Biblioteca digital de la Universidad Catolica Argentina

Arancet Ruda, María Amelia

Héctor Viel Temperley : otro stalker en la estela del carmelita y su crawl sin descanso

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

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:

Arancet Ruda, María Amelia. "Héctor Viel Temperley:L otro stalker en la estela del carmelita y su crawl sin descanso." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Héctor Viel Temperley:
otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso

María Amelia Arancet Ruda
Universidad Católica Argentina - CONICET

Aproximación 1: otro "*stalker*"

Héctor Viel Temperley (1933-1987) pertenece a una zona de la literatura argentina difícil de ubicar, escasamente registrada en el sistema de jerarquías que es el canon nacional[1]. Esta dificultad se ve aumentada porque estamos incursionando en poesía, o por lo menos en lo que institucionalmente así es reconocido, práctica en sí misma menos presente en nuestro canon, posiblemente por estar más ligada a personales experimentaciones con el lenguaje[2] y por ser canal de revolución como pocos.

Esta especie de ubicación en los aledaños tal vez se deba a que el espacio al que queremos acercarnos está configurado por una poesía conscientemente volcada a seguir las huellas de lo *absolutamente otro*. Quizá, además, pueda explicarse por el hecho de que quienes se inscribirían en dicho territorio llevan como carta de ciudadanía el no-agruparse; una suerte de *apartheid* constitutivo e irrenunciable. Mucho menos forman escuela; si lo hicieran, por el corte más o menos religioso de su producción, alcanzarían logros devotos y retóricos, pero difícilmente poéticos e íntimamente transformadores del lector. Algunos de los autores que poblarían esta zona, más intuida que conceptualizada, serían Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, tal vez Hugo Mujica y, sin duda, Héctor Viel Temperley. A su vez, podríamos sumar a Olga Orozco, a Amelia Biagioni y a Francisco Madariaga, cuya poesía, junto con la de Viel, Jorge Monteleone considera como un "encuentro con lo sagrado" (2003: 12-14). Sea como fuere, este trazado no es más que un esbozo, ya que dudamos de que sea posible dibujar un mapa exacto de este espacio, precisión y amplitud que quedan para otros trabajos.

Naturalmente al hablar de una "zona" y al introducir a nuestro poeta como un "*stalker*" estamos aludiendo al filme homónimo de Andrei Tarkovsky, cuyo protagonista es capaz de internarse en un área geográfica de la que casi todos saben pero en la que nadie ingresa, peligrosa y restringida, a la que llaman simplemente "la zona". En la película del cineasta ruso el *stalker* vive en

la frontera: no puede vivir en "la zona", ya que es imposible para cualquier humano -nunca se dice por qué-, pero tampoco puede vivir lejos de ella, la necesita irremediablemente. Lo que nos importa por ahora de esta condición de vivir en el límite y de estar al acecho es la *tensión hacia algo otro*, que recibe los más diversos nombres o ninguno; tensividad que, en palabras de Mark Le Fanu cuando se refiere a la película de Tarovsky, es "[...] un viaje hacia la fe, en cuyo extremo, el triunfo y la desilusión se vuelven, en su complejidad, imposibles de distinguir"[3]. En esta zona, amenazante y poderosamente atractiva, por momentos borrosa y otras veces de una evidencia rotunda, se desarrollaría la poesía del *stalker* Héctor Viel Temperley.

Aproximación 2: en la estela del carmelita

En la mayor parte de su poesía, podríamos decir en sus primeros cinco libros[4], la percepción es clave, porque la poesía nace del contacto directo con las cosas. Si este nexo sin mediaciones es posible o no, es otro tema; lo que cuenta es que el sujeto lo experimenta como tal. Por un lado, entonces, es mimético; por otro, vive todo el poder de la palabra como instrumento de apropiación: aquello que dice pasa a pertenecerle, o, mejor, a integrarlo definitivamente. Más adelante, en *Carta de marear* (1976) y en *Legión extranjera* (1978) ya lo mimético comienza a perder fuerza, o, más bien, a adquirir otro sentido, próximo de una cierta veta surrealista. A partir de estos poemarios, el sexto y el séptimo, se trasluce un salto por lo menos cualitativo y el sujeto comienza a retomarse en su propia escritura y en su propio cuerpo, hasta llegar al momento en que es capaz a la vez de la máxima distancia y del mínimo alejamiento respecto de sí mismo. Claro está, es el Viel Temperley de *Crawl* y de *Hospital Británico*, donde Edgar Bayley encuentra a un “poeta vidente”[5].

