



OBREROS DE LA POESÍA: DE MARECHAL A VIEL TEMPERLEY

Enzo Cárcano
(CONICET - Universidad de Buenos Aires)

Resumen. En el presente trabajo, propongo una aproximación a las afinidades entre Marechal y Viel Temperley a partir de dos contrapuntos –en el sentido de contrastes, pero también de correspondencias– que pueden pensarse como complementarios: en primer lugar, la relación entre el jinete/domador y el caballo, que remite al vínculo del poeta con la creación y que puede servir de vía de ingreso; y, retomando una afirmación de Foffani y a partir de algunas reflexiones de Blanchot, en segundo lugar, el modo en que ambos escritores intentan *exponer* su obra a los ojos del lector en dos poemarios puntuales: el *Heptamerón* y *Hospital Británico*. A partir de tales elementos puede pensarse que, para ambos autores, la poesía constituye una instancia de indagación ontológica que se despliega incorporando lo sutil y lo material, lo espiritual y lo corporal, en un movimiento que se resuelve como tensión en uno y éxtasis en otro.

Abstract. In the present work, I propose an approach to the affinities between Marechal and Viel Temperley from two counterpoints –in the sense of contrasts, but also of correspondences– that can be thought of as complementary: first, the relationship between the rider/tamer and the horse, which refers to the poet's link with creation and which can serve as a means of entry; and, following a statement by Foffani and based on some reflections by Blanchot, secondly, the way in which both writers try to expose their work to the reader's eyes in two specific poems: the *Heptamerón* and *Hospital Británico*. From these elements, it can be thought that, for both authors, poetry constitutes an instance of ontological search that unfolds incorporating the subtle and the material, the spiritual and the bodily, in a movement that its resolved as tension in one and ecstasy in the other.

Palabras clave. Poesía, Indagación ontológica, Obra, Marechal, Viel Temperley

Keywords. Poetry, Ontological Search, Obra, Marechal, Viel Temperley

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

1. Introducción

Es conocida la carta del 30 de octubre de 1949 en la que Roberto Arlt le escribía a Leopoldo Marechal a propósito de la aparición de «El Centauro» en el diario *La Nación*: «Me produjo una impresión extraordinaria. La misma que recibí en Europa al entrar por primera vez a una catedral de piedra» (Marechal, L. 2014: contratapa), decía el autor de *El juguete rabioso*, y sus palabras bien podrían proyectarse sobre el conjunto de la poesía marechaliana por la ilusión de unidad y macicez que en esta se percibe, principalmente a partir del *Heptamerón*, publicado en su versión completa en 1966. En efecto, en un notable trabajo crítico, Enrique Foffani sostiene que «no todos los escritores tienen una obra, pero aquellos que la tienen, de algún modo u otro, la muestran, la exhiben, la exponen a los ojos del lector. [...] Leopoldo Marechal nos la muestra de un modo nítidamente espectacular en el *Heptamerón*» (2015: 137). Y es que, en este poemario, es posible leer la trayectoria lírica marechaliana con sus hitos y meandros, que se integran así, retrospectivamente, a una totalidad. Veinte años después de la aparición de este libro, Héctor Viel Temperley da a conocer su *Hospital Británico*, cuyo gesto integrativo es parangonable al de su colega, aunque el procedimiento aquí sea radicalmente distinto. No obstante tal discrepancia, las coincidencias entre estos autores son notables. En el presente trabajo, propongo una aproximación a las afinidades entre Marechal y Viel Temperley a partir de dos contrapuntos –en el sentido de contrastes, pero también de correspondencias– que pueden pensarse como complementarios: en primer lugar, la relación entre el jinete/domador y el caballo, que remite al vínculo del poeta con la creación y que puede servir de vía de ingreso; y, retomando lo dicho por Foffani y a partir de algunas reflexiones de Blanchot, en segundo lugar, el modo en que ambos escritores *exponen* su obra a los ojos del lector en dos poemarios puntuales: el *Heptamerón* y *Hospital Británico*. A partir de tal cotejo, se advierte que, para ambos autores, la poesía constituye una instancia de indagación ontológica que se despliega incorporando lo sutil y lo material, lo espiritual y lo corporal, en un movimiento que se resuelve como tensión en uno y éxtasis en otro.

