritmos del cuerpo y la respiración”; “La relación con la propia respiración: ¿intervenir o no intervenir?”. En *Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas*. Buenos Aires: Paidós.
- DUKUEN, Juan. (2010). “La génesis en la noción de habitus y el problema de una ontología dualista en una antropología del cuerpo y las emociones”. En: *Seminario de Antropología de la subjetividad. Un estudio desde las alquimias corporales, la sensibilidad teórica y el habitus*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires. Formato extraído en PDF disponible en: www.antropologiadelasubjetividad.com/images/trabajos/juan_dukuen.pdf [consulta efectuada en octubre de 2019, Buenos Aires, Argentina].
- ELIADE, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- FELDENKRAIS, Moshé. (1972). *Autoconciencia por el movimiento*. Barcelona: Paidós.
- FERREYRA MONGE, Ernesto. (2012). “Henri Wallon: análisis y conclusiones de su método dialéctico”. En: <http://es.scribd.com/doc/56557135/Henri-Wallon-Analisis-y-conclusiones-de-su-metodo-dialectico> [6 de marzo de 2014, Buenos Aires]-
- FOUCAULT, Michael. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, Rolando. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa, Barcelona.
- GRINBERG, Miguel. (2000). *Edgar Morin y el Pensamiento Complejo*. Buenos Aires: Ediciones Galerna.

- GUIDO, Raquel. (2009). *Cuerpo, arte y percepción: aportes teóricos para repensar la Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- GUIRAO, Miguelina. (1980). *Los sentidos, bases de la percepción*. Editorial Alhambra, Madrid.
- _____. (2005). "De la codificación sensorial al conocimiento. Niveles de Procesamiento". En: *Análisis Sensorial. Principios Psicofísicos y Factores Cognitivos. La Alimentación Latinoamericana*. Nº 260, XXIX, 8-14.
- HEGEL, Friedrich. (1966). *La fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KELEMAN, Stanley. (1985). *Anatomía emocional*. España: Editorial Desclee.
- LABATTÉ, Beatriz. (2006). "Teatro-danza. Los pensamientos y las práctica". En: *Cuadernos de Picadero*, Nº 10. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- LE BRETÓN, David. (2011). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- LINDÓN, Alicia. (2009). "Sujeto cuerpo y sujeto sentimiento". Depto. de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- MARCUSE, Herbert. (1969). "La nueva sensibilidad". En: *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- MATOSO, Elina. (2006). *Cuerpo in-cierto*. Buenos Aires: Letra Viva.
- MAUSS, Marcel. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos Colección de Ciencias Sociales.
- MERLAU-PONTY, Maurice. (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1957). "El cuerpo". En *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- METZ, Johann Baptist. (1964). "Caro cardo salutis. Para una comprensión cristiana del cuerpo", En: H. Fries (ed). 1979. *Selecciones de Teología 9*. Madrid: Cristiandad.

- MUSITANO, Julia. 2010. "Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración?". PDF. En: *Boletín/15*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.
- NANCY, Jean Luc. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2006). *Voluntad de poder*. México: Edaf.
- PAGEAUX, Daniel. (2003). "Sobre la noción de imaginario. Elementos para una teoría en literatura comparada". En: *Revista Antropos, huellas del conocimiento*, N° 198, Madrid.
- PAZ, Octavio. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- POLET, Jean Claude. (2003). "El siglo XX: un punto de vista para la literatura comparada." En: *Revista Antropos, huellas del conocimiento*, N° 198, Madrid.
- PONTALIS, Jean Bertrand; LAPANCHE, Jean. (2009). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- RAGO, Malena. (2001). "Creación coreográfica y la construcción de sentido, abordaje desde un enfoque clínico". Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Dpto. de Artes del Movimiento.
- SERRES, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VISHNIVETZ, Bertha. (1996). *Eutonía. La Educación del Cuerpo hacia el Ser*. Buenos Aires: Paidós.
- WOLF, Sergio. (2011). "Cine/Literatura -Ritos de pasaje". Disponible en: http://www.elnuevoceadig.com.ar/?dl_id=23 [14 de noviembre de 2009].

VIII. Agradecimientos

Queremos agradecer a la Dra. Guirao por habernos recibido en el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales del “Hospital de Clínicas” con el fin de realizar una entrevista para la presente tesis de investigación. Gracias al asesoramiento de la Doctora fue posible ampliar el marco teórico en torno al cuerpo desde el paradigma de la ciencia actual. Además, nos otorgó especialmente su libro *Los sentidos, bases de la percepción* para aportar a los futuros estudios interdisciplinarios.

También, darles las gracias a los profesores del Instituto Nacional de las Artes que ofrecieron su mirada y su aporte bibliográfico para llevar a cabo el trabajo de investigación desde un marco teórico interdisciplinario. Asimismo, a los sectores de danza independiente como el Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento y la revista *Giró* de la que formo parte, quienes recibieron mi propuesta de investigación para que sea profundizada.

Personalmente agradezco a la directora de la presente tesis, la Doctora María Amelia Arancet Ruda, quien también colaboró con el desarrollo y el crecimiento del trabajo. No solo por su mirada, interés y guía en la investigación literaria, sino también por aportar documentos inéditos en torno a Héctor Viel Temperley para ahondar y difundir autores de gran valor pero con escaso reconocimiento en el canon de la literatura argentina.