Al considerar estas dos últimas obras, las más logradas, es inevitable aludir a la mística, tan inevitable como la inmediata necesidad de acotar el término. Respecto de Viel, Gabriela Milone (2003) menciona una "mística corrida de lugar" y Tamara Kamenszain (1996) destaca "la natación de Dios". Son, sin duda, fórmulas caracterizadoras altamente sugerentes para canalizar interpretaciones. En nuestro caso, por los muy diversos usos que se hace del

lexema 'mística', preferimos referirnos a ella de manera mucho menos rica como generadora de semiosis y claramente más limitada. ¿Qué cosa es la mística? Habría que ser místico para responder cabalmente. Tal vez un teólogo podría aportar algo desde el concepto, pero no es lo que nos interesa ahora. Sí reconocemos una tradición de poesía mística, con San Juan de la Cruz como su ícono propio, y vemos que hay puntos de contacto con la producción de nuestro autor.

Uno de los elementos definitivos para hablar de experiencia mística en poesía es la manifestación de un peculiar desborde: el yo, simultánea y paradójicamente, está centrado y del todo desalojado; este yo es sujeto y objeto de un exceso, un salirse de cauce, que en HVT está en el cuerpo. En *Crawl* la superabundancia vital del aire entrando y saliendo en la natación, los músculos exigidos en un esfuerzo físico extremo son el lugar de un hacerse presente y de un encuentro privilegiados. En *Hospital Británico* el cuerpo enfermo, en su íntima batalla celular, es a la vez sujeto, objeto y territorio de un diálogo que no puede sino estallar y doler por excesivo, de allí las "esquirlas" que vuelan despedidas en el poemario final.

Es verdad que el cuerpo, histórica y occidentalmente -si se nos permite el adverbio- ha sido identificado con la *carne pecadora* y, por ello, casi siempre denostado; pero también es cierto que cuerpo y alma conforman una unidad, aunque pocas veces nuestra civilización haya sido consecuente con este postulado. Sobre este vínculo indisoluble de cuerpo y alma insiste HVT al gozar hasta lo ridículo de la extenuación cada brazada y cada hachazo. Estos placeres corporales son enunciados como claves e identificatorios ya en *Plaza Batallón 40* (1971), por ejemplo, cuando en el poema "Uruguaí" el yo del enunciado se presenta en dos breves versos que son compendio de sus atributos y de sus capacidades: "Yo en el coche viajo con un hacha/ y para nadar no tengo más que desnudarme". Y luego comienza a hachar, según dice, "por sudar, porque sí,/ hasta arderme los ojos" ("Uruguaí": 188).

Si retomamos la poesía mística consagrada, no sus explicaciones dogmáticas, nada más corporal que el lenguaje erótico de San Juan de la Cruz cuando la Amada habla del Amado y refiere, por ejemplo, "En la interior bodega/ de mi Amado beuí [...]/ [...]/ y yo le di de hecho/ a mí, sin dejar cosa;"[6]; lo mismo en el caso de Fijman cuando en el poema "Cópula" (de *Molino Rojo*,