2. Una entrada posible: caballos y jinetes

Ya tempranamente, en su *Suma de Poesía Argentina*, Guillermo Ara advertía al pasar un posible cruce entre la poesía de ambos autores: «Viel

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Temperley –«Poemas con caballos», 1956– un poco como Marechal, identifica brío de la bestia y raptó de envío hacia lo divino en el jinete» (1970: 171-172). Es posible –y probable– que Viel Temperley haya leído los *Poemas Australes* marechalianos, aparecidos en 1937; las coincidencias de estos con el conjunto al que se refiere Ara, sección última del libro homónimo, son llamativas, si bien los cantos al sur y a la pampa no eran inusuales en aquellos años (Cfr. Alonso Gamo, J. M. 1951). Veamos el comienzo de «A un domador de caballos», de Marechal:

Cuatro elementos en guerra
forman el caballo salvaje.
Domar un potro es ordenar la fuerza
y el peso y la medida:
Es abatir la vertical del fuego
y enaltecer la horizontal del agua;
poner un freno al aire, dos alas a la tierra

¡Buen domador el que armoniza y tañe
las cuatro cuerdas del caballo! (2014: 189)

Según se advierte, aquí el caballo salvaje es concebido como una criatura que encierra en sí las tensiones de los cuatro elementos –aire, tierra, fuego y agua– en la doble dirección vertical-horizontal; contiene, en suma, la potencia misma de la creación, pero en desequilibrio. El buen domador, entonces, es quien sabe sofrenar un elemento y excitar otro para lograr la armonía («abatir la vertical del fuego» y «poner un freno al aire», pero «enaltecer la horizontal del agua» y «poner dos alas a la tierra»), como si el caballo fuera una guitarra que se afina y se temple, pero no para hacer de todas las cuerdas una sola, sino para lograr el acorde. Se trata, en definitiva, de una de las tantas alusiones marechalianas al oficio del artista, del poeta, que lidia con la materia y su diversidad, que arrea las palabras y busca la unidad detrás del caos aparente¹.

¹ De acuerdo con Barcia, «El Sembrador, el Boyero, el Pescador son hipóstasis de la misma imagen básica» (1998: xii). En la segunda estrofa del «Arte poética» del *Heptamerón*, leemos: «La complexión monstruosa del poeta / se afirma en el contraste de su doble mirada: / con el ojo derecho mira en horizontal, / como el buey de paciencia cotidiana / o el hombre de peinado triste y obligatorio; / con el izquierdo mira en vertical, / según la ley del ángel, / hacia la flor abierta de todas las criaturas» (Marechal L. 2014: 372).

Así, el caballo es, también, una fuerza hacia el origen, una suerte de nexo con tal instancia:

Y el caballo es hermoso: su piel relampagueante
como la noche;
con el pulso del mar, con la graciosa
turbulencia del mar;
amigo en el origen y entregado a nosotros
en el día más puro de su origen;
hecho a la traslación, a la batalla
y a la fatiga: nuestro signo. (2014: 191)

«Símbolos o espejos de Dios son para Marechal las criaturas que conforman el gran libro del mundo» (1997: 114), dice María Rosa Lojo, y sus palabras sirven para comprender los versos antes citados, especialmente el último: el caballo, como el ser humano, está intrínsecamente sometido al cambio y a la tensión constante entre los opuestos que se debaten en él, y su brío, turbulento y hondo, pero también próximo y amistoso, mueve al domador a practicar ese arte que lo acerca a Dios. Si antes se mencionó el agua en tanto elemento informe y apacible, ahora aparece el mar (y luego, en la estrofa siguiente, el río), que, a veces tumultuoso (azotado por el viento, podría pensarse), a veces calmo, se asocia con este animal, cuya naturaleza donada queda subrayada.

En los «Poemas con caballos» de Viel Temperley reaparecen los elementos ligados a tal animal². En efecto, de las cuatro composiciones allí reunidas, las tres primeras se titulan «De viento», «De agua» y «De fuego», y la última es la «Elegía argentina», así como la «Elegía del sur» cierra los *Poemas australes* de Marechal. Pero en estas piezas, la relación del caballo con Dios, su tendencia vertical³, está señalada repetidamente, y el jinete, más que sofrenar los impulsos del animal, se sirve de –se hace uno con– ellos para ir hacia el origen, como se puede leer en los siguientes versos de «De viento»:

De Dios desde las crines a la cola,
viento con espinazo los caballos.

² En rigor, como apuntan Chevalier y Gheerbrant en su clásico *Diccionario de los símbolos*, el caballo se ha asociado, a lo largo del tiempo y en las más diversas culturas, con los elementos y la búsqueda espiritual (1986: 208-217).

³ Como en Marechal, viento y fuego trazan la vertical, el agua, la horizontal.

Y su espinazo rayo que me cruza
el espinazo en cruz y se dispara
a su origen. Caballos y jinete
que convergen para entregar su médula
de pampa, más allá del horizonte.

[...]

Para entregarse a Dios, cruza el caballo
su horizonte, y estira a través mío
la punta hacia su origen. Por su punta
precipita la médula de pampa,
más allá de la pampa.