1926) enuncia: "toda la gloria de la vida/ en nuestros pechos/ jadeantes y ligeros"[7]; o cuando en "Seráfica cosmogonía"[8] (1969) alude a la Virgen como "Un cuerpo omnipotente de una niña de tierra/ [que] Trae el fuego del mundo". De todos modos, en estos dos poetas -Juan y Jacobo-, por distintos condicionantes culturales y personales, respectivamente, el cuerpo se constituye en protagonista en un punto, pero es negado en otro. La diferencia que introduce Viel Temperley en esta tradición es la completa e indispensable asunción de lo corporal. Ya no hay motivos ideológicos ni patológicos para rechazar el aquí y el ahora de la materia primera y más inmediata en nuestro conocimiento del mundo, por eso puede decir: "El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo -con la Resurrección) entra en mi alma" (*HB*: 382). La relación entre cuerpo y alma se presenta como mutua e indistinta; no importa quién penetra a quién. Incluso el cuerpo llega a constituirse en punto de llegada ("Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo" -*HB*: 374-), se torna lugar a conquistar, tradicionalmente identificado con la instancia inmaterial. Este cuerpo ya en *El nadador* (1967), en el poema homónimo, se presenta en la actividad de nadar como equivalente único de otras dos acciones, la de recibir y la de entregar; por un lado dice:

> [...]
> [...] soy el hombre que nada.
> Soy el hombre que quiere ser aguada
> para beber tus lluvias
> con la piel de su pecho
> [...] (55)

y por otro afirma:

> [...]
> Tuyo es mi cuerpo, que hasta en las más bajas
> aguas de los arroyos
> se sostiene vibrante,
> como en medio del aire.
> Mi cuerpo que se hunde
> en transparentes ríos
> y va soltando en ellos
> su aliento, lentamente,
> dándoselo a aspirar
> a la corriente (ibídem).

Este cuerpo, experimentado con toda la sensualidad del sol y del verano, es, asimismo, otras veces, "[...] cueva a la que vuelvo/ siempre/ a sentarme solo/ ante tu fuego" ("A mi cuerpo": 57).

Aproximación 3: *crawl* sin descanso

Por ahora preferimos considerar en *Crawl* el "desborde peculiar", que señalamos como propio de la poesía mística. Cada uno de los poemas tiene el mismo inicio, obsesivamente, que sitúa al sujeto en un presente terminante: "Vengo de comulgar y estoy en éxtasis", sintagma que funciona como anclaje, como motivador y como síntesis[9]. En él se combinan el aquí y el ahora, señalados por el verbo 'venir' en Presente del Indicativo, y el éxtasis, que en principio empuja a quien lo vive fuera de toda coordenada espaciotemporal. Problemática ubicación del yo entre, por lo menos, dos ámbitos; ubicación intersticial entre el espacio y el tiempo mensurables y un estado de plenitud que se sale de cauce.

A este *estar*, excesivo y fronterizo, se va agregando en cada poema algún rasgo del *ser* del sujeto que lo torna asequible. Así se forma, por sumatoria de partes, un sujeto que es el nadador, el amante (sobre todo en el último poema), el hombre que camina a la deriva (especialmente en el poema cinco, cuando camina "hasta las areneras del sur de la ciudad" -347-), el hombre entre otros hombres, sea en el agua o en tierra firme, y, reuniéndolos a todos, el hombre que comulga, en los diversos sentidos de este sintagma: el de recibir el sacramento de la eucaristía (motivo inmediatamente ligado al éxtasis por la subyacente idea de gracia) y el de experimentar la íntima coincidencia con otros. Es decir que el texto presenta a un sujeto en máxima expansión, triunfante, a la par que su ego queda como un "yo mero mínimo", según diría Oliverio Girondo, desengañado de sí mismo.

Al preguntarnos por la identidad del sujeto de *Crawl* vemos, por un lado, que su foco está en el presente, aun cuando la voz articula recuerdos; incluso casi todos los verbos -pocos- están conjugados en este tiempo, excepto en el poema final donde aparece el Pretérito Imperfecto y un incipiente germen narrativo, cuando el sujeto está ya fuera del agua. La voz, sin embargo, ofrece distintos tonos e inflexiones introducidos por el reiterado uso de guiones y de

paréntesis. En verdad, frecuentemente la inserción de pretéritos cumple la función de mostrar una voz con variados matices expresivos, antes que la de elaborar una sucesión temporal. De hecho, cuando estos tiempos aparecen súbitamente en el entramado del texto no responden a las leyes de la *consecutio temporum*; claramente el interés no es narrar.

La identidad construida por esta voz aparece no acotada y, por consiguiente, cuestionada: es él, no es él, es otro. Quien afirma "Y yo no era su prójimo, ni mi yo era mi prójimo" (361), quien se ubica "en las costas del yo" (350), quien habla "al yo que está en su orilla" (348), un yo que se adormece, un ego que se desdibuja antes de evocar una íntima y transformadora relación erótica (359), un yo que es en otro ("Ya en Él" -350-), que es otro ("hasta besarme el Rostro en Jesucristo" -349-) sólo ofrece una certeza: la de que es cuerpo (habla de sí como "mi ahora entre costillas" -350-).

En relación con esta presencia abundan en el poemario las sensaciones, que incitan, y ocupa un lugar central lo táctil: el agua en la que se mueve el sujeto, el frío y la húmedad en las yemas, la boca de mujer que lo redime, que lo saca del odio, parafraseando el verso final de *Crawl*.

El cuerpo, la propia materialidad, terreno de la percepción, opera como un "mecanismo de puerta giratoria"[10] y como un "umbral privilegiado"[11], según dos esclarecedoras metáforas que Luisa Ruiz Moreno acuña cuando discurre sobre el proceso de perceptivización, esto es el de hacerse perceptible a través del discurso.

Por una parte, el mundo, la exterioridad que solemos identificar como tal, ingresa por los sentidos; por otra, el sujeto, que en *Crawl* junto con lo externo es objeto de su propia percepción, se da, se muestra, en este caso, haciendo hincapié en su corporalidad: "Vengo de comulgar y estoy en éxtasis/ y no me está mareando un sexo, una fisura,/ sino una zona:" (343). Esta "zona", clara alusión al espacio, es después de los dos puntos (**:**) su propio cuerpo: "el patio de esa escuela/ de náutica sin velas -¡cuerpo solo!-/ donde unos niños ciegos/ envueltos en miocardio,/con tambores y flautas/ reciben a las costas; la carne comentando;/ ya hasta en la espalda,/ el frío"[12] (343). 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: "el frío/ -que asciende repentino donde parte el océano/ y las yemas, heladas/ en su Pudor se pierden-;/ y el miedo que, en el vientre, de su piel hace párpado/ -entre el ojo que tiembla/ y el ojo del abismo-,/ y es cordel, por el pecho, de la voz que naufraga/ en el aire que hierve, despedido/ como sangre,/ en los pómulos tronantes" (343/344). 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, *vientre - pecho - boca en exhalación cálida*, una boca que deja salir un aire metamorfoseado en sangre: "aire que hierve, despedido/ como sangre".

Esta conversión de una materia en otra en el cuerpo de un sujeto extático y a la par sufriente evoca la oración de Jesús en el Huerto de los Olivos en la versión de Lucas, donde "en la intensidad de su agonía, el sudor que brotaba de su piel, «era como grandes gotas de sangre que caían hasta la tierra»" (Dorra[13], 1999: 100/101). La misma circunstancia de volverse sangre lo que el cuerpo exuda o exhala en su padecimiento, nos permite aplicar a este fenómeno en *Crawl* lo que Raúl Dorra apunta en su análisis del episodio evangélico de Getsemaní. Este agudo crítico observa que cuando Jesús pide al Padre que aparte de él ese cáliz y emplea esta metáfora de una copa llegando hasta sus labios para referir el sufrimiento moral, está señalando, que "tal vez" -modaliza Dorra- los límites entre la dimensión afectiva y la dimensión corporal no existen (1999: 100). Precisamente esta negación de los límites, o, mejor este afirmar una identificación absoluta es la que pone en escena la poesía de Viel Temperley.

La oposición entre carne y espíritu, instituida hace unos miles de años, en Viel se diluye. El sujeto de sus poemas *flota*, se sostiene, en un punto de equilibrio, no cae en el antagonismo ni en la indiferenciación; punto que no es, sin duda, el lugar donde se han parado la visión y la sensibilidad occidentales.