Y siempre en pampa,
porque lo imana dios galopa el rayo,
y rueda sólo en Dios con su jinete. (2003: 41-42)

Como en Marechal, el caballo aquí se asocia al rayo o relámpago –brío, fuego y velocidad verticales–, pero, a diferencia de lo que sucede con el domador marechaliano, que tañe su bestia-guitarra en pos de la armonía, aquí, de modo más sensual, el jinete y el animal –con la pampa⁴ y más allá de ella– son uno en éxtasis hacia Dios. De cualquier modo, en ambos casos el caballo es una vía de lo divino, un modo de remontar la senda del principio, y aquí subyace una cosmovisión que coincide en la necesidad de lo creado para llegar al Creador. Ambos, podría decirse siguiendo a Marechal en su *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, van «de lo bajo hacia lo alto» (1998: 329), aunque en él este movimiento se traduzca en una senda que comienza en la belleza (creada, es decir, *splendor formæ*) y culmina en la Belleza (primera) –«una mística de la fruición de los sentidos como modo de santificar lo bajo», al decir de Foffani (2015: 155)–, y en Viel Temperley, distintamente, tome la forma de un éxtasis a partir de la tensión máxima del cuerpo del sujeto lírico, en actividades como el sexo (según se puede leer en algunas composiciones de *Legión extranjera*), el deporte (especialmente, la natación, de lo que *Crawl* es el ejemplo más evidente) o la enfermedad (en el libro final). De esta diferencia es posible colegir otra: mientras que la poesía, para Marechal, supone un fin social que se hace explícito y, por momentos, redundante en cierto didactismo, la lírica del autor de *Poemas con caballos* parece ensimismarse, a lo largo de los libros, sobre el *yo* que construye

⁴ Aunque ostenta cierta centralidad en los primeros libros de Viel Temperley, la pampa no llega a ser, como la tierra natal para Marechal, una condición de posibilidad y un deber.

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

(con un posible interregno entre *Plaza Batallón 40*, de 1971, y *Febrero 72-Febrero 73*, de 1973). Los textos marechalianos vuelven repetidamente sobre el precepto social de la creación poética como servicio; lo encontramos, entre otros, en «El poeta y la *República* de Platón» (1998: 285-288), en la poética que postula Adán Buenosayres en la *Glorieta* de Cirto Rossini (2013: 361-366), en «Teoría del arte y del artista» (1998: 389-396) y, por fin, en el «Arte poética» del *Heptamerón*, donde se ponen de relieve la comunión de la voz del poeta con la del pueblo que expresa y el compromiso que esto implica:

Ubicado, al nacer, en una tierra
y en la masa de un pueblo tal o cual,
el aeda se ve sometido a un espacio
y a sus ineludibles condiciones.
Porque la ontología de la tierra natal
debe ser el soporte de su canto
y ha de aprender las formas y a nombrarlas,
no de cualquier manera, ciertamente.
Por otra parte, si el aeda canta
por el hombre insonoro, según dije,
y si el hombre insonoro tiene voz
en la sonoridad de sus poetas,
el verdadero artífice del canto
se hace la voz exacta de su pueblo. (2014: 383-384)

Según se lee, el poeta está «sometido» ineludiblemente «a un espacio», expresión que subraya su deber, su responsabilidad, así como las herramientas de las que dispone para cumplir su tarea. No hay en la poesía de Viel Temperley un pasaje parangonable: más que en la comunicación-comunión del poeta con su pueblo o su tierra, el sujeto allí se construye, en la tensión del cuerpo, sobre un salirse de sí, un vaciarse para hacer lugar a lo sagrado (en el sentido de lo relativo a lo divino) en él; un ejercicio corporal para trascender el cuerpo, según se puede leer en «El nadador», composición inaugural del libro homónimo:

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

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.
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.

[...]

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada.
Gracias doy a tus aguas porque en ellas
mis brazos todavía
hacen ruido de alas. (2009: 55-56)

Nuevamente, el agua, elemento sagrado de los más recurrentes y significativos de la poética de Viel Temperley. El sujeto se define ante Dios como aquel que tensiona su cuerpo en el agua, a la que asocia con Él y en la que busca perderse y vaciarse: se hunde en ríos y suelta en ellos su aliento, que da a aspirar a la corriente, mientras sus brazadas lo elevan como alas.