A la vez- -casi todo es simultáneo en Crawl-, el cuerpo del nadador dentro del agua, minuciosamente consciente de ese contacto y dispuesto a él, introduce la sensación de estar inmerso en un *continuum* de materia: sin

desdibujarse los límites corporales, deja de ser importante la distancia entre una materia y otra, entre una reunión molecular y otra. Quizás éste sería el caso más acertado, por lo menos desde el punto de vista de la metáfora elegida, para aludir al *sentimiento oceánico* de Freud. Sin embargo, no es ese el estado al que nos remite el sujeto poético. El yo no se disuelve ni se pierde, pero sí se abre, y revela a la vez su carácter de ilusión y toda su potencia -recordemos la desilusión y el triunfo unísonos que mencionamos al principio de esta exposición-.

El sujeto, que conoce su experiencia de nadador, de perfecta adaptación entre agua y miembros, se entrega a su ejercicio buscando salirse de madre, y casi lo logra: "Y a la hora en que no sé si tuve esclava,/ si busco a dios,/ si quiero ser o serme,/ si fui vendido a tierra o si amo poco,/ sé que Él quiere venir pero no puede" (*C*: 348). Este empeño para estallar por exceso, estallido que es a la vez implosión, no da su fruto final sino hasta *HB*, donde ese mismo *continuum* se instaura al retomar Viel su propia escritura. En este gesto tiempo y espacio quedan abolidos: lo que dijo, lo que dice y lo que dirá son el mismo discurso, dinámico, e identificado con su cuerpo, ahora a punto de transformarse y esperando la Resurrección, que, según el verso que cierra el poemario, será un verano y "tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena (1969)" (*HB*: 387).

El trabajo sistemático para lograr el desborde se da en el movimiento[14]. En *Crawl*¸ evidentemente, lo hay. El cuerpo moviéndose está presente desde la anécdota hasta la disposición gráfica de los poemas, que, sabemos, corrigió una y otra vez parado en un banquito para mirar desde arriba el dibujo de los versos dispuestos en el piso, retocándolos continuamente hasta lograr el ritmo del nadador, con sus brazadas y su respiración.

En principio, habría un desplazamiento en el espacio, la distancia recorrida por el que nada. Pero lo cierto es que este nadador no llega a ningún lado. Tal vez, como observa Diego Muzzio, porque no se logra la unión deseada con la divinidad; habría, entonces, una vía unitiva todavía frustrada[15]. Nosotros agregaríamos que este cuerpo que se mueve en el agua sólo busca generar ese movimiento porque en tal pura exterioridad, y en circunstancias extremas de viento, mareas, corrientes, frío, cansancio, miedo y gozo, "[...] cobijando, ingrávido[s],/ la vida en ese extremo/ de monedero roto,/ de

chubasco enfrentado,/ desasido de todo" (*C*: 339/340), sólo allí y entonces se dispara el movimiento paralelo *ad intra*; casi al modo de los derviches giróvagos en su danza de la samā, rito temido y prohibido en una época dado los riesgos sensuales que -decían- entrañaba. La del sujeto poético en *Crawl* es una experiencia atenta y detenida de la propia materialidad en cuanto fuerza vital. La suya es una sensualidad de la energía deportiva[16] que lo acerca a "la zona" y le permite incursionar en ella, lo mismo que el *stalker*. Y avanza en ese páramo por medio de "los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón" (*HB*: 381). Su propio cuerpo es, así, destino y vía de dirección doble, ya que en él y a través de él podría llegar a "la abierta, marginal, no interrumpida/ matriz sin cabecera/ donde gateó la vida" (*C*: 348).

Conclusiones

En *Crawl* este movimiento es, en verdad, una tensión entre lo continuo y lo discontinuo y ayuda a la plena conciencia corporal, una pura conciencia atada a lo palpable e inmanente. Antes que apartarse del atractivo de la materia, el yo necesita rendirse a ella. Entonces tiene lugar un fenómeno de seducción que embarga a sus protagonistas. ¿Seducción de quién sobre quién? Del cuerpo sobre el alma y del alma sobre el cuerpo, de *lo otro* sobre el ego y, por qué no, del ego sobre *lo otro*. En esta relación el cuerpo, la "puerta giratoria" (*ut supra*), está cautivo por el ansia de nadar y de hachar, que es a la vez camino ascético y de seducción irresistible.

En *Crawl* percepción del mundo y discurso como devolución o como cuerpo que se hace perceptible en la escritura, son el *input* y el *output* donde se cimenta y a partir de donde se desarrolla una relación amorosa con *lo otro* de mutuo asedio, relación que desborda al yo, pero no prescinde de él.

La poesía de este *stalker*, que se ubica en la estela del carmelita y que practica un *crawl* sin descanso, tiene foco en la frontera perceptiva. Allí la voz construye una entidad reversible (cuerpo-alma y alma-cuerpo) y al acecho, toda una novedad en el terreno de la poesía mística.

Bibliografía sobre Héctor Viel Temperley:

-BAYLEY, Edgar. 1986. "Un poeta vidente", en: *Clarín*.
-BIZZIO, Sergio. 1987. "Viel Temperley: estado de comunión", en: *Vuelta sudamericana*, n° 12, julio de 1987, 58/59.
-BUSTOS, Emiliano. s/f. "Héctor Viel Temperley: un beso para Dios pero en la tierra", en: *El anartista*.
-FONTENLA, Alejandro. s/f. "Homenaje a Héctor Viel Temperley, poeta" (mimeo).
-KAMENSZAIN, Tamara. 1996. "Viel Temperley o la natación de Dios", en su: *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo. [Col. El escribiente – Ensayo/ 6]. 91/98.
-MAIRAL, Pedro. 2003. "Héctor Viel Temperley por Pedro Mairal", en: *Bulevar de los poetas, Clarín/ Cultura y Nacion*, sábado 12 de abril de 2003.
-_____. 2003 A. "Una impresión luminosa", ibídem.
-MATTONI, Silvio. 2003. "Dos libros preliminares de Héctor Viel Temperley: en busca de una intensidad inaprensible", presentado en el Foro de Investigadores de la Literatura y la Cultura Argentinas, organizado por la cátedra de Literatura Argentina III de la Universidad Nacional de Córdoba en mayo de 2003 (mimeo).
-MILONE, Gabriela. 2003. "Héctor Viel Temperley o el deporte de Dios", presentado en el Foro de Investigadores de la Literatura y la Cultura Argentinas, organizado por la cátedra de Literatura Argentina III de la Universidad Nacional de Córdoba en mayo de 2003 (mimeo).
-MOLINA, Enrique. 1987. "Discurso ceremonial", 9 de noviembre de 1987 (mimeo).
-MONTELEONE, Jorge. 2003. Prólogo a *Puentes/ Pontes. Antología bilingüe. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Bs.As.: F.C.E. 9/21.
-MUJICA, Hugo. 1987. "Héctor Viel Temperley: itinerario de una encarnación", en: *La Razón/ Cultura*, domingo 28 de junio de 1987.
-_____. 1987 A. . "Héctor Viel Temperley: itinerario de una encarnación" (versión completa/ mimeo).
-MUZZIO, Diego. 2000. "Héctor Viel Temperley, el nadador vertical", en: *Hablar de poesía*, n° 4, a. II, noviembre de 2000, Bs.As.: Grupo editorial Latinoamericano, 18/33.
-RICCARDO, Carlos. 2000. "Héctor Viel Temperley. El taladro de luz", en: *La danza del ratón*, n° 18, a. 19, 18/21.

Bibliografía de Héctor Viel Temperley:

-VIEL TEMPERLEY, Héctor. 2003. *Obra completa*. Pról.: Tamara Kamenszain. Bs.As.: Ediciones del Dock. [Col. Pez náufrago, declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Dir.: Santiago Sylvester].