En cualquier caso, como queda dicho, no obstante las diferencias, en ambas poéticas subyace, más o menos evidente, la concepción de la poesía como instancia de indagación ontológica⁵, apuntalada mediante la recurrencia de

⁵ Me refiero, con esta expresión, al hecho de que la poesía –la literatura y el arte, en general, en Marechal– es concebida como una vía de exploración –en su doble sentido de reconocimiento o inquisición– de, en este caso, lo divino (Cfr. Cárcano E. 2018). A propósito, en el prólogo que escribió para *Poesía religiosa española* (1938), de Roque Esteban Scarpa, el autor de *Días como flechas* sostenía: «podríamos afirmar, con los maestros antiguos, que toda obra de arte es ‘religiosa’. Es obra de arte aquella que consigue hacer resplandecer una forma en una materialidad, vale decir, aquella que tiene su razón fundamental en ese *splendor formae* con que los escolásticos definían la belleza. [...] la belleza es uno de los atributos divinos, es uno de los nombres de Dios; y la tradicional metafísica de lo bello ha reconocido siempre que las criaturas hermosas (tanto las que han sido creadas por el arte divino como las que son creaciones del arte humano) si son bellas es porque participan de la hermosura divina, en la que deben reconocer su verdadera fuente u principio» (1998: 429-430).

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

elementos que dan la impresión al lector de obras *unitarias*, efecto este subrayado en los poemarios que consideraré en el apartado siguiente.

3. *La obra vuelta sobre sí: el Heptamerón y Hospital Británico*

De acuerdo con Peter Bürger, «el debate postmoderno de la muerte del sujeto tiene una prehistoria poetológica» (2001: 291): la relación entre sujeto y obra. Si seguimos a grandes rasgos el itinerario trazado por el crítico alemán (2001: 291-292), tanto en el clasicismo como en el Romanticismo se suponía que el sujeto tenía algo que expresar y que cumplía esta necesidad a través del lenguaje y/o el arte, a los que se consideraba medios aptos para transmitir tales experiencias al lector/espectador, quien a su vez era capaz de aprehenderlas. Con el advenimiento de la poesía moderna, esta concepción entra en crisis. Ni Heine ni Baudelaire hacen del arte el vehículo de su vivencia subjetiva, sino que trazan *yo-roles*, es decir, *yoes* difuminados que sirven de sostenes de la vivencia presentada. Más radical, Mallarmé hace de la desintegración del *yo* como entidad individual el postulado necesario para la creación de una *oeuvre pure*, gesto luego retomado y acendrado técnicamente por Valéry. Para Bürger (2001: 292-296), Maurice Blanchot supone un hito llamativo en este desarrollo, ya que señala una deriva en otra dirección que la practicada por sus predecesores. De acuerdo con el filósofo francés, la relación del escritor con su obra es excluyente, en el sentido de que esta expulsa fuera de sí, necesariamente, a quien la presume suya. A lo que se agrega, además, el hecho de que quien escribe ignora siempre el fin (en la doble acepción de término y meta) de la obra, no obstante lo cual se afana en apoderarse –infructuosamente– de ella:

... que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta. (2002: 17-18)

Por esa carencia teleológica, la obra, según Blanchot, no está terminada nunca, pero tampoco está incompleta; simplemente *es*. Ella solo da testimonio de su ser: «Es tan inútil como indemostrable; no se verifica, la verdad puede aprehenderla,

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

la fama puede iluminarla, pero esa existencia no le concierne, esa evidencia no la hace ni segura ni real, no la vuelve manifiesta» (2002: 18). Esa soledad ontológica de la obra es compartida por quien la escribe: lo que escribe no es ya la obra, sino aún el libro, y su estar vuelto –sin regreso posible– hacia lo abierto de la obra, que solo intuye en el reflejo ilusorio de «un mudo montón de palabras estériles» (2002: 19), lo deja solo frente a un vacío al que busca infatigablemente darle forma –delimitar– con trabajo. Pero la obra es ajena a él y solo es, «afirmación impersonal, anónima» (2002: 19). Por lo tanto, el escritor, que solo culmina la obra con su muerte –que quizá acaece, dice Blanchot, desde que la obra existe–, no es capaz jamás de conocerla: no puede ser su propio lector. Al haberse adentrado en el espacio de la creación, ya no puede salirse de él, no puede dejar de escribir una obra que lo rechaza y expulsa; solo le queda administrar su silencio, porque, inmerso en el terreno de la palabra, está completamente volcado hacia algo en lo que no puede hallarse. De este modo, al ser un «entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir *Yo*» (2002: 22). Otra vez, la única alternativa disponible es el silencio, que se fundamenta en «la desaparición a la que está invitado aquel que escribe» (2002: 23). Para Blanchot, es precisamente ahí, en ese gesto de renuncia y privación de sí que, aun así, el creador conserva el poder y la autoridad de no hablar, de *hacer suyo* un silencio. Y es allí donde se advierte el tono de una obra, donde adquiere «coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin» (2002: 23). Esa «afirmación autoritaria aunque silenciosa» es lo que retiene la obra del *yo* que se retira. Precisamente, ella marca el paso –la pérdida– del *yo* en favor del *él* y el fin de la iniciativa en favor de la *ausencia de tiempo* (2002: 25) en la que solo queda recomenzar *fascinadamente*.

Si Blanchot cifra la culminación de la obra en la muerte del escritor y sugiere que esta, más bien, ocurriría ya desde el inicio de aquella, en su celeberrimo trabajo *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault, agudo lector blanchotiano, pone de relieve la problematicidad de la noción de obra por su relación con la de autor y propone considerar a esta última entidad como una función (histórica) que caracteriza el «modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos al interior de una sociedad» (2010: 21), puesto que «la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura» (2010: 13). A partir de la formulación foucaultiana, Giorgio Agamben plantea concebir (según el título de su ensayo homónimo) al «autor como gesto» (2005: 78-94), es decir, suponer que «el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

un vacío central» (2005: 87). No se trata, como se ve, de la tan mentada borradura absoluta del autor, sino de su presencia imprecisable y muda, pero habitante:

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña. [...]. [E]l gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo [...], el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. (2005: 90-91)

Facilitador de la obra, pero exiliado de ella, testigo sin voz, la relación del autor con su creación resulta problemática, más aún cuando intenta resistirse al afuera en que esta lo ubica, o mejor, cuando busca abrazarla desde un poemario *unificador*.

Según sabemos por una entrevista concedida a Néstor Alfredo Noriega (citado por Marechal, M. Á. 2017: 43-44), Marechal comenzó a trabajar en el *Heptamerón* trece años antes de su publicación definitiva, es decir, en 1953, y para 1961, solo le faltaba uno de los siete libros⁶, mientras que tres de ellos ya habían visto la luz por separado⁷: «La poética», en 1959, «La patria» –luego renombrado «La patriótica»–, en 1960, y «La alegropeya», en 1962. No sorprende entonces que sea precisamente este trabajo lírico el que más pondere su autor al considerarlo «su poema más logrado» (citado por Marechal, M. Á. 2017: 44), opinión refrendada por buena parte de la crítica, que ha destacado tradicionalmente su carácter, a la vez, unitivo y metapoético. Graciela Maturo, por ejemplo, se refiere a él como una «suma vital y doctrinaria» (1999: 98-109), y Pedro Luis Barcia sostiene que, con el *Heptamerón*, «una vez más Marechal ratifica que es *auctor unius libri*» (Barcia, P. L. 1998: xv).

⁶ «Primer día: La alegropeya», «Segundo día: La patriótica», «Tercer día: La eutanasia», «Cuarto día: El Cristo», «Quinto día: La poética», «Sexto día: La erótica», «Séptimo día: Tedeum de poeta».

⁷ Barcia (1984: 32) señala, como primer antecedente, la pieza «A Elbiamor no cantada» –que luego integraría «La erótica»–, incluida en la *Pequeña antología* publicada por Editorial Ene en Buenos Aires, en 1954.

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

Si retomamos la metáfora arltiana de la catedral de piedra y la pensamos para la obra de Marechal, podríamos decir que el poeta intentó apuntalarla, a lo largo de los años, con numerosos arbotantes y contrafuertes que contribuyeron a dar la ilusión de una unidad que al propio escritor, siguiendo a Blanchot, se le escaparía. El caso de Viel Temperley es bien distinto en este aspecto. De su proceso de creación solo sabemos lo poco que él mismo relató en la única entrevista conservada, la que le concedió a Sergio Bizzio para el número 12 de *Vuelta Sudamericana* el año anterior a su muerte. Allí, el poeta, que poco antes se había tenido que someter a la trepanación del cráneo para que le fuera extraído un tumor cerebral al mismo tiempo que su madre moría cerca de donde él estaba internado, sostiene, un tanto enigmáticamente, que *Hospital Británico* es

El libro de un trepanado. El que escribió ese poema no existe más. Yo, en aquel entonces (no sabía que iban a darme rayos) salí volando con la cabeza abierta: iba a escribir. Se me ocurrió la solución de las esquirlas, lo ordené, escribí lo que habla de la muerte de mamá... y el resto en el estado de un tipo que se había salido de la realidad porque tenía un huevo en la cabeza. Después, sí, después tienen que darme rayos. ¿Quién carajo armó todo eso? No tengo idea. Llega gente, vienen a visitarme, caen cartas, pero lo que yo tengo que ver con el efecto de ese libro es muy poco. No soy el autor de eso como de *Crawl*. *Hospital Británico* es algo que estaba en el aire. Yo no hice más que encontrarlo. *Hospital Británico* me permite creer que me salí del mundo y no sé para qué. El cielo estaba en la enfermera que pasaba... (Bizzio, S. 2003: 74-75)

Más allá del extrañamiento de sí que refiere Viel Temperley al momento de escribir su último poemario, según él mismo declara, este parece haber sido producto de un impulso momentáneo muy diferente del meditado trabajo arquitectónico que emprendió Marechal y que le insumiría más de una década. De este modo, como primer acercamiento, cabe pensar que el propósito que perseguían uno y otro al intentar *exponer* su obra y las circunstancias en las que encararon dicho proyecto no podrían haber sido más disímiles.