Bibliografía complementaria:

-DORRA, Raúl. 1999. "El sujeto como agonía", en *Tópicos del seminario*, n° 2, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, julio-diciembre 99, 83/104.
-RUIZ MORENO, Luisa. 1999. "Procesos de perceptivización", en: ibídem. 9/30.

[1] No es un hecho menor en el panorama de nuestras letras que la poesía de Viel Temperley haya sido editada y reeditada tres veces en poquísimos años: *Crawl* y *Hospital Británico* en 1997 y en 2001,y por primera vez la *Obra completa* en 2003; en todos los casos por el mismo

sello, Ediciones del Dock. Esta iniciativa editorial se encuentra acogida al Plan de Promoción de la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación.
Juntamente con este último lanzamiento, en el Centro Cultural Ricardo Rojas se le rindió un homenaje y en el *Bulevar de los poetas* del diario *Clarín* (Mairal, 2003) se publicaron algunos poemas y se destacó la calidad de su producción. Viel Temperley está pasando a ser uno de los pocos poetas argentinos que se reeditan en nuestro país, lo mismo que Jacobo Fijman, y, aunque sea una anécdota casual, nos resulta por lo menos llamativo que el mentado homenaje se hiciera el mismo día (viernes 27 de junio de 2003) y a la misma hora (20 hs.) en que la Casa de la Poesía realizara un homenaje a Fijman.
Es un acto de justicia reconocer que la introducción de este autor en los ámbitos académicos debe casi todo -si no todo- a la visión y al entusiasmo de Delfina Muschietti. El punto es que hoy Viel está ocupando la atención de muchos quienes acaban de hacer el feliz descubrimiento de su obra.
En este mismo año fue incluido en la antología bilingüe *Puentes/Pontes*, de poesía argentina y brasileña. Fue también editado en México -1997- y en Venezuela por el sello Pequeña Venecia, que dirige Yolanda Pantin, con prólogo de Sergio Chejfec. Revistas como *Hablar de poesía*, *La Guacha* y *Diario de Poesía*, de estéticas y tendencias bastante dispares, se han ocupado de él. Asimismo es reconocido unánimemente por los distintos grupos más o menos jóvenes que en los últimos diez o quince años participan de una movida poética con sede en distintas ciudades argentinas (Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba y Rosario, fundamentalmente y hasta donde sabemos) y nutrida de muy diversas actividades: edición de poesía por parte de sellos independientes (entre otros: Ediciones del Dock, Tsé-tsé, Último Reino, Bajo la luna nueva, Siesta, Ediciones del Diego, Todos bailan, Belleza y Felicidad, Ediciones en Danza, etc.), recitales de poesía programados, ciclos completos, páginas web (poesía.com, Antología de poesía latinoamericana, InterNauta, etc.), revistas, talleres, clínicas de poesía, lecturas a micrófono abierto, homenajes a consagrados, debates y muestras (al respecto vale la pena leer la nota de Fernando Molle en la revista *3 puntos* (a. 4, n° 212), "La sociedad de los poetas vivos". Sin ser un estudio exhaustivo, da un rápido y colorido panorama de este fenómeno).

[2] En un debate sobre poesía, coordinado por Laura S. Casanovas, entre Arturo Carrera, Daniel Samoilovich, Anahí Mallol y Delfina Muschietti, esta última observa sobre lo experimental en poesía: "Yo tengo mi experiencia con alumnos de la facultad de Filosofía y Letras, que no se arriesgan a leer poesía. Cuando empecé a dar clases en los años 80, lo único que existía en los programas era la narrativa. Fue todo un trabajo empezar a leer y a disfrutar no sólo la poesía tradicional. Si doy *Hospital Británico* de, Viel Temperley, que es un libro muy experimental, de 500 alumnos 300 se levantan y se van. Los que aceptan el desafío logran lecturas muy interesantes. Creo que la poesía moviliza mucho.// **-¿Es esa movilización lo que asusta tanto?**// -Para mí, poesía es la que produce una ruptura, la que hace pensar de otra manera. A veces, los jóvenes tienen dificultad para pensar en esta interrogación que abre la poesía. Y, paradójicamente, hay una gran tensión hacia ella, porque los jóvenes también se sienten atraídos hacia ese lugar de resistencia que comparte ciertas formas de su experiencia actual: intensidad, velocidad, fragmentación" (en: www.elbroli.8k.com/palabradepoeta.html).