Desde la óptica planteada por Blanchot, podría suponerse que tanto Marechal como Viel Temperley supieron administrar sus silencios como para darle a la obra que escribieron el tono –la *coherencia*– que hoy, como lectores, advertimos. Más aún, cabría pensar que, si como afirma Foffani, Marechal busca

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

*mostrar*⁸ su obra en el *Heptamerón*, lo hace escribiendo desde la *ajenidad* que esta le impone, y que se traduce, de algún modo, en ese poeta-monstruo⁹ (Monteleone, J. 2017: 83) que construye, sujeto bifronte que es, al mismo tiempo, «ilusión separativa/que se llama Leopoldo Marechal el poeta» y demiurgo, según se puede leer en el quinto día, «La Poética»:

¿Cómo no hablar entonces de mí mismo,
de la breve ilusión separativa
que se llama Leopoldo Marechal el poeta? (2014: 359)

* * *

Las criaturas de mi vocación
se instalan en el orbe con los mismos derechos
y deberes que asisten a la piedra o al ángel:
gozan de su aparente libertad.
pero tienen en mí su principio sonoro,
de igual manera que yo tengo el mío,
Rafael, en el Verbo que me nombra y te nombra.
[...]
Es verdad que yo lanzo criaturas al mundo,
y a mi entender prolongo la Creación Divina.
[...]
Yo soy un fiel imitador del Verbo,
porque al nombrar las cosas les doy una existencia.
(2014: 375-376)

Lejos del *yo* romántico, pero también de la absoluta impersonalidad, el sujeto marechaliano, «un yo (auto)reflexivo, una suerte de ‘crítico de arte’ de sí mismo»

⁸ Si seguimos a Blanchot, la posibilidad del autor de *mostrar* su obra como un todo sería imposible, ya que tal *mostración* sería parte de la obra misma, inconclusa. En este *mostrar*, entonces, a los fines del presente trabajo, hay que suponer más bien un gesto que produce cierto efecto.

⁹ Desde la lectura de Foucault y Agamben, Jorge Monteleone propone pensar a todo autor como un muerto, como el fantasma de un nombre. De ahí que su modelo del imaginario poético comporte tres elementos diferentes, pero solidarios: el sujeto imaginario, que corresponde al plano de la enunciación y es previo a cualquier articulación como persona u objeto; el sujeto simbólico, «que integra los universos simbólico-sociales por los cuales se tipifica en un espacio público y cumple un rol allí» (2016: 12); y la figura de autor, que debe entenderse como una proyección ficcional.

(Foffani, E. 2015: 151-152), se sostiene en una monstruosa hibridez navegando la «dinamia de la contradicción» (Monteleone, J. 2015: 114 y ss.): si, siguiendo al propio Marechal, el ser humano ya es en sí una dualidad que se debate entre materia y espíritu, entre lo bajo y lo alto, y si el *aeda* lo es aún más por su capacidad creativa, que imita la divina, el sujeto imaginario que adopta el nombre del poeta Marechal y que busca vertebrar su obra en un libro lo es en grado sumo. Desde esta óptica, el artista participa de la potencia del Creador pero permanece siempre ajeno a su conocimiento último, a su naturaleza, y otro tanto podría pensarse respecto de su propia obra, a la que solo le queda re-crear, puesto que las *criaturas se liberan del creador a modo menor* en el que hallan su origen. Quizá la intuición de ser *rechazado* por la obra o la necesidad de apuntalarla haya incidido en la decisión de Marechal de escribir un poemario donde aquella quedara *exhibida* –aunque esto no pase de ser, si seguimos el razonamiento blanchotiano, más que una ilusión– en, siguiendo a Foffani, una verdadera *mitogénesis* que se regodea en esa mostración, rasgo que conecta la obra tardía de Marechal todavía con la vanguardia –puntualmente con el creacionismo de Huidobro– y, alegoría mediante, con Baudelaire a través del modernismo rubendariano (2015: 151). El *Heptamerón* es, entonces, un intento de *ordenar y exhibir*, desde el afuera, la obra, y es, concomitantemente, su reanudación y recreación¹⁰. De este modo, aun el gesto unificador que supone¹¹ –y tematiza¹²– el poemario está transido inevitablemente de discordancia, hecho que, sin embargo, refrenda el rasgo más saliente y cardinal de la obra de Marechal, señalado ya por buena parte de la crítica: la tensión constante entre opuestos. Y es eso lo *exhibido* de la obra marechaliana en esta *creación en siete días*: no su ser producto, sino su producción, su principio constructivo; el de la contradicción sobre la que cabalga el domador.

¹⁰ En efecto, Foffani, sin inscribirse en la línea blanchotiana, se refiere al *Heptamerón* como «el momento destructivo de la poesía marechaliana que, al tiempo de desmontarla, la vuelve a montar», es decir, como «proceso de desobramiento y de reobramiento» (2015: 151).

¹¹ El libro, según queda dicho en el primer apartado del presente trabajo, recupera diversas cuestiones ya expresadas en su poesía, sus novelas y sus ensayos.

¹² Todo el séptimo día, el «Tedeum del poeta», es una celebración agradecida del «Hermoso Primero» a cuya unidad se aspira: «La multiplicidad en la Unidad / es lo que fui aprendiendo y saboreando. / Mas, como Tu palabra se anuncia con lo hermoso / y lo hermoso nos llama ciertamente al amor, / llegué a la espira de mi laberinto / donde ya el Hablador quiere ser el Amado / y el alma que lo escucha / ya se trueca en amante» (2014: 415).

El caso de Viel Temperley y su *Hospital Británico* es distinto, pero similar en un punto. Es, como en Marechal, la convocatoria de los trabajos previos para intentar *mostrar* una obra desde el *afuera*, pero ahora desde un éxtasis –ya sugerido en la poesía más temprana– que subraya el cráneo trepanado de quien asume la enunciación. A diferencia del *Heptamerón*, la creación en siete días, *Hospital Británico* no constituye una lectura exterior como *ordenación*, sino en tanto estallido que preanuncia un final acuciante, como perforación del cuerpo que servía de soporte. El sujeto marechaliano se construye en la renovación a la que mueven las tensiones incesantes, y el del Viel Temperley tampoco aparece como unidad dada, sino en fragmentos cuyo punteo en el poemario último señalan una continuidad, pero también una ruptura:

Tu Cuerpo y Tu Padre

Tu Cuerpo como un barranco, y el amor de Tu Padre como duras mazorcas de tristeza en Tus axilas casi desgarradas. (1985)

Tengo la cabeza vendada (texto profético lejano)

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

Tengo la cabeza vendada

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

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)

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

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

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

(2009: 381)

La cita de diversos pasajes de poemarios previos en *Hospital Británico*, aunque podría tomarse como un gesto *unitivo*, subrayado por los distintos años que parecen querer inscribirse como puntos esparcidos en una trayectoria, no hace más que contribuir a la dispersión, porque el nuevo contexto, como bien señala Monteleone¹³ (2016: 107), los resignifica. Y es que, desde el comienzo, el poemario final de Viel Temperley es un estallido. En efecto, se divide en dos composiciones: «Hospital Británico. Mes de Marzo de 1986»¹⁴, que ocupa menos de una página, y una versión del anterior –que se prolonga a lo largo del resto del libro– «con esquirlas y ‘Christus Pantokrator’», que recoge los versos del otro para titular pequeños apartados o estrofas en las que aparecen pasajes compuestos y/o publicados entre 1969 y 1986¹⁵. Si en *Crawl* se consolida esa *tracción corporal* que se podía adivinar ya en los textos tempranos, con *Hospital Británico* el cuerpo del sujeto, extrañado –«Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1984)» (2009: 374)–, estalla en partes y se hace lugar para lo sagrado: «Soy el lugar donde el Señor tiene de Luz que Él es» (2009: 383). Y también estalla la obra, que es convocada pero sometida a una recreación evidente. Ahora, muchos de los mencionados fragmentos aparecen, según se puede leer, como ‘textos proféticos’; en otras palabras, su sentido se modifica –o se completa– retrospectivamente. Este libro final, anticipatorio de la muerte de su autor, que igualmente ya supone¹⁶, *unifica* la obra previa en tanto se puede leer como el éxtasis que se insinuaba en los poemarios anteriores, como la definitiva salida del cuerpo hacia Dios, aunque esto implique resignificarlos.

¹³ Una primera versión de este trabajo, «El cuerpo como profecía», apareció en un monográfico titulado *Viel Temperley*, editado por Del Dock (2011: 99-109).

¹⁴ «Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposa: Mi madre vino al cielo a visitarme. // Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo. // Mi madre es la risa, la libertad, el verano. // A veinte cuerdas de aquí yace muriéndose. // Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comenzar todo de nuevo» (2009: 371).

¹⁵ La «Nota» que aparece al final del libro aclara: «Corresponden al mes de marzo de 1986 los únicos textos de *Hospital Británico* que no van acompañados por su fecha de redacción. Los pertenecientes a los años 1985 y 1984 ven la luz por primera vez en este libro, mientras los de 1982, 1978, 1976 y 1969 fueron ya publicados por el autor en *Crawl*, *Legión Extranjera*, *Carta de Marear* y *Humana vitae mia*» (2009: 389).