[3] La traducción es nuestra ("[...] *a journey towards faith, at whose bitter end triumph and disillusionment become in their complexity indistinguishable*" (in: *Le Fanu, Mark.* 1987. *The Cinema of Andrei Tarkovsky. London, British Film Institute Publishing*. p. 107).

[4] *Poemas con caballos* (1956), *El nadador* (1967), *Humanae vitae mia* (1969), *Plaza Batallón 40* (1971) y *Febrero 72 - 73* (1973).

[5] Bayley dice que “es un poeta vidente, que ve y dice lo que ve [...] hay en él un saber que es visión y expresión, al mismo tiempo, y, por supuesto, experiencia de vida”. Hay que destacar que quien habla es Bayley, para quien el VER es cifra de todas las aspiraciones.

[6] Vv. 81/2 y 88/89 de *Canciones entre el alma y el esposo*, en: Elia, Paola (ed., introd. y notas). 1990. *Poesías de san Juan de la Cruz*. Madrid: Castalia, 109. [Clásicos Castalia/ 181].

[7] En *Obra poética*, de Jacobo Fijman. Bs. As.: La torre abolida, 44.

[8] *Talismán*, n° 1: *Fijman. Poeta en el hospicio*, mayo de 1969, 15. Dir.: Vicente Zito Lema.

[9] Es decir que actúa como el núcleo generador y de sentido que Iber Verdugo denomina "función lírica".

[10] "Y en ese mecanismo de puerta giratoria, que hace salir y hace entrar, la percepción erige el mundo humano en tanto dominio de lo sensible pero también y, al mismo tiempo, en dominio de lo inteligible" (Ruiz Moreno, 1999: 17).
[11] "el dispositivo de la percepción puede ser considerado lugar de entrada o de salida del proceso semiótico, comportándose entonces como un umbral" (Ruiz Moreno, 1999: 12).
[12] Para citar los versos de *Crawl* no seguiremos el criterio de hacerlo a párrafo entrado cuando la cita supere los tres versos a causa de la particular y significativa disposición del texto en la página. Como reproducirla fielmente sería muy complicado para los sucesivos trabajos de edición, preferimos introducir los poemas en el cuerpo del texto.
[13] Raúl Dorra hace un interesantísimo estudio de las narraciones evangélicas del Huerto de Getsemaní, episodio que interpreta como una estructuración del sujeto y, por consiguiente, como la configuración de un modo de sensibilidad.
[14] Como señalamos antes, son escasos los verbos, peculiaridad que hace el texto menos articulado según una lógica gramatical; pero abundan los gerundios, que como forma son inseparables de la noción de proceso, de duración.
[15] Hay implícita una idea de culpa, que opera a modo de lastre en su movimiento: menciona la conciencia y, muy cerca, los confesores; y en otro lugar, que no ha sido absuelto todavía (*C*: 349/350).
[16] Nuevamente a título de anécdota llamativa, referimos que esta asociación entre deporte y poesía tiene otro ejemplo en la poesía argentina y, otra vez, en alguien con inquietudes religiosas, como Antonio Vallejo, quien participó en el martinfierrismo y años después se ordenó sacerdote. En la *Exposición de la nueva poesía argentina* compilada por Juan Vignale y César Tiempo se presenta diciendo que "mucho más que la poesía, cultivo el box, la natación y el tango" (en: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Bs.As.: Fondo Nacional de las Artes, 321). Asimismo es llamativo que uno de los poemas publicados en *Martín Fierro* se llame precisamente "Natación", y de hecho refiere la experiencia perceptiva del nadador (ibídem: 268).