¹⁶ Puede verse, a propósito, la sugestiva noción de *lirica terminal* de Tamara Kamenszain (2000: 155-159).

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

4. Un cierre posible

Por vías bien distintas, tanto en Marechal como en Viel Temperley subyace la *fascinación* de la que hablaba Blanchot junto con la convicción de la participación de la poesía en una potencia divina superior, cuya belleza llega hasta lo bajo, lo material, lo mundano. Por eso el foco, en ambos poetas, no está puesto en *el pecado*, sino en la posibilidad de redención, aunque la obra marechaliana sea en esto notablemente más explícita, didáctica y comprensiva –en tanto se le arroga al poeta un deber social– que la de Viel Temperley, que constituye una verdadera poética corporal. A dicha coincidencia se agrega también la pretendida *mostración* de la obra en un poemario de madurez. En el *Heptamerón* y *Hospital Británico*, el efecto de unidad parece derivarse no del afán *unificador* de los autores al convocar su obra previa, sino probablemente del hecho de que tales libros definitorios *confirman* o *renuevan*, en un movimiento de espiral que retoma la producción anterior, las inquietudes vertebrales que recorren la obra, hecho que no implica una síntesis perfecta –casi como si subyaciera el reconocimiento de que esa cualidad solo es posible en el Absoluto que suponen y al que aspiran los textos–. Así, la *creación en siete días* marechaliana reafirma, si seguimos el gesto recreativo que implica buscar la unidad de la obra desde la perspectiva de Blanchot, la continua tensión entre opuestos que se advierte una y otra vez en los libros previos. Y el estallido, en *Hospital Británico*, *materializa* el éxtasis del sujeto lírico que se adivinaba ya en los tempranos *Poemas con caballos*, y le da entonces al conjunto de su obra, retrospectivamente, un tono anticipatorio que preludia el *cierre* del proceso creativo. De modos peculiares, lo que subrayan y refrendan esos intentos imposibles de *exhibir* la obra estando los escritores aún atrapados en el afuera que ella abre es, en definitiva, la convicción reeditada de que la poesía, en tanto indagación ontológica, es un ejercicio incesante.

Bibliografía

- Agamben, G., *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Alonso Gamo, J. M., *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951.

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Hispanoamericana e Comparata

- Ara, G., *Suma de Poesía Argentina (1538-1968). Crítica y antología. Primera parte. Crítica*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1970.
- Barcia, P. L., «La poesía de Marechal o la plenitud del sentido», en Leopoldo Marechal, *Obras completas. I. La poesía*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. ix-xvii.
- Barcia, P. L., «Leopoldo Marechal o la palabra trascendente», en Leopoldo Marechal, *Poesía 1924-1950*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984, pp. 7-35.
- Bizzio, S., «Viel Temperley: estado de comunión» (entrevista), en Héctor Viel Temperley, *Crawl y Hospital Británico*, Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003, pp. 70-75.
- Blanchot, M., *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Bürger, P. y C. Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, trad. Agustín González Ruiz, Madrid: Akal, 2001.
- Cárcano, E., «'Es que nos excede': Modulaciones de la poesía argentina de indagación ontológica»: *Gramma*, n. 60, 2018, pp. 9-25.
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Foffani, E., «Bajo el signo de *Sophia*. La poesía de Leopoldo Marechal en la década del 30», en Claudia Hammerschmidt (editora), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-London, INOLAS, 2015, pp. 137-166.
- Foucault, M., *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata/Ediciones literales, 2010.
- Kamenszain, T., «Viel Temperley o la natiación de Dios», en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 155-159.
- Lojo, M. R., *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Marechal, M. Á., «Bio-cronología de Leopoldo Marechal. Nuevos aportes», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 25-50.
- Marechal, L., *Obras completas II. El teatro y los ensayos*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
- Marechal, L., *Adán Buenosayres*, edición crítica de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- Marechal, L., *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán, 2014.

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Maturo, G., *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- Monteleone, J., «El cuerpo como profecía», en Walter Cassara, Susana Cella, Daniel Fara et al., *Viel Temperley*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2011, pp. 99-109.
- Monteleone, J., «De la dinamica al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal (1922-1929)», en Claudia Hammerschmidt (editora), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-London, INOLAS, 2015, pp. 109-136.
- Monteleone, J., «Ese Monstruo, el Poeta», en María Rosa Lojo (editora) y Enzo Cárcano (coeditor), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 2017, pp. 73-85.
- Monteleone, J., *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Buenos Aires, Nube Negra Ediciones, 2016.
- Viel Temperley, H., *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2009.

Poetry workers: from Marechal to Viel Temperley

Articolo ricevuto: 23/09/2020 - Articolo accettato: 30/10/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata