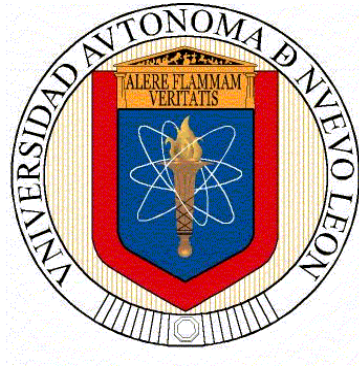


**Universidad Autónoma de Nuevo León**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Área de Estudios de Posgrado**



**Una lectura de *Hospital Británico***

**como parte de la tradición mística en lengua española**

**Por**

**Gabriela Cantú Westendarp**

**Director de tesis:**

**Dr. José Javier Villarreal**

**Como Requisito Parcial para Obtener el Grado de Maestría en Ciencias**

**con Especialidad en Lengua y Literatura**

**Estudios de Literatura**

**Junio 2011**

## Índice de contenido

<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Capítulo 1</b>	
1.1. Introducción.....	5
1.2. Antecedentes.....	6
1.3. Los asuntos y la estructura.....	10
1.4. La lógica del poema.....	13
1.5. Los motivantes del poeta.....	15
1.6. El contenido místico.....	20
1.7. Objetivos y metodología.....	25
<b>Capítulo 2</b>	
2.1. El Yo poético.....	30
2.2. El cuerpo.....	15
2.3. El tiempo dentro del poema.....	37
2.4. El Otro.....	41
2.5. El elemento femenino.....	46
2.6. El encuentro amoroso.....	55
2.7. Conclusiones.....	62
<b>Capítulo 3</b>	
3.1. El canon de la melancolía.....	65
3.2. La presencia de la ausencia.....	67
3.3. El oxímoron.....	71

3.4. El concepto de mística.....	73
3.5. La vía purgativa.....	76
3.6. La vía iluminativa.....	80
3.7. La cabeza y el rostro.....	81
3.8. La vía unitiva.....	84
3.9. Huellas del momento histórico.....	84
3.10. Conclusiones.....	91
<b>Capítulo 4</b>	
4.1. La estructura.....	95
4.2. La imagen y el cuerpo.....	98
4.3. La pulsión amor-dolor.....	100
4.4. La enfermedad.....	102
4.5. El contenido místico.....	104
4.6. Una genealogía.....	110
<b>Apéndice 1</b> .....	112
<b>Apéndice 2</b> .....	123
<b>Bibliografía</b> .....	125

## Agradecimientos

La elaboración de esta tesis ha representado un gran reto. En el camino nos encontramos con terrenos de tupida maleza cuyo escarpado hubiera sido imposible sin el apoyo y la dirección del Dr. José Javier Villarreal. Su conocimiento, dedicación y entrega nos dieron herramientas, no sólo para conseguir nuestros objetivos, sino también para disfrutar del trayecto. Manifestamos nuestro profundo sentimiento de deuda con él.

Es un orgullo pertenecer a la Universidad Autónoma de Nuevo León y en especial a la Escuela de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. Agradecemos, de manera muy especial, a la Subdirectora del Posgrado Dra. Ma. Eugenia Flores Treviño cuya experiencia y comprensión fue fundamental para alcanzar nuestra meta.

Extendemos nuestra gratitud a los maestros de la Escuela de Posgrado que nos brindaron su apoyo y nos dieron confianza para seguir adelante en este proyecto que hoy se concreta. Y para nuestros compañeros y colegas cuyas observaciones enriquecieron nuestro trabajo.

Agradecemos al Maestro Miguel Covarrubias y al Dr. Víctor Barrera Enderle sus valiosas aportaciones que han enriquecido, no solamente esta investigación, sino a su investigadora.

# Capítulo 1

## 1.1. Introducción

La realización de esta tesis tiene por objeto la obtención del grado de Maestra en Ciencias con Especialidad en Lengua y Literatura de la Escuela de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Se eligió la línea de Estudios Literarios para trabajar el género de la poesía.

Nuestro objeto de estudio es un poema que lleva por título *Hospital Británico*<sup>1</sup> y que pertenece a la tradición de la poesía argentina del siglo XX, y por consiguiente a la tradición de poesía escrita en Latinoamérica, y en general a la poesía en lengua española; también desde cierta perspectiva pertenece a la poesía escrita en todas las lenguas.

Y es que el poema, sin importar la lengua, concentra y libera al mismo tiempo la energía creadora a través de una unidad lingüística. Se podría decir que la poesía, en este caso a través del poema, es una especie de lenguaje universal. Es, por otro lado, una capa fundacional del ser humano. La poesía presenta una inmensurable gama de emociones, ritmos y asuntos que difícilmente son mejor abordados por otros caminos. “La poesía —como dice Octavio Paz— es un caracol en donde resuena la música del mundo” (1994: 41).

---

<sup>1</sup> El poema se incluye en el Apéndice 1 de esta tesis.

Nuestro interés particular se encuentra en demostrar que *Hospital Británico*, además de formar parte de la “música del mundo”, forma parte de la tradición mística escrita en español.

## **1.2. Antecedentes**

El poema *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley (1933-1987) fue publicado por primera vez en Buenos Aires, tierra natal del escritor, en 1986. Salió a la venta aproximadamente un año antes de que muriera el autor. El libro surgió después de que el poeta estuviera internado una semana en el hospital; sufría por un tumor en la cabeza. El hospital en donde fue sometido a una intervención quirúrgica se llama Hospital Británico. El texto es un poema extenso que forma un poema libro. Esto quiere decir que el poema se extiende tanto como para formar una unidad independiente. El libro está formado por un poema largo y monotemático.

Cuando quedó impreso fueron pocos sus lectores. Fue un autor poco leído en vida. Digamos que no fue un poeta que se debiera a su público. Y aunque la poesía nunca es escrita para las masas, en el caso de Viel Temperley esto se agudiza. Por un lado, tenemos conocimiento, gracias a una entrevista realizada a su hijo Juan Viel Temperley,<sup>2</sup> que siempre estuvo alejado de los grupos literarios y de las lecturas públicas. Sabemos también que tuvo cierta amistad

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada a través de la Internet por la investigadora de esta tesis.

con algunos escritores como Enrique Fogwill,<sup>3</sup> quien lo animó a publicar su obra.

Por otro lado, la temática religiosa y el contenido místico de su trabajo lo separaron aún más de las corrientes literarias más fuertes del momento como el Neobarroco. Este movimiento literario, señala Alicia Genovese (2006), fue el que tuvo mayor influencia en Argentina en el periodo inmediato a la caída de la dictadura militar y la apertura democrática en 1983.

En líneas generales, esa textura vanguardista de los textos, el forjamiento de una poética autónoma, la acentuada oscuridad semántica, la relación lúdica con las palabras que trabajó hasta el cansancio con la similaridad fonética y la superposición de sentidos, son las notas relevantes de una escritura de época (p. 95).

Siguiendo a Genovese, decíamos que Viel Temperley se mantuvo alejado de esta tendencia. Sin embargo, desde cierta perspectiva, podría considerarse que sí hay un acercamiento entre los neobarrocos y la obra de nuestro poeta. Es precisamente el contenido religioso y místico, que señalamos como distanciamiento, lo que lo acerca al Neobarroco. Y es que el universo de Viel Temperley es tan alejado de la tradición argentina a la que se oponían los neobarrocos, que emerge como algo exótico, enrarecido y hasta oscuro. Así que, de alguna manera, los retruécanos barrocos ponen en movimiento la obra de nuestro poeta, o por lo menos preparan el terreno para que sea leído por generaciones posteriores.

---

<sup>3</sup> Buenos Aires (1941-2010). Autor de *El efecto de la realidad* y *Los Phychyciegos*. Editor y promotor cultural. Se encargó de publicar a Lamborghini y Perlongher.



Genovese insiste en señalar a nuestro autor como uno que pertenece al margen y precisa que sólo después de que su obra fuera publicada en conjunto (Argentina, 2003) comenzó una revalorización de su trabajo. De acuerdo a esta misma autora uno de los factores que contribuyó a esto fue el replanteamiento, desde el ámbito de la hermenéutica y la posmodernidad, de los aspectos religiosos y sagrados en el pensamiento contemporáneo. Concretamente menciona la influencia de los filósofos Gianni Vattimo<sup>4</sup> y Giorgio Agamben.<sup>5</sup>

Sergio Chejfec y Eduardo Milán coinciden con Genovese en cuanto a que Viel Temperley no puede ser identificado con un grupo literario. Sin embargo, cuando el crítico Jorge Monteleone (2003) tiene que agruparlo para una antología de poetas argentinos, *Puentes/Pontes*, del Fondo de Cultura Económica de Argentina, decide asociarlo con Biagioni,<sup>6</sup> Orozco<sup>7</sup> y Madariaga.<sup>8</sup> Estos autores comparten con Viel Temperley la intuición de una presencia de lo Otro, apunta el autor. En el ensayo introductorio de la antología, Monteleone, menciona que *Hospital Británico* sólo puede ser comparado con *Diario de muerte* de Enrique Linh.<sup>9</sup> Y en el mismo terreno de las filias el poeta Santiago Sylvester<sup>10</sup> hace una interesante observación, afirma que en la tradición mística

---

<sup>4</sup> Vattimo, Gianni (Turín, 1936) Seguidor de la corriente hermenéutica en filosofía. Influenciado por Heidegger y Nietzsche.

<sup>5</sup> Agamben, Giorgio (Roma, 1942) Estudiante de la lingüística, la literatura, la estética y la política. Alumno de Martin Heidegger.

<sup>6</sup> Biagioni, Amelia (1918-2000). Poeta argentina, autora de *Sonata de soledad* y *Región de fugas*, entre otros.

<sup>7</sup> Orozco, Olga (1920-1999). Poeta argentina, autora de *Los juegos peligrosos* y *Relámpagos de lo invisible*, entre otros.

<sup>8</sup> Madariaga, Francisco (1927-2000). Poeta argentino, autor de *Las jaulas del sol* y *Criollo del universo*, entre otros.

<sup>9</sup> Linh, Enrique (1929-1988). Poeta chileno que escribe *Diario de muerte* durante el periodo de la enfermedad que lo lleva a la muerte.

<sup>10</sup> <http://www.deldock.com.ar/criticas/ejemplo-de-poesia-mistica>.

argentina se pueden mencionar a dos poetas: Jacobo Fijman<sup>11</sup> y Héctor Viel Temperley.

La primera vez que se leyó en México algo de la obra de nuestro poeta fue en noviembre de 1989 gracias a la revista *Vuelta*. El poeta y ensayista regiomontano, Gabriel Zaid, coordinó un número de la revista de literatura que se centró en la cultura católica moderna. Ahí aparecieron algunos fragmentos de *Crawl*, que corresponde al penúltimo libro publicado por nuestro autor en 1982. En el mismo número se incluyó una entrevista que le realizó el periodista Sergio Bizzio y que ya había sido publicada antes en *Vuelta Sudamericana* en 1987. Es importante enfatizar que esto ocurrió después de la muerte del autor. Más tarde, en 1997, la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), en la colección “El pez en el agua”,<sup>12</sup> publicó la primera edición completa de *Hospital Británico*.

Desde entonces hasta ahora se han publicado, tanto en México como en Argentina, varias ediciones de algunos de sus libros e incluso de su obra completa. Sabemos también que en Venezuela la editorial “Pequeña Venecia” publicó *Hospital Británico*. La más reciente de las publicaciones de la obra de nuestro autor es del año 2008. Se trata de una edición mexicana. La editorial *Aldus* publicó *Poesía completa* que comprende los siguientes títulos: “Poemas con caballos” (1956), “El nadador” (1967), “*Humanae Vitae Mia*” (1969), “Plaza

---

<sup>11</sup> Nacido en Uriff, Besarabia (Rusia, actualmente Rumania) en 1898. Se mudó a Buenos Aires y allí publicó tres libros de poemas: *Molino rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1930) y *Estrella de la mañana* (1931). Murió en la capital argentina en 1970.

<sup>12</sup> En entrevista a través de la Internet, Gabriel Zaid afirmó que la primera publicación completa de nuestro objeto de estudio, en México, fue realizada por Juan Pablos Editor en 1998. Nosotros nos hemos sujetado a una reseña publicada en la revista *Letras Libres* del mes de agosto de 2009.

Batallón 40” (1971), “Febrero 72-Febrero 73” (1973), “Carta de marear” (1976), “Legión extranjera” (1978), “Crawl” (1982) y “Hospital Británico” (1986). Hoy día se prepara una edición de su obra en Madrid.<sup>13</sup>

### 1.3. Los asuntos y la estructura

Para entrar en materia es necesario delinear, por lo pronto de manera general, los asuntos del poema. *Hospital Británico* presenta la vivencia de un hombre frente a la enfermedad. En el texto, que como ya señalamos es un poema extenso, el poeta pisa el terreno de la tradición mística cristiana y desarrolla un discurso amoroso. Además del protagonista, es decir el que canta, aparece de manera reiterada la figura de la madre y la del Cristo Pantocrátor que es la representación del Dios Omnipotente, es decir, del que todo lo puede. Expresa la espera escatológica<sup>14</sup> de los cristianos. Alrededor de estos elementos el autor construye el poema. En la revalorización de su obra los críticos se han ocupado de tres aspectos primordiales: la estructura, el dolor y el contenido místico.

El texto se conforma por treinta y nueve fragmentos, contando la repetición del primer fragmento de manera consecutiva. Cada fragmento se compone de uno o varios párrafos que algunos llaman prosa poética. De acuerdo a Rosa Navarro Durán (1998:9) la prosa poética se ubica en una zona de ambigüedad. Esta zona está entre el canto —verso— y la celebración de la

---

<sup>13</sup> De acuerdo a una entrevista hecha a su hijo Juan Viel Temperley.

<sup>14</sup> De escatología. “Designa las ideas de fe que tienen como contenido los acontecimientos que habrán de suceder al final de todos los tiempos” (2000: 345).

narración —prosa—. La condición de estos textos es la del poema debido a ciertas características como el ritmo y el uso del lenguaje. Este es el caso de nuestro objeto de estudio.

Cada parte o fragmento del poema lleva un subtítulo. Los subtítulos se repiten varias veces de manera consecutiva, en total se cuentan trece. Algunos de los fragmentos están fechados. Hasta ahí todo está muy claro. La discusión comienza cuando se razona el orden que siguió el poeta y los préstamos que hace de otros de sus libros. Para comenzar el diálogo resulta necesario transcribir íntegramente una nota que aparece al final de *Hospital Británico*.

#### Nota

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 *Humanae Vitae Mia*. (2006:389).

Ante tal advertencia el lector tiende a pensar que la obra es algo así como un epílogo. Una especie de recapitulación de su obra poética. Recordemos que es el último libro escrito por nuestro poeta.

María Cecilia Graña publicó en 2004 un artículo sobre nuestro poema en donde dice: “Viel vuelve sus pasos y se revela como el más oficioso epílogo de sí mismo” (p.40). Sergio Chejfec, como parte de una nota introductoria de una edición mexicana de *Crawl* y *Hospital Británico* de 2003, señala que en

este libro “Viel aspira a una poesía global porque emplea versos de otros de sus libros” (p.14).

Es cierto que el poeta se presta a sí mismo algunos versos de cuatro de sus ocho libros; *Hospital Británico* es el noveno. Sin embargo los textos resurgen con brillo propio, componen una nueva realidad. En términos teóricos y apegándonos a lo dicho por Gérard Genette se trata de una hipertextualidad. Genette lo define como “toda relación que une a un texto “B” (hipertexto) a un texto anterior “A” (hipotexto) en la que se injerta de una manera que no es el comentario” (1989:10). Esto se refiere a textos que se derivan de textos anteriores cronológicamente. Con tan sólo leer la “Nota”, que transcribimos anteriormente, sabemos que este mecanismo está presente en el caso de *Hospital Británico*.

En relación al mismo tema pensemos en la explicación que da Tamara Kamenszain, sobre nuestro objeto de estudio, dentro del prólogo de la *Obra completa* de Ediciones del Dock: “son esquirlas de vida literaria que resucitan en un contexto nuevo” (2006:3). Es importante considerar que el grueso del poema es inédito. De los treinta y nueve fragmentos solamente siete se desprenden de los libros mencionados en la “Nota”. De los treinta y dos restantes por lo menos doce de ellos fueron escritos después de su estancia en el hospital y el resto los escribió entre 1984 y 1985 y nunca antes habían sido publicados.

Se debe tomar en cuenta que a lo largo de su vida de registro editorial (1953-1986)<sup>15</sup> nuestro poeta fue construyendo una poética muy particular. Desde sus primeras publicaciones su registro fue apuntando hacia una sola y muy firme dirección. La simbología cristiana, el tono de exaltación, el discurso amoroso, los escenarios naturales de la pampa, el mar y el Río de la Plata. Todos estos elementos están presentes en la obra de Viel Temperley. Así pues resulta natural que en *Hospital Británico* se reconozca esa poética.

#### 1.4. La lógica del poema

Nuestro poema es una especie de montaje de textos escritos en diferentes tiempos. ¿Pero cuál es la lógica de la estructura? o más drásticamente ¿hay una lógica en esa estructura? Las aportaciones de Eduardo Milán y de Juan Alcántara Pohls en cuanto a este tema resultan ser las más detalladas. En 2004 Eduardo Milán publicó un libro de ensayos sobre autores latinoamericanos. Entre los textos que trabaja se encuentra *Hospital Británico*. El crítico parte de las fechas para encontrar una lógica en la estructura del poema. Sin duda el poeta debió tener alguna razón para fechar los fragmentos.

Fechar un texto es una costumbre común entre escritores y artistas, y no sólo hablamos de bitácoras o de diarios. Lo que aquí resalta es la minucia, las tantas fechas en el mismo texto. Las fechas adquieren una presencia importante en la lectura. Milán resalta el hecho de que el primer fragmento del

---

<sup>15</sup> Tiempo comprendido desde que empezó a publicar poemas y hasta *Hospital Británico*, su último libro. Publicó sus primeros poemas en 1953 bajo el título de *El arma*; luego fueron incluidos en el libro *Poemas con caballos* en 1956.

poema data de 1986 y el último de 1969. El final del poema corresponde, en la temporalidad real del poeta, al principio de su escritura, razona el ensayista. Considera, al igual que Tamara Kamenzain, que el texto es un tributo a la memoria a través de un ejercicio en contra del tiempo.

Pero este no es el único razonamiento que encuentra Milán. Explica que “el ordenamiento de los textos indica un transcurso del padecimiento: padecimiento del cuerpo y del alma. El primero está dominado por el discurso del signo (denotación), el segundo por la metáfora (sustitución o connotación). Es un doble registro lingüístico y denota la intensidad del texto” (2004:127). Milán parte de dos factores: las fechas y la intensidad del padecimiento.

Este segundo hilo se acerca al análisis que hace Juan Alcántara Pohls. El crítico dedica un ensayo a nuestro poema que primero publica en una revista especializada y luego como parte de los estudios previos en la *Poesía completa* editada por Aldus en 2008. Alcántara Pohls encuentra que el ordenamiento de los fragmentos corresponde a los distintos grados de intensidad de dolor. Identifica cuatro momentos que marcan el cambio de intensidad: presentación de los referentes del poema, oscuridad y ambiente onírico, luminosidad y éxtasis, y culminación.

A pesar de encontrar la lógica en la intensidad, el autor, al igual que algunos otros, encuentran desconcertante la articulación del poema. Sergio Chejfec, en el texto que ya citábamos para la edición de *Crawl y Hospital Británico* (2003), afirma que el poema es

un extrañísimo mecanismo de variación y sustitución en donde se perciben resonancias, al igual que en la modulación oral de la lectura, del fraseo y repetición de la oración religiosa e incluso de su función increpatoria (2003:127).

Chejfec no se compromete demasiado pero se inclina por una tradición religiosa. En la misma edición de Chejfec, Enrique Molina también hace un breve análisis de la obra, no entra en grandes detalles pero identifica que la estructura en la obra de Viel Temperley es “irradiante”, nunca lineal. María Cecilia Graña, también opina al respecto: “las imágenes se le escurren entre los dedos, giran en todos los sentidos, se resisten a ese trabajo de conversión al que el poeta intenta a toda costa someterlas” (2004:41). La autora señala que hay una sintaxis desparramada además de relaciones arbitrarias, pero indica que estas características no son gratuitas, pues el poeta conoce su trabajo. Es decir, los recursos de la estructura son intencionalmente empleados.

Tenemos el acuerdo entre los críticos en cuanto a que hay una estructura compleja en el poema. En donde no hay acuerdo es en la forma de entender la lógica de esta estructura.

### **1.5. Los motivantes del poeta**

Se ha debatido sobre los motivantes: ¿qué llevó al poeta a escribir este texto? Alcántara Pohls afirma que “es el dolor físico, como intensidad no articulada,



como corporalidad otra, lo que tiende a la desarticulación del poema” (2003:73). El dolor provoca el poema, el poema tiene que salir, nos dice. Y como la razón no alcanza a comprender el dolor, provoca la dispersión en la vida y en el poema. El poeta “encuentra el poema disponible”.

Silvio Mattoni presenta una tesis muy similar en un ensayo que publica en Rosario, Argentina, en un boletín universitario (2005:12). Explica que cuando la enfermedad toma al cuerpo, el cuerpo toma la consciencia y la mente: “El cuerpo está al mando”. La poesía responde también al cuerpo (al dolor y a la enfermedad que lo controlan). El dolor trae consigo a la muerte y esa presencia turba el espíritu y la mente. Ante esto, nos dice Mattoni, el poeta se concentra en las sensaciones y crea imágenes. La imagen, recordemos, es una representación viva y eficaz de una visión o intuición poética por medio del lenguaje (1992:1142). Mattoni considera que las imágenes del poema representan la enfermedad.

Ya antes, en 2003, María Gabriela Milone<sup>16</sup> había pisado ese terreno: postula que Viel Temperley no rehúye a la saturación de los sentidos, sino todo lo contrario, se entrega a ella. A esa saturación. El poeta dice “voy hacia mi cuerpo” porque se entrega a él, a lo extraño (a lo Otro) que ahora lo domina, a la enfermedad que ha tomado el cuerpo, al cuerpo que ahora controla el alma y la mente. Se entrega “Al golpe de Dios”, como lo llama la crítica. Se entrega al fondo de la experiencia que es Dios.

---

<sup>16</sup> Poeta argentina, autora de *El cuerpo en la experiencia de Dios*, libro en donde analiza la mística en la obra de Héctor Viel Temperley.

La autora explica que la memoria reacciona ante la enfermedad. Dice que *Hospital Británico* es “el diario terminal de un trepanado pero sobre todo un memorial del cuerpo enfermo que sabe de su entrenamiento y se defiende de la enfermedad” (2003:81). Se defiende recordando. Y esos recuerdos son ya las imágenes. Los recuerdos (las imágenes) llegan como esquivas, como fragmentos. Milone hace todo este razonamiento partiendo de una “mística corrida de lugar” que encuentra en la obra de nuestro autor y que más adelante trataremos.

María Cecilia Graña afirma que *Hospital Británico* fue concebido, por su autor, en la cima del Calvario. Asegura que en su lecho de enfermo el poeta “revisa ciertos pasajes de sus libros”, dice además que “recorre con los ojos vendados cada una de las estaciones más logradas de un vía crucis personal”. Este término latino, vía crucis, quiere decir Camino de la Cruz y se lo conoce también como: Estaciones de la Cruz o Vía Dolorosa. Hace referencia al recorrido que hizo Jesús hacia el Calvario. Es representado por una serie de imágenes que corresponden a las caídas o incidentes particulares que sufrió el salvador de los cristianos en su camino a la muerte.

Al parecer Graña sugiere que el dolor o la enfermedad están presentes en toda la obra de Viel Temperley. Da a entender que los libros de nuestro poeta son esas caídas o incidentes que forman las Estaciones de la Cruz. Ese razonamiento nos lleva a pensar que, a su parecer, *Hospital Británico* es algo así como el acceso a la cúspide.

En todo caso, nos preguntamos si será necesario mezclar al poeta, y su condición de enfermo, con el análisis de la obra. Lo discutiremos en el capítulo correspondiente. De cualquier manera la conexión que hace Graña, entre la obra de Viel Temperley y el Vía Crucis, resulta interesante sobre todo en lo referente a la estructura de nuestro objeto de estudio.

Eduardo Milán toca el punto de la enfermedad también. Lo hace en 2004 en el ensayo ya citado y aproximadamente un año después de Milone. Y lo hace desde varias perspectivas. Como primer punto nos dice que el poema “es una metáfora de una enfermedad” (2004:126). La metáfora es un tropo o dispositivo retórico que “consiste en la sustitución de un léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común” (Abadalejo, 1991:148). Al decir esto, Milán, sostiene que el poema sustituye a la enfermedad. El poema toma el lugar de la enfermedad.

Para Milán la enfermedad no sólo toca al enfermo, también al lugar y a la palabra que lo designa. El ensayista, aunque está convencido de que Viel Temperley no pertenece a un grupo o corriente literaria específica, reconoce que es un hijo del siglo XX. Considera que una de las características de la escritura de este periodo es la consciencia de algo perdido: “El designo del poema contemporáneo es un constante drenaje de ausencia y pérdida” (2004:126). Desde cierto ángulo el crítico encuentra enferma a la humanidad y a la lengua que la expresa. La salida a todo esto es la creación, es la poesía, considera el crítico.

De acuerdo a Milán en el caso de Viel Temperley la enfermedad resulta una “vía para su propia curación”; si no el remedio por lo menos la catarsis. Esta tesis se acerca a lo que dice Alcántara sobre la fuga del dolor a través de la poesía. Y como conclusión el autor da a entender que el poeta encuentra una salida y al mismo tiempo reivindica la palabra.

Si la fuga ocurre, como señalan Milán y sobre todo Alcántara Pohls, entonces Enrique Molina tiene razón cuando señala que Viel Temperley es un recluso del “Pabellón Rossetto”. Un recluso que se convierte en prófugo a través del canto. ¿Pero si el enfermo está en el hospital, cómo ocurre la fuga? ¿Es que hay un desdoblamiento? ¿Un “yo” que se transforma en “otro yo”? ¿Un *alter ego*?

Los tres críticos antes mencionados afirman que hay un desdoblamiento del personaje. Por un lado está el enfermo recluido en un hospital y por el otro un testigo de su propia enfermedad: la voz que canta. Uno padece el dolor, el otro se fuga. Pero la fuga es a través del dolor. El dolor como disparador. Dice Alcántara Pohls: “El dolor se funde con la poesía para llevarlo a una zona del lenguaje” (2003:77). Y afirma que el “otro yo”, en que se desdobra la voz, es de “otro mundo”.

Los estudiosos coinciden en que la causa o la motivación para la creación y la estructura del texto es el dolor. Sin embargo sospechamos que, en el acercamiento crítico de la obra, no hay una separación clara entre el poeta como sujeto enfermo y el personaje enfermo dentro del poema. Y aunque el

sujeto, es decir el autor y su contexto social-histórico, es de suma importancia para enmarcar y clarificar el estudio del poema, consideramos que es necesario concentrarnos en el poema mismo. Además nos parece, que en los ensayos citados, hay un uso indistinto entre enfermedad y dolor y creemos necesario clarificar la diferencia entre estos términos.

### **1.6. El contenido místico**

Otro punto de interés en la obra de nuestro poeta es el contenido místico. Este concepto tiene varias acepciones. A nosotros nos interesa en cuanto se refiere a sujetos que “viven una experiencia especial o tienen una forma peculiar de conocimiento de Dios conocido como conocimiento místico” (Velasco, 1999: 21). Pero veamos qué dicen los críticos en esta materia.

Eduardo Milán afirma que en el caso de Viel Temperley, y específicamente refiriéndose a *Hospital Británico*, se trata de “El libro de un místico escrito a causa de una experiencia mística” (2003:9). El crítico señala que Dios es la única fuerza que puede neutralizar el dominio de lo sensible que también es el terreno del dolor. Pero señala que “la presencia de Dios no se asimila al nivel de la representación, de lo que está ahí de forma icónica, sino al nivel de todo lo que no está y se constituye como promesa de fuga, como promesa de aire” (2004:126). De nuevo el crítico nos recuerda la sensación de pérdida o ausencia, característica que considera tiene la poesía moderna.

María Gabriela Milone se apoya en la afirmación de Vicente Fatone de que “la mística es experiencia y como toda experiencia es incomunicable” (2003:20). Y ella agrega que “la experiencia mística es una ruptura por donde se filtran sujeto y lenguaje” (p.21). A partir de ahí Milone comienza el despliegue de un análisis del contenido místico que encuentra en la obra de nuestro poeta. Nosotros tocaremos el material que convenga para nuestra investigación.

La ensayista toca dos asuntos de nuestro interés: el sujeto y el lenguaje. El sujeto se deja llevar, se entrega o se fuga, dice. Ya hablábamos del cautivo del hospital que se fuga a través del canto. Para Milone el poeta se entrega a lo “Otro”, se deja golpear, se deja golpear por Dios. Esto se acerca a lo que Kamenszain llama en la obra de Viel Temperley, en el prólogo de la *Obra completa* re-editada en Buenos Aires en 2006, la “natación de Dios” que es precisamente: el encuentro entre el sujeto y Dios. O mejor dicho la fusión con “lo otro” que es lo mismo que la autopenetración de la que habla Milone. Y como el sujeto se filtra, con él se filtra el lenguaje, de ahí la poesía nos dice la autora.

Rescatemos ahora el término que emplea Tamara Kamenszain: “la natación de Dios”. Resulta muy importante su aportación sobre todo para el estudio que hace Milone respecto al tema. Kamenszain se refiere al encuentro que el poeta tiene con Dios. ¿Por qué la natación? Recordemos que en los escenarios que presenta nuestro poeta aparece de manera constante una atmósfera marina. Como dato adicional sabemos que en su vida el poeta practicó la natación

asiduamente. El poeta era un deportista y un amante de la naturaleza. Un amante de la pampa.

Milone señala que el poeta halla a Dios en las cosas que le rodean, en los espacios experimentados “como un fondo para la experiencia dicha en el poema” (p.31). Entrenarse es, de acuerdo a la crítica, experimentar a Dios (en el mar, en el galope de los caballos, en el braceo de la natación, en el hachar). “Entrenamiento y religiosidad de un cuerpo que se ejercita en Dios para lograr cada vez ser más Dios” (p.45). Estas son las características principales, insiste Milone, que lo distancian de san Juan, el poeta místico por excelencia.

Viel Temperley es un místico ateológico porque no se adhiere a las reglas de una congregación religiosa; no se contiene, no practica el ascetismo como lo hace san Juan, aclara: “Por el deporte del cuerpo se distancia de san Juan de la Cruz y su contemplación como experiencia y método del alma” (p.29). Ya dijimos que se entrega a la saturación de los sentidos, se entrega o se desgarrar para llegar al fondo. Pero en el fondo de las cosas no está el vacío, como en el caso del pensador, el no creyente o el roto como le llama la autora, sino Dios. Y esto hace que la filóloga considere a la mística de Viel Temperley corrida de lugar. “Está corrida tanto de la teología mística y sus manuales de ascética, como de la mística ateológica y sus prescindencias de la palabra Dios” (p.32).

Siguiendo el razonamiento de Milone encontramos que si para el poeta Dios está en todas partes entonces también está en el hospital y en El pabellón Rosetto. Dios está en la enfermedad, Dios golpea al cuerpo con la enfermedad.

Y es la enfermedad lo que hace al cuerpo acercarse a la frontera para la experiencia de Dios en el despliegue de la natación, en la propulsión del cuerpo entrando en el mar Dios y la tracción de la braceada de Crawl místico". (2003:44)

Es decir que la enfermedad corta la posibilidad de movimiento físico, del entrenamiento, de la natación. Pero el poeta tiene memoria, tiene la historia de un entrenamiento y recuerda y con eso se sigue entrenando para llegar a fusionarse con Dios. La enfermedad como "la frontera para la experiencia de Dios". El poeta recuerda y trae los recuerdos en forma de esquirlas, de fragmentos.

Por otra parte María Cecilia Graña (2003) señala varios puntos interesantes en relación al contenido místico. También encuentra una distancia entre la mística de nuestro poeta y la de san Juan.

No se trata como en el caso de san Juan de una retórica femenina de la comunión nupcial, sino de una eucaristía narcisista y solitaria de un macho pánico donde, extrañamente, es el alma que ocupa una posición fálica y la que empeña y desposa (se diría incluso desflora) al cuerpo abierto como un río, una cuenca o vulva anonadada (p.42).

La autora señala que en el discurso poético de Viel Temperley se vierte una mística fálico-amorosa. Afirma que el poeta asume que "el amor más puro, el más reparador y benevolente es el amor de sui o amor de sí". Esto entra en el terreno del autoerotismo. Ya antes mencionamos que Milone emplea el término



autopenetración para referirse a la unión con Dios o al golpe de Dios. Y es pertinente señalar ahora que, al igual que Graña, Milone advierte que el movimiento de la voz poética, en nuestro texto, es hacia sí misma, no hay la presencia de lo femenino, dicen ambas críticas.

Para remarcar la diferencia con san Juan, Milone, hace un juego de palabras con los versos de este último: “(no Amado con Amada, / amada en el Amado transformada, sino, amada con amada, que en el Amado queda ensimismada: hasta besarme en el rostro de Jesucristo)” (2003:42). La voz se funde con Dios a través de él mismo, del que canta. Reflexivo, nos dice Milone, posible sólo para el nadador.

Graña identifica a Viel Temperley, el personaje, con un “alegre misionero en pantuflas en el living de su casa”; dice que su aventura mística es la de un boy scout que se aventura de campamento y que venera los espacios abiertos. En su opinión el personaje que canta nunca termina de confesar su anagnórisis (reconocimiento sobre sí mismo) y por eso nunca es por completo ni carnal ni espiritual. Esto último se puede enlazar a un comentario que hace Alcántara Pohls, en el ensayo ya citado,<sup>17</sup> en cuanto a que el poema termina abruptamente, sin aviso, después de una intensidad importante. Tomando en cuenta estas dos opiniones podríamos decir que si el texto no termina es quizá porque la voz no se define por completo. En todo caso lo discutiremos en la presente investigación.

---

<sup>17</sup> En: *Poesía completa* (2008) México: Aldus.

Sin duda el estudio más profundo de la mística en *Hospital Británico* es el que realiza María Gabriela Milone. Su tesis se centra en una “mística corrida de lugar” que ya delineamos anteriormente. Otro dato importante es que tanto Milone como María Cecilia Graña coinciden en señalar el autoerotismo o ausencia de la comunión nupcial como un elemento diferenciador de nuestro texto frente al de san Juan de la Cruz. Los demás críticos, con excepción de Milán, quien hace algunas precisiones interesantes, tratan este tema de manera rápida y tangencial. Es de señalarse, que en el acercamiento de los críticos a este asunto, de nuevo hay una fusión entre autor y voz poética, o si no fusión hay una “no clara división”.

### **1.7. Objetivos y metodología**

El objetivo principal de esta tesis es demostrar que la tradición mística en la literatura en lengua española continúa viva y que el poema *Hospital Británico* se inserta en ella a través de una reedificación de los elementos fundacionales de dicha tradición.

Para demostrar nuestra tesis tomaremos la hermenéutica como eje principal partiendo de lo expuesto por Georg Gadamer en su libro *Verdad y método* (1999), en donde nos recuerda que la hermenéutica atraviesa todas las referencias humanas del mundo y, al mismo tiempo, tiene validez propia dentro de la ciencia, pero se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico.

La experiencia del arte nos enfrenta con una verdad que supera el ámbito del conocimiento metódico y esto nos obliga a construir un camino particular a través de una serie de herramientas interpretativas. El análisis hermenéutico del poema tiene como objetivo encontrar sentidos. “La hermenéutica es el proceso de descifrar lo que va desde el contenido y significado manifiesto hasta el significado latente u oculto” (Palmer, 2002: 65).

Atendiendo las necesidades del texto hemos estructurado el siguiente camino. Al presente capítulo le seguirán otros dos que serán los que lleven el grueso de la investigación y uno más de conclusiones.

El capítulo segundo abordará como primer punto el concepto de poesía y de poema al que haremos referencia a lo largo de la investigación. Nos apoyaremos en Octavio Paz (1999), Antonio Gamoneda (2007) y Michael Hamburger (1982). Luego analizaremos las personas del poema, con la ayuda de los autores antes mencionados y citando también a María Zambrano (2001). Después nos asistiremos de Paul Valéry (2000) y Gottfried Benn (1999) para hablar del cuerpo como poema. Analizaremos el tiempo prestando atención a Jorge Luis Borges (2007) y lo que dice sobre el sueño y la vigilia. Y enlazaremos esto con la composición tipo collage que aborda Guy Davenport (2002).

Para analizar la presencia del Otro en el poema partiremos principalmente de Roland Barthes (2004) y de Juan Martín Velasco (1999). Demostraremos que sí hay un elemento femenino en el poema y para ayudarnos a probarlo

citaremos a Carl Jung (1970). Entraremos en el terreno de los íconos bizantinos para atender la referencia que hace el poema; nos guiaremos de las definiciones de Peter Nestor (2001). El último punto del capítulo será dedicado al encuentro amoroso y seguiremos principalmente las ideas de George Bartaille (2008).

El capítulo tercero analizará dos grandes temas: la melancolía y la mística. Ambos elementos presentes en nuestro poema y cuyo análisis es indispensable para la comprobación de nuestra tesis. Como primer punto delinearemos los antecedentes del concepto de melancolía que nos vienen desde el Siglo de Oro Español apoyándonos en Roger Bartra (1987). Haremos las conexiones entre el canon y nuestro poema.

Analizaremos la enfermedad como coadyuvante de la transformación del personaje atendiendo a Boris Cyrulnik (2007) y a las obras de santa Teresa de Ávila (2000), san Juan de la Cruz (1998) y Blaise Pascal (2010). Y de ahí haremos un cruce con la mística. Para adentrarnos en este tema tomaremos en cuenta lo dicho por Michael de Certeau (1993), por Juan Martín Velasco y también por las obras de santa Teresa y san Juan.

Cerraremos el capítulo analizando la importancia del Rostro y la Cabeza en el poema. Citaremos a Guy Davenport y su estudio de la “Cabeza como destino”. Y finalmente comprobaremos que sí ocurre un *rapto divino* o *experiencia mística* en nuestro objeto de estudio de acuerdo a la definición que

da Juan Martín Velasco sobre este concepto. El capítulo cuarto se dedicará a las conclusiones finales.

## Capítulo 2

## 2.1. El Yo poético

Hablar del “Yo poético” implica necesariamente definir qué entendemos por este concepto. El Yo poético es también conocido como “Voz poética” y se refiere a la voz que canta en el poema. En esta materia hay frecuentemente una confusión y a veces fusión entre la vida del poeta y su obra. Esto se genera porque el poema surge como una experiencia de vida. Sí, el poema surge de la vida, surge de la vida del hombre, del poeta, del hombre que a su vez pertenece a una sociedad ubicada en un tiempo histórico. Por más retirado del mundo que pueda estar el creador no es inmune a la época a la que pertenece. El poeta es un sujeto histórico pero el poema es mucho más que un producto artístico de una determinada época. Un poema conserva a través del tiempo su misterio, su verdad reveladora. No se estaciona en un momento determinado si no que lo trasciende. Permite al lector descubrir un nuevo universo en cada lectura.

En un amplio sentido la poesía es acción estética, experiencia creadora, revelación. El poema que logra alcanzar ese nivel llega a ser poesía a través de “una existencia intelectual lingüística” (Gamoneda, 2008:41), es decir, a través de un texto escrito. Para lograrlo el poeta toma elementos de sus experiencias y los transforma. Los lleva a la “otra orilla”<sup>18</sup> al decir de Octavio Paz. Para extendernos más en este punto citemos a Dilthey:

El poeta aprehende sus figuras y situaciones con la fuerza de las percepciones. Y así puede proporcionarles una veracidad que las aproxima a la alucinación. Vive con sus propias figuras

---

<sup>18</sup> (Paz, 1999:131).

como con personas reales, y siente como reales sus dolores. Transporta su propio Yo al de los héroes, siente, piensa y habla desde ellos” (2007:297).

Creemos que la intensión estética del artista, y su talento individual, es lo que marca la distancia entre obra y vida. Nos queda claro que la primera persona del singular de una poesía lírica no sirve “para documentar una identidad o para establecer hechos biográficos” (Hamburger, 1982:87).

Como ya mencionamos, en el capítulo anterior, el nombre de nuestro objeto de estudio viene del hospital en donde fue intervenido su autor a causa de un tumor cerebral: *Hospital Británico*. De ahí la fuerte unión entre la vida del poeta y este poema que fue su última creación. Nuestra intensión es dejar de lado este hecho de su vida y concentrarnos en lo que nos dice el Yo poético en el texto.

Haremos una precisión respecto al Yo poético. La Voz que canta en el poema puede presentarse a sí misma o presentar a alguien o a algo más. Cuando se presenta a sí misma, es decir cuando emplea la primera persona del singular para cantar, estamos ante un monólogo dramático y, en este caso, lo llamaremos también personaje. En cambio cuando presenta a alguien o a algo más, es decir que surge un cambio de voz que describa o narre un evento, estamos ante un monólogo lírico y aquí le llamaremos también el hablante. Trataremos de explicar cómo se conforma el Yo poético en este poema en particular. Para eso tendremos que tocar diversos temas y disciplinas.



En *Hospital Británico* se presenta principalmente un monólogo dramático. Cuando digamos Yo poético nos referimos a ambas voces, es decir, a todas las partes del poema.

El primer fragmento dice:

Mes de Marzo de 1986

*(Versión con esquirlas  
Y Christus Pantokrator)*

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas:  
Mi madre vino al cielo a visitarme.”

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz  
horas y horas. Soy Feliz. Me han sacado del mundo.

Mi madre es la risa, la libertad y el verano.

A veinte cuadras de aquí yace muriéndose.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara — en Tu  
llanto— para comenzar todo de nuevo (p.373).

Esta primera parte sirve de prólogo al poema. Se repite dos veces consecutivas. Los versos aquí incluidos se presentarán a lo largo del texto antecediendo a las partes que conforman el todo. Es por eso que este fragmento es de suma importancia para nosotros. La voz se presenta a sí misma, se emplea la primera persona del singular. Nos enteramos que el personaje nos habla desde “el cielo”. Al leer esto nos asaltan algunas preguntas: ¿Desde qué cielo nos está hablando? ¿Y quién podría hablarnos desde el cielo? Ya nos dice Colin Falk (citado por Hamburger) que “el arte no es la creación de formas que simbolizen a los sentimientos de la vida real...es

un segundo mundo escapista...” (1987:271). El poeta insufla otro cuerpo para hablarnos, abandona su realidad rutinaria y entra en otro mundo: en el de la poesía. El poema es una unidad independiente, un universo en sí mismo que nos arroba, nos revela y nos presenta verdades. Es un universo que nos ofrece una realidad de otra índole.

En *Hospital Británico* el Yo poético construye su propio cielo en donde su madre va a visitarlo mientras tiene la cabeza vendada en un lugar que se llama Pabellón Rosetto. “Me han sacado del mundo” dice el Yo, en su monólogo dramático, para abrirnos la puerta a ese nuevo universo que nos ofrece. Esta es la materia prima de todo el poema.

Los siguientes tres fragmentos llevan el nombre: “Hospital Británico”. El Yo poético nos va describiendo algunas de sus visiones. Cuando decimos visiones nos referimos a las imágenes que nos presenta. Estas visiones (imágenes) se asocian con un estar atónito o arrobado ante una circunstancia que nos sorprende. La visión ocurre en un terreno entre la vigilia y el sueño. El Yo poético va construyéndose en una atmósfera difusa entre el cielo y/o el hospital; tiene a los lectores en un estado extraño, él mismo está extrañado. En estas secciones el personaje alterna con el hablante, esto sucede pocas veces en el texto. La mayor parte del tiempo el Yo poético se asume como el personaje que se presenta pero de pronto se transforma en un hablante, un Yo lírico, una voz que nos cuenta o nos describe parte de lo que ocurre. Podríamos decir que este fenómeno es una clase de desdoblamiento que sufre el Yo poético. Decimos que es un desdoblamiento porque no hay un cambio de

tono en la voz. Las partes en donde aparece el hablante son muy cortas y dan la idea de que el personaje se detiene y echa una mirada hacia otro lado o desde otra perspectiva. El siguiente fragmento ejemplifica la voz del hablante:

#### Hospital Británico

La muchacha regresa con rostro de roedor, desfigurada por no querer saber lo que es ser joven.

Llevando otro embarazo sobre las largas piernas, me pide humildemente fechas para una lápida (p.373).

En la brevedad del monólogo lírico, de la primera parte del fragmento anterior, vemos esa mirada que si bien es distinta no es distante al personaje. Después de dos líneas vuelve al monólogo dramático. Podemos, entonces, sostener la idea de que es un tipo de desdoblamiento.

Leer ese fragmento nos provoca, de nuevo, algunas preguntas: ¿Es que la muchacha está también en el cielo? ¿Es un heraldo divino o es una enfermera del hospital? No sabemos. Entre las propiedades de la poesía están la ambigüedad<sup>19</sup> y la polisemia<sup>20</sup>, ambas ayudan a presentar el misterio. Puede ser esto o aquello o puede ser esto y aquello. María Zambrano (2001) nos dice que “el poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada” (p. 19). El Yo poético no renuncia ni a la realidad del cielo ni a la del hospital. Deja abierta la puerta para ambas interpretaciones o para la fusión de ellas. Tenemos un ir y venir del cielo al hospital, del delirio a la “realidad”, del

---

<sup>19</sup> Ambigüedad: que puede entenderse de varios modos (1992:125).

<sup>20</sup> Polisemia: pluralidad de significados de una palabra (1992:1633).

sueño a la vigilia. Tenemos también, en menor medida, un ir y venir del monólogo dramático al lírico.

## **2.2. El cuerpo**

Ahora trataremos un asunto fundamental en el análisis del Yo poético y en el desarrollo del poema. Nos referimos al cuerpo. Dice: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1984)” (p.374). Se marca una escisión en el Yo dramático, en el Yo que se asume como personaje del poema. ¿Cómo puede ir uno hacia uno mismo? ¿Es que hay dos Yoes en el personaje?

Desde tiempos antiguos existe la creencia que el Yo está formado por un alma y por un cuerpo. La tradición cristiana insiste en esa creencia. Incluso le da al alma la propiedad de inmortal contra la finitud del cuerpo. Ambas partes, si es que pueden separarse, conforman el Yo en esta tierra. El asunto en nuestro poema es que, además de reconocer esta escisión el Yo personaje (Yo mi voz/Yo mi cuerpo) (alma y cuerpo), él mismo asegura no conocerse, o por lo menos no conocer una de sus partes: su propio cuerpo. Recordamos una de las tesis que plantea Gottfried Benn (1999); el poeta asegura que “el Yo lírico es un Yo fragmentario, un Yo entre rejas experto en fugas...” (p.21). Pensamos que cuando Benn dice Yo lírico se refiere a lo que nosotros hemos llamado Yo poético que incluye tanto el monólogo dramático como el lírico.

Quizá sea cierto que el Yo dramático de *Hospital Británico* se fuga logrando así un desdoblamiento, un fragmento más. Pero creemos que esa fuga es más bien una búsqueda. El personaje emprende una búsqueda. Y esta corre hacia afuera, hacia un afuera particular que iremos explicando a lo largo de este capítulo. En la búsqueda el personaje va (re)construyendo las partes de su cuerpo.

Nos asistiremos de Paul Valéry (2000) para razonar sobre el cuerpo. En su ensayo “El problema de los tres cuerpos” nos dice que a cada persona corresponden, en el pensamiento, tres cuerpos. Del primero dice: “Conocemos por la vista sólo algunas partes móviles que llegan a la región vidente...” (p.87). Es el cuerpo en fragmentos, sólo lo vemos por partes: un brazo, una pierna, nunca completo. Del Segundo Cuerpo dice: “es el que ven los otros, y que nos es ofrecido más o menos por el espejo y los retratos” (p.88). Este cuerpo tampoco lo vemos completo sino en partes. Del Tercer Cuerpo dice: “no se le conoce más que por haber sido escindido y partido en pedazos” (p.89). En este caso Valéry se refiere al cuerpo que ven los médicos en la sala de operaciones (los cirujanos) y que de todas maneras se ofrece en fragmentos. Estos tres acercamientos al cuerpo son insuficientes para obtener un conocimiento más amplio.

El autor habla de un Cuarto Cuerpo que podría unificar los tres cuerpos mencionados y darnos mayores datos sobre nuestro querido objeto. “Un Cuarto Cuerpo...Cuerpo Real, o bien Cuerpo Imaginario...Tu mente, con su lenguaje, tritura, compone, dispone todo esto...es una forma de encarnación” (p.93). El

autor da un salto hacia la creación, hacia el cuerpo erotizado. Es decir hacia lo que podemos construir, crear o dar vida, en nuestra mente con las ideas e imágenes que tenemos de nuestro cuerpo. Si para un escritor estas ideas se encarnan en el lenguaje escrito, el Yo poético es en sí el Cuarto Cuerpo, es el cuerpo erotizado, es la encarnación de la creación. Con esto en mente vayamos al proceso que emprende el Yo poético en nuestro poema.

El personaje de *Hospital Británico* emprende una búsqueda, un proceso de creación, cuyos descubrimientos le vienen en fragmentos. Estos fragmentos van construyendo ese cuerpo, el cuerpo del poema. El cuerpo del poema es el cuerpo del Yo poético. Recordemos que también los fragmentos cantados por el hablante forman parte del cuerpo. Sólo conoceremos al Yo poético a través de la lectura: ese es su cuerpo, todos los fragmentos que forman el poema. El poema completo es el Cuarto Cuerpo al que se refiere Valéry.

### **2.3. El tiempo dentro del poema**

Las fechas y el manejo del tiempo son elementos de gran peso en la construcción del cuerpo del poema. Ya explicamos en el primer capítulo que la mayor parte de los fragmentos están fechados. Recordemos sólo algunos datos. Las fechas inician en 1984 y finalizan en 1969, aunque el orden se ve trastocado constantemente. Los fragmentos que no están fechados corresponden a 1986, así indica el autor al final del poema.

Partiremos de la idea que la lectura de un poema es una experiencia en tiempo presente. Para el lector el poema está sucediendo mientras lo lee. El poema lo afecta cuando lo está leyendo. Esa es una de las dinámicas que el texto poético establece con su lector. Sabemos que el texto parte de una experiencia de su creador, pero paradójicamente el poema también exige un tiempo presente en el lector.

En *Hospital Británico* el Yo poético nos señala cierto camino a seguir en la lectura. Nos avisa que su tiempo es y no es el tiempo en que leemos. El presente de nuestra lectura se ve alterado cuando vemos las fechas al final de los fragmentos. El Yo poético está conformado no sólo por el presente de la lectura que hacemos sino también por otro tiempo. Uno que se remonta a un pasado más lejano que se fusiona con el presente. El personaje trae un pasado consigo y nos lo hace saber. Esos fragmentos del pasado nos van mostrando parte de su geografía: algo así como las huellas digitales y las cicatrices que forman parte del cuerpo que hoy tenemos frente a nosotros. Citemos un fragmento para ejemplificar esto:

#### Pabellón Rosetto

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia  
la costa lentamente y que de nuestras sombras de color  
verde claro huían los tiburones. (1978) (p.374).

Esta sección es parte de aquellas que llevan el nombre "Pabellón Rosetto". Se nos ofrece un fragmento de un sueño, o mejor dicho, la memoria de un sueño. El recuerdo de los sueños, nos dice Borges (2007), nos permite

aproximarnos a una pequeña eternidad personal que puede asociarse con el pasado cercano o porvenir cercano. Esos sueños podrían relacionarse con el delirio o las visiones, con esa duermevela entre el sueño y la vigilia, con ese no saber si lo que se recuerda en realidad pasó o no. Antes empleamos la palabra visiones para referirnos a las imágenes que construyen al Yo poético entre el cielo y el hospital, entre la vigilia y el sueño. Y este recuerdo alimenta esa atmósfera. Pero no podemos dejar de lado la fecha entre paréntesis, 1978. La fecha hace precisamente referencia a un pasado remoto, quizá una cicatriz en el cuerpo. El Yo poético de *Hospital Británico* vincula el presente a un pasado inmediato así como a uno que podríamos llamar pasado remoto. Ocurre un fenómeno de simultaneidad de tiempos. Citemos otro ejemplo.

Un tiburón se pudre a veinte metros. Un tiburón pequeño — una bala con tajos, un acordeón abierto— se pudre y me acompaña. Un tiburón —un críquet en silencio en el suelo de la tierra, junto a un tambor de agua, en una gomería a muchos metros de la ruta— se pudre a veinte metros del sol en mi cabeza: El sol como las puertas, con dos hombres blanquísimos, de un colegio militar en un desierto; un colegio militar que no es más que un desierto en un lugar adentro de esa playa de la que huye el futuro. (1984) (p.377).

Este fragmento pertenece a la sección que lleva el nombre de “Larga esquina de verano”. Cuando empezamos a leerlo vemos al tiburón pudriéndose en ese instante, vemos el sol y el desierto. Estamos en el presente pero antes de llegar al final el Yo cambia el tiempo; tiene una visión del futuro y enseguida la fecha nos regresa a un pasado lejano. Nos damos cuenta que el tiburón tiene mucho más tiempo pudriéndose. Lo que nos interesa resaltar ahora es que el fenómeno de simultaneidad que ocurre en nuestro objeto lo hace crear



su propia línea del tiempo. El tiempo que transcurre ahí dentro es uno que se construye de manera única y es diferente del que corre en cualquier otro lugar.

Al tratar la línea del tiempo hemos entrado ya en la estructura del cuerpo. Y esto nos provoca tocar otro asunto: el collage. En la composición de *Hospital Británico* este recurso es elemental. Guy Davenport (1998) nos ha dicho que el collage puede involucrar “la cita, la parodia y el acervo cultural” (p.132). Resaltamos que la “cita” aquí cobra gran relevancia. Nuestro objeto está formado, al menos en parte, por citas que provienen de libros anteriores del mismo autor. Pensamos que las citas cobran una dimensión distinta en este nuevo espacio, pero no se les puede negar su origen. Las fechas marcadas ahí y la nota escrita por el autor al final del poema, no nos lo permiten.

El collage está formado por fragmentos. Es una forma particular de presentar el misterio, a través de la composición, en una obra de arte. Nuestro poema está hecho de fragmentos. Es un cuerpo que vamos conociendo poco a poco, fragmento a fragmento. Sabemos que una porción del material, que forma el todo, es el mismo: la grafía, la letra escrita. Pero lo que distingue unas partes de otras y le da un carácter de collage son las fechas que nos avisan sus tiempos de escritura, es decir, su origen, es, por otro lado, el contenido mismo de las imágenes, y finalmente los silencios que separan los fragmentos.

Los nombres que dan pie a cada parte, y que se desprenden del primer fragmento del poema, son una especie de frontera entre las partes. Ahí el silencio. El silencio que une y separa el cuerpo. El silencio que permite la

respiración y la digestión de lo que se lee. El silencio, o el blanco de la página, que marca la pausa y ayuda a construir la tensión del poema. Esos espacios blancos son una especie de cemento que solidifica el collage.

## 2.4. El Otro

El problema del Yo se ensancha cuando aparece el “Otro”. Un personaje que es clave para la construcción del Yo poético, para la construcción del poema: el *Christus Pantokrator*. Decíamos que el personaje emprende una búsqueda hacia afuera pero es hacia afuera en tanto que la voz, que también es la mirada, la mirada profunda, sale y mira lo Otro para luego volverse a adentrar. Ese Otro está en él mismo. Pues el personaje es el que crea, en ese adentro, una imagen del Otro. Justo al comienzo de este viaje el Yo personaje se encuentra frente al *Christus Pantokrator*.

“Christus Pantokrator”

La postal tiene una leyenda: Christus Pantokrator, siglo XIII.

A los pies de la pared desnuda, la postal es un Christus Pantokrator en la mitad de un espigón larguísimo.

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

Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y en los ojos de Christus Pantokrator. (1985)” (p.375).

El personaje se topa con la postal y es enajenado por ella. La contempla, contempla al Cristo en la pared del hospital, en el Pabellón Rosetto, en el “cielo”. Cristo es “aquel que Dios ha ungido espiritualmente para hacer de Él el realizador y el perfecto anunciador de su designio de salvación para el mundo”. (Bouyer, 1990:372). El *Christus Pantokrator* es una representación del Dios Omnipotente que representa a Jesucristo como Juez Universal de toda la humanidad que, al final de los tiempos, vendrá con gloria y majestad a juzgar a todos los hombres. Notemos que no estamos ante el Cristo en la cruz, no vemos al Cristo sangrante con su corona de espinas. Es un Cristo triunfante, majestuoso. Es una representación característica del arte bizantino y especialmente de las iglesias ortodoxas. Ya entraremos más adelante en este tema. Resaltemos por el momento que la figura de Cristo en el poema viene a reforzar la atmósfera delirante y onírica.

Decíamos que el personaje se da a la contemplación. De acuerdo a Juan Martín Velasco (1999) la contemplación, en su uso ordinario, “remite a una forma determinada y superior de visión y conocimiento, que se ejerce en diferentes órdenes de la vida y se refiere a una forma peculiar de aplicación de la actividad cognoscitiva, sensible o intelectual, en relación con la naturaleza, la actividad estética y la vida religiosa” (p.360). La mirada del personaje en *Hospital Británico* se clava en la postal, se da a la contemplación, se concentra: “Delante de la postal estoy como una pala que cava en el sol, en el Rostro y en los ojos de *Christus Pantokrator*. (1985)” (p.376). El cavar en el sol=Rostro=Cristo es parte de esa búsqueda, de ese erotizar el cuerpo del que

habla Valéry. En un fragmento más adelante y que forma parte de las secciones del "*Christus Pantokrator*" se lee:

Sé que sólo en los ojos del Chistus Pantokrator puedo cavar  
en la transpiración de todos mis veranos hasta llegar desde  
el esternón, desde el mediodía, a ese faro cubierto por alas  
de naranjos que quiero para el niño casi mudo que llevé  
sobre el alma muchos meses. (mes de abril de 1986) (p.376).

Claramente nos dice el Yo, en su monólogo dramático, que su búsqueda es hacia los ojos del *Christus*. Parece que hay un cruce de miradas. La imagen de la postal, los ojos del *Christus*, son un instrumento de conocimiento y reconocimiento del personaje. Es lo que permite ese ir hacia un "afuera particular" que en verdad es otra clase de adentro. Es un salir-aspirar-adentrarse. Es conocer al Otro para conocerse a sí mismo. Es por el Otro que me conozco mejor: es por conocer al Cristo que el Yo personaje en verdad se (re)conoce. Podríamos decir que es una suerte de espejeo. Es verse en el otro. La postal es "una imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad" del personaje (Barthes, 2004:42). Y el personaje se refleja en el objeto de amor porque de alguna manera le regresa la mirada.

A lo largo del poema las referencias al *Christus Pantokrator* serán constantes; en ocasiones serán con el nombre completo, en otras se le aludirá como: "Cristo" o como "Señor" o como "Rostro" o como "Tu Cuerpo" o "Tu Mano" y con él siempre estará el sol, la luz que despierta la consciencia: "El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total. (1984)" (p.381).

Vayamos más a fondo en relación al concepto de contemplación. Contemplar es mirar de manera profunda al otro. Es poder penetrar en un nivel más allá de la superficie que se nos presenta. Conlleva, nos dice Velasco (1999), atención, concentración, unificación y simplificación de la mirada; también dejarse penetrar por la belleza que irradia el objeto contemplado. Es una especie de raptó que sufre el que ama. Sólo por medio de la contemplación se puede llegar a conocer al Otro. Y es el poder de Eros lo que otorga ese conocimiento. Sólo se conoce lo que se ama. Sólo contempla el que ama.

El personaje de *Hospital Británico* va penetrando hacia dentro de sí mismo: “Me hundo en mi carne” (p.377). Va hacia dentro de sí mismo a través de la contemplación de la postal del *Christus Pantokrator*. Va hacia Él, por amor, como hacia sí mismo porque sólo adentro está la luz o la tiniebla. Tiene que cavar profundamente. El Otro no habla pero se inscribe en el personaje. El personaje permite esta inscripción, esta herida. El personaje cava y se deja inundar por la belleza que encuentra en el *Christus Pantokrator* y así el universo del poema se empapa del *Christus*.

#### Tu Rostro

Tu Rostro como sangre muy oscura en un plato de tropa, entre cocinas frías y bajo un sol de nieve; Tu Rostro como una conversación entre colmenas con vértigo en la llanura del verano; Tu Rostro como sombra verde y negra con balidos muy cerca de mi aliento y mi revolver; Tu Rostro como sombra verde y negra que desciende al galope, cada tarde, desde una pampa a dos mil metros a nivel del mar; Tu Rostro como arroyos de violetas cayendo lentamente desde gallos de riña; Tu Rostro como arroyos de violetas que empapan de vitrales a un hospital sobre un barranco. (1985) (p.380).

En este fragmento podemos ver al Otro en pedazos. Vemos cómo nuestro personaje está construyendo el cuerpo del Otro. El proceso de creación ocurre gracias al amor y a la contemplación. Para amar tiene que salir de sí mismo. El amor del personaje corre hacia el amor del Cristo, pero el amor del Cristo también corre hacia el personaje. Ahí el cruce de miradas. Él se le aparece en todas partes tal como el Amado se le aparece a la Amada en *El cántico espiritual*<sup>21</sup> de san Juan de la Cruz (1998).

Mi Amado, las montañas  
los valles solitarios nemorosos  
las ínsulas extrañas,  
los ríos sonoros  
el silbo de los aires amorosos.  
(p.259).

En ambos poemas ocurre una búsqueda. La Amada en el *Cántico...* busca al Amado. Nuestro personaje busca al *Chritus*. En ambos casos el objetivo es la unión con el Otro. En este tema nos apunta María Gabriela Milone (2003) una diferencia sustancial entre estos dos poemas. Hay una ausencia del elemento femenino en la búsqueda que emprende la Voz poética dentro de *Hospital Británico*. No hay Amada, señala. ¿Si no hay Amada y si el “Yo” es el “Otro” entonces sólo hay “Uno”? Para la ensayista el personaje de nuestro objeto de estudio pone en marcha un proceso autoerótico y por medio de la autopenetración llega al éxtasis<sup>22</sup> (“Hasta besarme el Rostro en Jesucristo”). (p. 381).

---

<sup>21</sup> Epitalamio escrito por san Juan de la Cruz inspirado en el libro bíblico *El cantar de los cantares*.

<sup>22</sup> De acuerdo a Bataille el éxtasis es un momento de gran gozo que se asocia con la pulsión de muerte por el sentimiento de pérdida del ser.

## 2.5. El elemento femenino

Los señalamientos de Milone que mencionamos en el punto anterior nos abren otra puerta. Debemos señalar que nosotros sí encontramos un elemento femenino en el poema. Ese elemento es la “Madre”. Este otro personaje nos parece una pieza clave. De acuerdo a Jung (1970) existen ciertos rasgos que se asocian a la figura de la madre:

Lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento. También lo bondadoso, lo protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión (p.75).

Vemos entonces que la figura de la madre puede colocarse en los dos extremos: la madre amorosa y la madre terrible. Y desde cierta perspectiva estos extremos pueden confundirse o fundirse. ¿Qué lugar ocupa la madre en nuestro objeto de estudio? Citemos algunas frases que nos la presentan: “Mi madre vino al cielo a visitarme”, “Mi madre es la risa, la libertad, el verano”, “Aquí besa mi paz” (p.371). Estas partes corresponden al fragmento que sirve de prólogo al poema y que hemos citado ya completo al inicio del capítulo. La figura se nos presenta como la madre amorosa. Recordemos que el personaje nos habla desde el cielo. Su madre lo visita en ese lugar, tiene acceso a entrar al cielo. Ella le da el calor que es el verano, la felicidad que es la risa, la libertad que es la liberación del dolor. Tenemos la figura de la madre protectora y capaz de transformar.

Por otro lado según Jung (1970), en la psicología masculina, el ánima está ligada a la madre. Ya hablamos sobre la creencia cristiana de que el alma/ánima tiene la propiedad de la inmortalidad. Y el alma, se cree, está en lo más profundo del ser. Pensemos en *Las moradas* de santa Teresa (2000), la voz poética hace un viaje hacia adentro, hasta llegar a la última morada, el alma:

“...este Castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida, que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios”. (p.32).

Dios está en el alma como está en el cielo, igual la madre, atendiendo a las ideas de Jung. Nuestro personaje hace un viaje hacia dentro, “Me hundo en mi carne”. Ahí dentro está el alma. Va hacia el alma como hacia el cielo. Hacia la madre como hacia el Cristo.

En nuestro poema la madre es amorosa y también celestial, es el medio para llegar al cielo. La Virgen María siempre ha sido identificada como intercesora, como oradora por los pecadores, como vía para llegar al Paraíso. Eso en relación a la tradición cristiana. Pero tenemos antecedentes literarios como el *Dolce stil novo*.<sup>23</sup> Quién no recuerda a Beatriz, la intercesora de Dante en la *Divina Comedia* (2001):

Si te deslumbro en el fuego de amor  
más que del modo que veis en la tierra  
tal que venzo la fuerza de tus ojos  
no debes asombrarte; pues procede  
de un ver perfecto, que, como comprende

---

<sup>23</sup> Estilo de escritura característico de algunos poetas italianos de la mitad del siglo XIII, entre los que destacan Dante y Guido Cavalcanti.



así en pos de aquel bien mueve los pasos.  
(p.543).

La voz de Beatriz refleja la luz del cielo. Beatriz como “el fuego de amor” y la sabiduría: ese ver perfecto que procede de lo divino. La madre de nuestro personaje, como Beatriz, es el medio para llegar al destino anhelado.

Recordemos que el cielo es también el hospital. Nuestro personaje sufre por una enfermedad: “Tengo la cabeza vendada”, el personaje está herido, está en el hospital. La madre va al cielo como va al hospital. “A veinte cuabras de aquí yace muriéndose” (p.373) dice el personaje refiriéndose a la madre. Quizá muere porque ve a su hijo morir. Ella ve a su hijo morir en el hospital tal como María ve a su hijo morir en la cruz. Lo acompaña en su calvario. Esto nos lleva de nuevo al *Christus*. Hemos dicho que Él se presenta como el objeto de amor pero es necesario hacer un puente que conecte a estos dos, el *Christus* y la Madre.

Para comenzar diremos que la madre como el *Christus* tiene el poder de dar vida, de crear cuerpos. El seno materno ha sido comparado numerosas veces con el Paraíso. Además ya vimos que la madre es el alma, y el alma es inmortal y en la inmortalidad está lo divino. Para seguir vayamos de nuevo al primer fragmento del poema. El poema comienza con la visita de la madre al cielo/hospital. Como epígrafe, el libro, lleva este verso que ya conocemos, “Mi madre es la risa, la libertad, el verano” (p.383). ¿Ante qué estamos aquí? Como camino lógico nos preguntamos si hay una confusión de nuestro personaje

respecto a la figura de su madre. Pensamos en el complejo materno.<sup>24</sup> Pensamos en Edipo.<sup>25</sup> En relación a estos temas nos dice George Bataille (2008) que la madre es la que aporta el primer elemento erótico en el ser humano. La primera caricia que recibimos viene de la madre. Sobre eso mismo dice Jung (1970):

La madre es el primer ser femenino que encuentra el futuro hombre y es inevitable que ella aluda grosera o delicadamente, susurrando o a gritos, consciente o inconscientemente, a la masculinidad del hijo; así también el hijo advierte cada vez más la feminidad de la madre, o al menos inconscientemente responde a ella en forma instintiva. Resulta entonces que en el hijo las sencillas relaciones de la identidad o de la resistencia diferenciadora se cruzan sin cesar con los factores de la atracción y del rechazo erótico (p.79).

Creemos que en el caso de *Hospital Británico* no hay tal confusión del personaje. Desde un principio hay una asociación de lo celestial y lo materno. A ella se le atribuyen poderes que se pueden asociar con lo sobrenatural y lo divino. Nos parece que lo que ocurre entre estas figuras, la madre y el Cristo, es una transustanciación. Este término hace referencia a la conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo. Pensamos que en este caso la sustancia de la madre sufre una especie de conversión en el cuerpo y la sangre de Cristo, o más exacto, en el *Christus Pantokrator*. Es decir que la madre no pierde su forma pero cambia de sustancia. ¿Cómo explicamos esto? El texto dice: “Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme” (p.383). El personaje no podría ser más claro, la madre se ha convertido en el Cristo, es parte del Cristo sin dejar de ser la madre.

---

<sup>24</sup> Trastorno que sufre un niño respecto a la madre. Atracción por la madre. (1992:78)

<sup>25</sup> Tragedia griega escrita por Sófocles que narra la historia de un hijo que desposa a su madre y mata a su padre. En el psicoanálisis, inclinación sexual del hijo hacia el progenitor del sexo contrario, acompañado de hostilidad hacia el mismo sexo (1992:523)

Ahora tendemos otro lazo que podría explicarnos la transustanciación. La conexión se encuentra en la postal del Cristo y en su origen. “La postal tiene una leyenda: “Christus Pantokrator, siglo XIII” (p.375) nos dice el personaje. En la línea del tiempo el siglo XIII pertenece aún a la Edad Media. El personaje nos está situando en una época determinada con un fin determinado, de nuevo trastoca el tiempo. Además la postal colgada en el cuarto del hospital hace alusión a los íconos bizantinos de las iglesias ortodoxas.<sup>26</sup> Explicaremos por qué.

La creación de estos íconos pertenece a la Edad Media. Recordemos algunos aspectos del contexto de la época. El Imperio Romano, debido a su gran extensión, fue dividido en Oriente y Occidente en el año 395. El Imperio Romano de Oriente, que es el que nos interesa, es también conocido como Imperio Bizantino. Comprendía la Península Balcánica, Asia Menor, Siria, Palestina y Egipto. Después de la división geográfica del imperio, diversos conflictos provocaron la división política y religiosa. Las iglesias de la parte oriental, que antiguamente eran Cristianas Católicas Romanas, pasaron a ser Ortodoxas. Existen diversas diferencias entre estas iglesias, sin embargo lo que nos interesa ahora es lo referente a los famosos íconos bizantinos.

Los íconos, creados en esa época, fueron objeto de adoración y manzana de la discordia<sup>27</sup> en la región que mencionamos; se dieron dos frentes, uno que adoraba las imágenes y otro que las rechazaba. Su elaboración era producto de una profunda iluminación. El artista, se aseguraba, era guiado por la mano

---

<sup>26</sup> Conjunto de iglesias cristianas orientales que se separaron de la iglesia romana en 1054. (1996:125)

<sup>27</sup> “El papa Gregorio III excomulgó a los iconoclastas (destruidores de imágenes), lo que provocó la ruptura del emperador con Roma en el año 731” (1996: 43).

divina. De acuerdo a Peter Nestor (2001) ícono significa imagen. En este caso se refiere a las pinturas religiosas realizadas sobre una tabla. En ellas se representa a la Virgen, a Jesucristo y a los santos venerados en las iglesias ortodoxas.

El creyente ortodoxo está convencido de que el ícono es como una ventana entre el límite de nuestro valle de lágrimas y el Más Allá y del que emana toda la energía necesaria para superar cuantas dificultades por grandes que sean se presentan en la vida cotidiana (p.123).

Al Cristo Pantocrátor se le presenta de medio cuerpo, con un rostro solemne, con su mano derecha bendiciendo al creyente y llevando, en la izquierda, el libro sagrado o un globo que representa al mundo. Una de las imágenes más famosas es la que está ubicada en la iglesia de Santa Sofía en Estambul.<sup>28</sup> Así la postal del *Christus Pantokrator* que cuelga de la pared en el *Hospital Británico* es una ventana que lleva a Cristo. Recordemos cómo nuestro personaje se pierde en los ojos del Otro. El Otro le regresa la mirada. Ahí comienza el viaje. ¿Qué relación tiene esto con la figura de la madre?

Entre las interpretaciones que hizo Jung (1970) sobre el arquetipo<sup>29</sup> de la madre hay una de gran interés para nosotros. Dice: “María (la Virgen) en las alegorías medievales es también la cruz de Cristo” (p.76). Este señalamiento nos fue de gran ayuda. Nos dimos a la tarea de buscar imágenes de la Madona con Jesús de esa época. Encontramos un ejemplo muy adecuado, una imagen

---

<sup>28</sup> Ver el apéndice 2 de esta tesis.

<sup>29</sup> Arquetipo: modelo o conjunto de ideas o conocimiento del cual se derivan otras tantas para modelar los pensamientos y actitudes propias de cada individuo, de cada sociedad, de cada sistema.

rusa de la Madre de Dios Orante, la Gran Panagia, ubicada en Novgorod<sup>30</sup> y originalmente creada en el siglo XIII.

Rusia se convirtió en parte del Imperio Bizantino en el siglo X. La figura de la Gran Panagia es la representación de Dios, presente y encarnado en la humanidad (figurada en la persona de María). Tratemos de penetrar en la imagen a través de la técnica de la écfrasis, es decir, a través de una descripción detallada del ícono pensado como obra de arte. El ícono está hecho sobre madera. El fondo es dorado, “más allá de este oro esplendoroso...sólo el misterio de lo Absoluto” (Nestor, 2001:62). En el centro aparece la Virgen María con los brazos abiertos formando así una cruz con el resto de su cuerpo. Su semblante es compasivo, su cuerpo todo en actitud de oración y súplica. Su cabeza sobre un círculo de luz, una aureola, una corona. Las proporciones de la figura de María responden a los cánones de la época. Se representaba la figura humana en sus proporciones reales simbolizando la perfección absoluta y su rostro podía ser dividido en tres partes iguales aludiendo a la Divina Trinidad.<sup>31</sup> De cada lado de su rostro, un guardián. Dos ángeles acompañan a la Madre de Cristo. Ambos llevan escudos de color blanco con una cruz dorada.<sup>32</sup> La Virgen lleva un vestido rojizo con tonos dorados con sombreados café y negro. En el centro de su pecho un círculo también con fondo dorado y el Niño Jesús. La pequeña cabeza iluminada por la luz de la blanca aureola. Su expresión tranquila. Sus brazos abiertos coinciden con los de la Virgen haciendo así una línea larga entre los dos. Es la línea horizontal de la Cruz. Su vestimenta se pierde con la de su Madre. La parte inferior de la

---

<sup>30</sup> Ciudad rusa situada al sureste de San Petesburgo.

<sup>31</sup> Padre, Hijo y Espíritu Santo.

<sup>32</sup> La imagen fue estandarte de varias batallas en las que se vio implicada la ciudad de Novgorod.

vestimenta de la Virgen está sobrepuesta en una especie de tapete rojo. Una forma que podría ser una montaña sólo que la Virgen no está precisamente parada sobre ella, da la idea de que está en el aire. Esto último nos remite a la ascensión<sup>33</sup> de María. La Madre en el cielo llevando a Jesús en los brazos. El ícono es una maravillosa fusión entre Madre e Hijo.

La Virgen encarna la cruz del Cristo pero sin la sangre y el martirio. Ella es parte del Cristo pero sigue siendo la Virgen. Se forma un tipo especial de simbiosis: el “Cristo Madre”. He ahí la relación que hacemos de nuestro objeto de estudio con los íconos bizantinos. La imagen de la Gran Panagia del siglo XIII es la perfecta transustanciación a la que hacemos referencia.

Nos parece que tanto la figura de la madre como la del Cristo son esenciales en la conformación del personaje. El personaje se construye frente al Otro. Necesita un cuerpo además del suyo para compararse, reflejarse y encontrarse. Necesita el cuerpo del Otro. Lo construye a partir de la postal que cuelga en la pared del cuarto de hospital. Y no es casual que el poeta haya elegido una postal que alude a los íconos bizantinos, que como se dijo, fueron objeto de adoración. En general en la tradición cristiana hay cierta obsesión con el cuerpo que se refleja, entre otras cosas, en la adoración de las imágenes religiosas y que ya trataremos en otro capítulo.

---

<sup>33</sup> Idea ortodoxa y católica de que el cuerpo y el alma de la Virgen María fue llevado al cielo después de que cumplió sus días en la tierra.

Madre de Dios Orante, La Gran Panagia.



## 2.6. El encuentro amoroso

Retomemos la otra tesis de Milone (2003). La que se refiere al autoerotismo y a la autopenetración. Preguntémonos si nuestro personaje construye sólo su cuerpo o también el del Otro. Para esto entraremos un poco más en el terreno de Eros.<sup>34</sup> George Bataille (2008) nos dice que el erotismo es

La aprobación de la vida hasta en la muerte...(p.21)...el erotismo es una forma particular de la actividad sexual...una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y el cuidado que dar a los hijos (p.72).

Siguiendo esta línea de ideas diremos que el encuentro erótico entre dos seres puede poner en juego la individualidad de ambos. Los pone en riesgo de ser arrancados de su soledad para sentir el vértigo, la cercanía de la muerte: el éxtasis. Esa sustracción de su mundo personal es de carácter violento pues implica un movimiento radical en la concepción que tiene el ser de sí mismo y en la relación que tiene con el mundo que le rodea. Podríamos decir que el encuentro erótico puede llevar a que el cuerpo adquiera otras dimensiones o, quizá sea más acertado decir que el ser, cuerpo y alma, entre (aunque sea por unos instantes) en “otra dimensión”. Entrar a esa otra dimensión significa entregarse a lo desconocido.

Es evidente que el Yo poético, en nuestro poema, está en esa búsqueda de la que habla Bataille y que ya también hemos mencionado a través de Valéry. Si nos concentramos en la construcción que de su propio cuerpo hace el

---

<sup>34</sup> Deidad griega consagrada al amor. Hijo de Afrodita y Zeus. Representa el amor, la pasión sexual. (1992: 72).



personaje. Si entendemos que se está construyendo a sí mismo y a nadie más “sí” podemos afirmar que estamos solamente ante un proceso de autoerotismo, recordemos el proceso de (re)conocimiento. Pero ¿no hemos demostrado la presencia del Otro? ¿no presentamos su cuerpo en fragmentos? ¿Acaso no es ese el “Segundo Cuerpo” del que nos habla Valéry?

No podemos dejar de lado que ante la mirada del Yo personaje se presenta la postal, es decir el *Christus*. El erotismo se pone en marcha en el hospital y ante la postal. La postal como primera imagen, como punto de partida, el ícono como ventana, los ojos del *Christus* como puerta. El personaje se (re)construye y construye al Otro casi de manera simultánea. Creemos que la idea de Milone procede del fenómeno de espejeo que ocurre en el poema. El personaje se espejea, se refleja en el Otro. Sin embargo proyectarse en el Otro, en el proceso, no nulifica a ese Otro.

Atendiendo a Roland Barthes (2004) pensamos que ese proyectarse, espejarse, reflejarse, puede ser, si no natural, por lo menos común en el discurso amoroso. Entendemos aquí el discurso amoroso como el proceso de creación o como el proceso erótico que puede conducir al éxtasis. El *Christus Pantokrator* existe en tanto existe en el poema. En el cuerpo del personaje está inscrito el cuerpo del Otro. Al afirmar esto no negamos que en el proceso el personaje está presente como ser individual. Para llegar al éxtasis, ese ser individual, requiere de una concentración en sí mismo. De ahí que este fenómeno que se presenta en el poema pueda ser señalado como

autoerotismo y llegar incluso a plantear, tal como lo hace Milone, la autopenetración.

Hagamos aquí un paréntesis. La imagen del *Christus* no es muy nítida. Se presenta a través de fragmentos y en lugares diversos. Esto le da un carácter omnipresente. Se mezcla con la atmósfera del poema que ya hemos identificado entre la vigilia y el sueño. Parece que el *Christus* está en todos lados, incluyendo a la Madre, y al mismo tiempo no está al alcance de la mano. Se busca alcanzarlo a través de “ese cavar”, a través de la contemplación. Y, como ya dijimos, sólo contempla el que ama. Pero el amor corre en dos sentidos: el amor del personaje hacia el amor del *Christus* y el amor del *Christus* hacia el amor del personaje. Queda claro que la atmósfera es amorosa. Queda claro que se nos presenta un discurso amoroso. Lo que ahora nos preguntamos es si el Otro, en el poema, tiene un carácter divino.

Desde cierta perspectiva las sensaciones provocadas por el ser amado, y, quizá, en ocasiones, el propio ser amado, pueden ser confundidas, o fundidas, con la divinidad. Hemos visto que el Otro, en *Hospital Británico*, está presente en todo el universo del poema, “la atmósfera se empapa del *Chritus*”. La atmósfera, pues, irradia el espíritu del Todo. El Otro está en el personaje, en la madre, en la atmósfera toda. Nos parece que nos enfrentamos a una concepción neoplatónica<sup>35</sup> del universo. Esta corriente de pensamiento parte de las ideas de Platón pero se vuelve doctrina “sobre la emanación mística o irradiación del mundo material a partir de un principio espiritual”. (*Hispánica*,

---

<sup>35</sup> Corriente que nace de las ideas de Platón en el siglo III. Fue difundida por Amonio Sacas y luego por Plotino.

1996:342). La materia, aunque en un nivel inferior al del espíritu (el *nous*)<sup>36</sup>, y al del alma, es un eslabón de la esencia primera o el Único, Dios.

Tomando en cuenta la concepción neoplatónica del universo del poema, la carga que lleva el nombre de Cristo, la alusión a los íconos de las iglesias ortodoxas que ya hemos explicado, y la retórica particular que se presenta y que abordaremos de manera más detallada en otro capítulo, pensamos que, en efecto, el Otro en la realidad del poema es la divinidad. Sumamos a esto una diferenciación que marca Bataille (2008) entre la experiencia erótica vinculada a lo profano y la relacionada a lo sagrado. En el primer caso, en la experiencia vinculada a lo profano, hay una espera de lo aleatorio, es decir, hay una espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables. En el erotismo sagrado, o en lo que también se llama experiencia mística, se requiere que nada desplace al sujeto. Es decir que se tenga la certeza de que el Otro está o estará presente para que ocurra el encuentro. Nos parece que nuestro personaje tiene esa certeza de la que habla Bataille. Recordemos que el objetivo de esta investigación es comprobar que nuestro poema se instala en la tradición de la poesía mística escrita en español.

Ahora regresemos al encuentro amoroso. El *Christus Pantokrator* se le presenta al personaje a través de la postal y de inmediato surge una especie de arrobamiento o raptus. El *Christus* se transforma en el objeto de amor y comienza el “cavar”, la contemplación. Se lanza por amor y para alcanzar el Amor. Recordemos la búsqueda psicológica de la que habla Bataille. Comparémosla

---

<sup>36</sup> Inteligencia pura y razón (1996: 342).

con la búsqueda hacia ese afuera particular que emprende el personaje. El Yo personaje se ha dejado inundar por la belleza que encuentra en el objeto que contempla y sufre los efectos en su cuerpo. La actividad erótica se ha puesto en marcha a pesar del riesgo que esto implica.

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)

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

Tengo la cabeza vendada (textos del hombre en la playa)

Por culpa del viento de fuego que penetra en su herida, en este instante, Tu Mano traza un ancla y no una cruz en mi cabeza.

Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de Tu Carne y de la prisa de los Cielos. (1984) (p.382).

Léase “Tu Mano”, “Tu Carne” como partes del objeto de amor. Ahí está nuevamente la evidencia de la presencia del Otro. El personaje contempla todas y cada una de sus partes. Claramente nos dice querer ser la “herida” de Tu Mano. Vemos ahí la voluntad del raptado, su disposición. Quiere ser uno con Él. La búsqueda se le vuelve urgencia y vértigo: “Tu Cuerpo como un barranco”, sufrimiento, “Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo pero con una serpentina de agua helada en la memoria” (p.381). Lo anterior es parte del proceso, del arrobamiento y la contemplación, pero ¿qué sucede cuando madura el encuentro amoroso?

La madurez a la que nos referimos se puede asociar al éxtasis y Bataille (2008) lo identifica como un momento de intenso gozo que está íntimamente ligado al impulso de muerte. “En esos trances...en los que parece que morimos, porque el ser ya no está en nosotros más que como exceso, cuando coinciden la plenitud del horror y la del gozo” (p.274).

Me han sacado del mundo  
Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es.

Me han sacado del mundo  
Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de  
Mariposas que es el Señor —adentro, en mí (p.383).

El lugar donde el “Señor tiende su Luz” es el poema mismo. Recordemos que el cuerpo del poema es el cuerpo del Yo poético y en él se inscribe el Otro. Es en este momento del poema que la Luz del Otro gana todo el espacio. Se llega al éxtasis. Ocurre la unión que también es la pérdida del ser individual. Ambos cuerpos en esa “camisa de Mariposas que es el Señor”. El encuentro como una perfecta fusión. Las imágenes del personaje y del Otro se fusionan conformando así un supra Yo poético. Se entra en “esa otra dimensión”, la dimensión de lo desconocido, la dimensión de lo Absoluto. Entonces el tiempo es tiempo presente, se detiene la vinculación con el pasado, se olvidan los paréntesis y la bitácora. A pesar de la pérdida del ser individual el personaje logra encontrarse a sí mismo. Se reconoce en el cuerpo del Otro: “Estoy en la camisa de mariposas que es el Señor”. Y reconoce el cuerpo del Otro dentro de sí: “adentro, en mí”. El personaje ha alcanzado su anhelo.

Después del encuentro el personaje queda marcado. El cuerpo tiene una nueva huella. De nuevo recurre a la simultaneidad de los tiempos, vincula al presente un tiempo pasado inmediato y uno más remoto. Citemos un ejemplo: “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis” (p.384). Este verso remite al encuentro que recién se concretó entre el personaje y el *Christus*. “Después íbamos al África cada día nuevo —antes que nada antes de vestirnos— mientras rugían las fieras abajo en el zoológico” (p.384). En ese fragmento aparece la fecha: 1978 y nos presenta una imagen de un tiempo más distante. Vemos que el personaje vuelve al mismo ejercicio con el tiempo. A pesar del encuentro amoroso, a pesar de la fusión de los cuerpos, la búsqueda no ha terminado. La anagnórisis<sup>37</sup> fue momentánea. De nuevo la atmósfera se expande. Los fragmentos siguen presentándose, al menos, en dos cuartillas más.

Más adelante, casi al final del texto, hay un momento de gran lucidez. Un momento que logra sintetizar la nostalgia que embarga al personaje a lo largo del proceso. Se detiene un instante: “Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que ha perdido” (p.387). Nostalgia por el pasado remoto, nostalgia por el pasado inmediato. El personaje sabe que va a morir en el hospital, “Yace muriéndose”. Pero el yacer en el hospital no ha sido, en sí, solamente dolor. Somos testigos de un encuentro. El personaje experimenta, y nosotros con él, un encuentro consigo mismo a través del Otro. Y en el encuentro ha habido gozo. Creemos que ese encuentro le da la esperanza de la resurrección. Le da la certeza de que el objeto de amor estará presente. En el último fragmento del

---

<sup>37</sup> Anagnórisis: acción de reconocer. (1992:134).

poema el personaje tiene una visión del futuro: el día de la resurrección será un día cálido junto a un molino de agua.

Yace muriéndose

Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la  
Capitanía. No miraré la mesa donde fuimos felices...

Dentro de cuatro días llegaré tu Océano con uno de mis  
soldaditos dormido sobre sus labios... (p.386).

Para comenzar todo de nuevo

El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un  
chorro blanquísimo sepultado en la vena. (1969) (p.387).

## 2.7. Conclusiones

Para cerrar este capítulo hagamos un breve repaso por los puntos más relevantes. El cuerpo del poema *Hospital Británico* es el cuerpo del Yo poético. Este nos habla, la mayor parte del tiempo, en primera persona del singular y, sólo en momentos, sufre un desdoblamiento y toma el lugar de un hablante. La única información que tenemos del Yo poético es a través del poema. La única realidad que existe es la que se construye ahí. La atmósfera del poema es claramente amorosa y hasta este momento vinculada a lo sagrado. El cuerpo se nos va presentando en fragmentos en los que se asocia el presente con un pasado inmediato y otro más lejano; se crea una línea del tiempo particular. El fragmento, la cita y el silencio son recursos que ayudan a presentar la composición del poema y que nos llevan a pensarlo como un collage. Los

fragmentos se nos revelan a través de una búsqueda o proceso de creación que emprende el personaje y que, en gran medida, se da en función de la contemplación del “Otro” que es el *Christus Pantokrator*. El Otro se nos presenta a través de una postal que alude a los íconos bizantinos de las iglesias ortodoxas. La contemplación pone en marcha la actividad erótica que culmina en el éxtasis, lo desconocido, lo Absoluto. La madre es un elemento fundamental en el poema; su figura sufre una transustanciación en el cuerpo del Otro. Y el Otro irradia su presencia en todo el poema presentándonos así una concepción neoplatónica del universo.

Como último punto reconocemos la presencia de la nostalgia como elemento persistente a lo largo del poema. Y pensamos que nos encontramos en el camino para probar que *Hospital Británico* se inscribe en la tradición mística cristiana de la poesía escrita en español.



## Capítulo 3

### 3.1. El canon de la melancolía

Al final del capítulo anterior reconocimos la presencia de la nostalgia como elemento persistente en nuestro objeto de estudio. Tomaremos la palabra nostalgia como un sinónimo de melancolía. La Real Academia Española (2000) define nostalgia como “tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida, añoranza” (p.1448). Sin embargo el concepto de melancolía al que nos referimos se remonta, al menos en lengua española, al Siglo de Oro. Para marcar el camino a seguir estableceremos algunos parámetros.

Según nos explica Roger Bartra en su libro *Cultura y melancolía* (2003) la melancolía, en el Siglo XVI y XVII, era vista como una enfermedad propia de la vida frágil. Se decía que atacaba a las personas que habían sufrido una pérdida o que estaban en búsqueda constante de aquello que más anhelaban. Era además vista como “un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento”. (2003:31). Bartra considera que la melancolía, rastreada desde esa época, es un fenómeno cultural que rebasa el aspecto psicológico y neurológico.

Los intelectuales y aquellos que sufrían la pérdida del bienamado, estaban en riesgo de presentar síntomas. Tristeza excesiva, llanto súbito, risa incontrolable, desesperación, depresión, vértigo. La acedia a menudo se confundía con la melancolía. De ahí que Bartra señale que la novedad no está en el descubrimiento de la enfermedad sino en la proyección que tiene dentro

de “un canon específico” en Occidente que además se extiende hasta nuestros días.

El mismo autor se remite a la creencia aristotélica que asocia el genio intelectual al carácter nostálgico o melancólico. Aquellos que pasaban largas horas apartados del mundo, entre sus libros, en soledad o en meditación, corrían el riesgo de caer en las garras de la melancolía. Podían perderse en la divagación. Lo mismo pasaba con los religiosos. Y más si eran nuevos cristianos pues se creía que la enfermedad era de origen judío. El asunto se agravaba porque muchos de esos conversos habían pertenecido a familias que habían venido a menos. La pérdida de estamento podía agudizar la “enfermedad”.

Visto a la distancia se piensa que los cambios que sufrió el Imperio en el Siglo de Oro fueron una especie de cultivo para la formación del concepto de melancolía.

Una de ellas fue la melancolía, que podría verse como un signo que anunciaba a los españoles del siglo XVI que el poderoso imperio se acercaba lentamente a su ocaso (Bartra, 2001:22).

La interpretación médica de la enfermedad y los remedios para combatirla estaban influenciados por los cánones de la medicina árabe en traducciones — principalmente— de Constantino el Africano.<sup>38</sup> Los manuales indicaban procedimientos tales como la catarsis y la purga de los malos humores. No es

---

<sup>38</sup> Musulmán converso traductor de textos árabes al latín en el siglo XI (Bartra, 2001:35).

casual, apunta Bartra, que este tipo de remedios sean retomados y transformados por san Juan de la Cruz en sus descripciones de la *Noche oscura*.<sup>39</sup> Ya volveremos a esto más adelante.

En los conventos y monasterios había un cuidado especial en relación a la “enfermedad”. Algunos de los rasgos que se asocian a ella se podían confundir con el éxtasis místico.<sup>40</sup> La misma Teresa de Ávila temía que sus arrebatos estuvieran relacionados con las fuerzas demoníacas.

El cruce de las interpretaciones médicas, religiosas, políticas y sociales construyen el concepto de melancolía. El tema nos interesa porque hemos dicho que nuestro objetivo, en esta investigación, es demostrar que *Hospital Británico* se inscribe en la tradición mística escrita en lengua española. Y esta tradición está enlazada al concepto de melancolía.

### **3.2. La presencia de la ausencia**

Hemos establecido ya algunos lazos de nuestro objeto con el *Cántico Espiritual* de san Juan. Recordemos la búsqueda de nuestro personaje en relación a la búsqueda de la Amada en el poema del monje carmelita. También hemos tejido un lazo hacia *Las moradas* de santa Teresa. El viaje de nuestro personaje hacia adentro, hacia ese “Castillo como una perla oriental” (Teresa

---

<sup>39</sup> Poema que presentifica el camino para subir al Monte Carmelo.

<sup>40</sup> Experiencia relacionada con el conocimiento de Dios. (1999:23)

De Jesús, 2000:32) que es el alma. Nuestro interés está en los textos no en la vida de sus creadores.

En este apartado nuestra intención es engarzar el tono melancólico de nuestro poema a esa tradición. Entendemos que la pérdida es el centro de la melancolía. La pérdida provoca principalmente una tristeza profunda. La misma religión cristiana está fundada en un cuerpo que ya no está, el cuerpo de Jesús. En nuestro poema Jesús está presente en la figura del *Christus Pantokrator*. La presencia de la ausencia, dice Michael de Certeau<sup>41</sup> (1993), ha hecho que la iglesia cristiana esté obsesionada con la formación de cuerpos: “cuerpos eclesiásticos, cuerpos doctrinales, cuerpos místicos, cuerpos de palabras” (p.99). Nosotros pensamos que la adoración de las imágenes religiosas también refleja esta obsesión con el cuerpo. Ese es el caso de los íconos bizantinos, por ejemplo.

La pérdida provoca un vacío, lanza hacia un pozo profundo. El “paciente” que es presa de la melancolía es presa de la tristeza y puede presentar diversas manifestaciones o síntomas. Nuestro personaje está postrado en una cama de hospital. Ha perdido la salud. “Tengo la cabeza vendada”. Ve venir a las enfermeras, se sorprende con la luz fría y los muros blancos. Siente los bisturíes, el efecto de la anestesia. Hay una serie de elementos propios de un hospital. Utensilios y medicamentos para el enfermo. Pero la enfermedad de nuestro personaje va más allá de lo físico. Nuestro personaje presenta un cuadro melancólico. Es un doble enfermo. Padece del cuerpo y del alma. Ya

---

<sup>41</sup> En *La Fábula mística*.

herido tiene que ir a la raíz. Ir a la raíz es ir hacia el origen. Ir hacia el pasado. Esa ida al pasado es lo que permite “hacer cuerpo”. El pasado forma el cuerpo.

Antes de seguir señalemos nuevamente que el cuerpo de nuestro objeto de estudio es el cuerpo del personaje. Poema y personaje son la misma cosa. Desde esta óptica si el personaje está enfermo entonces el poema es el enfermo, o en otras palabras, el poema es la encarnación de la enfermedad. Hemos explicado que el personaje va construyendo su propio cuerpo a través de fragmentos. Esos fragmentos que forman el cuerpo son los recuerdos. Y recordar es ya de por sí nostálgico.

El personaje atraviesa por un estado melancólico. Se puede decir que él mismo es una especie de pérdida. Él como la evidencia del tiempo perdido, el tiempo que no se puede recuperar. Versos como estos nos muestran la melancolía: “El niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos meses” (p.376), “Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la capitanía. No miraré la mesa donde fuimos felices” (p.386) “Es lo poco que hace que este hombre iba al centro del sol cada mañana con un puñado de soldados de plomo” (p.387).

A esto le sumamos el fenómeno amoroso que colma la atmósfera. Recordemos que nuestro personaje, en la cama del hospital, se topa con la postal del *Christus Pantokrator*. Es ahí donde comienza un recorrido, la búsqueda para alcanzar al objeto de amor. Ya decíamos que el ser nostálgico incluye aquellos que han perdido algo o alguien (al bienamado) pero también aquellos que no lo han encontrado o que están en la búsqueda constante. La

búsqueda para nuestro enamorado implica urgencia y la dilación del encuentro, dolor.

Sin tu Cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir; sin Tu Cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se deshacen brújulas, timones —lentamente como hostias— bajo un ventilador de techo gris (p.379).

La presencia de la ausencia provoca la sensación de desgarramiento en el personaje. Sin el Amado no hay dirección (“brújula”, “timón”) no hay rumbo. El vacío como la amenaza de muerte “Sin tu Cuerpo...muere sin sangre...”. El Amado es el *Christus Pantokrator* que es la representación de Jesucristo. Y el Cristo ya de por sí es el cuerpo ausente en la tradición cristiana.

El cristianismo se instituyó sobre la pérdida de un cuerpo —la pérdida del cuerpo de Jesús, duplicada por la pérdida del “cuerpo” de Israel, de una nación y de su genealogía. (De Certeau, 1993:99).

Después de la cúspide amorosa, que también hemos llamado penetración o éxtasis, de nuevo hay pérdida: “Por su final de arroyo, la herida de mi frente llora en las flores y agradece” (p.386). Al mismo tiempo que hay herida hay flores. La herida hecha por el amado, la marca, la transformación, pero también el deseo por un nuevo encuentro, de nuevo la presencia de la ausencia.

### 3.3. El oxímoron

Nos detenemos en la paradoja que arrojan ausencia y presencia. Pensemos en el choque de fuerzas entre encuentro y pérdida, entre salud y enfermedad, entre plenitud y melancolía. Sabemos que nuestro personaje sufre una pérdida, sabemos de su nostalgia, pero sabemos también que ha experimentado el gozo. De alguna manera el oxímoron, que es una figura retórica que hace la relación sintáctica de dos antónimos, da como resultado la transformación. Y es que la asociación de contrarios produce una especie de paradoja, ya no es “esto” o “aquello” sino “otra cosa”. Por eso la afirmación, “todo hombre herido se ve forzado a la metamorfosis” (Cyrulnic: 2007:10).

El personaje de *Hospital Británico* se divide. Se divide entre esas fuerzas aparentemente contrarias: dolor y gozo. Fuerzas que al decir de Boris Cyrulnik permiten transformar el horror en maravilla. El doloroso proceso es una forma de purificación.

Nuestro personaje está en un hospital, ha perdido la salud. “Llora por los cielos que ha perdido” (p.387). Pero la enfermedad, de cuerpo y alma, con todo su desgarramiento y dolor, es una parte esencial para la transformación. Se podría decir que nuestro personaje es un resiliente,<sup>42</sup> tiene “una personalidad herida pero resistente, sufriente pero feliz de esperar a pesar de todo” (Cyrulnik). De esperar la transformación que es el encuentro con el Amado y que también es la resurrección.

---

<sup>42</sup> De resiliencia: capacidad de un cuerpo para resistir un golpe (2007:10).



Yace muriéndose

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado y hable con Él —como un niño borracho— entre sillas caídas, río crecido y juncos.

Todas las lágrimas de mi vida volverán a mis ojos; y por las hondas sendas de un pecho de caballo querré internarme, huir, refugiarme en mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio. (1985) (p.385).

La atmósfera del poema se presenta entre el cielo y el hospital, entre la vigilia y el sueño. El Yo poético se desliza entre la enfermedad y el deseo de estar con Dios. Teje su resistencia a través de esta división. Melancolía que lleva a la transformación gracias al impulso del amor.

Por otra parte las fechas de los fragmentos que conforman el todo le dan una orientación específica al poema. Pensamos en lo que nos dice Cyrulnik (2007) en cuanto a que el fechar los acontecimientos hace posible contar la historia. El aparente desorden de fechas es en realidad no sólo un recurso estético (collage) sino también de sentido. Los recuerdos surgen y el personaje les da un orden para formar el cuerpo. Recurre a la bitácora para darle significación a su vida. Hace un recuento. La melancolía es un elemento imprescindible para su existencia. El cuerpo es lo que es por lo que dice, o más preciso, el cuerpo es lo que dice. Y él dice lo que ha perdido, la pérdida es su constitución. Nostalgia por lo perdido, nostalgia por lo esperado.

Instantes de anestesia, de lento alcohol de noche todavía en la sangre de pie de una muchacha desnuda y más dorada

que la escoba: necesito aferrarme de nuevo a la llanura, al ave blanca del corpiño en la pileta de lavar, detrás de la estación y entre las casuarinas. (1984) (p.385).

En el fragmento citado, la anestesia, el alcohol y la noche proporcionan la atmósfera onírica-delirante. Hacen referencia también al término del día, a la pérdida de la luz y a la llegada de la noche. La “muchacha desnuda” se suma a las visiones de la “enfermera” y de “la muchacha con rostro de roedor, embarazada y de largas piernas” que aparecen en otros fragmentos. Un elemento femenino aparte de la madre. El Yo está consciente de que ha perdido vitalidad cuando dice “necesito aferrarme de nuevo”. Ha perdido el día, la fuerza; pero la pérdida le ha dado a ganar un cuerpo: el suyo. Un cuerpo melancólico, pero agradecido. “Por su final de arroyo, la herida de mi frente llora en las flores y agradece” (p.386).

### **3.4. El concepto de mística**

El uso del sustantivo “mística” en lengua española, coinciden Michael De Certeau (1993) y Juan Martín Velasco (1999), se remonta a la España del siglo XVI. Se empleó para designar a las personas que “viven una experiencia especial o tienen una forma peculiar de conocimiento de Dios conocido como conocimiento místico” (1999:21). Se estableció entonces un ámbito específico en donde cabían unos sujetos, los místicos, cuyas experiencias se convirtieron en objeto de estudio. De ahí el nacimiento de una ciencia.

A fines del siglo XVI, la aparición del sustantivo “la mística” ...señala la voluntad de unificar todas las operaciones hasta entonces diseminadas y que van a ser coordinadas, seleccionadas y reguladas... (De Certeau, 1993:94).

El centro de la mística es la experiencia del sujeto en relación a su creador,

De Certeau (1993) señala que:

el modo de sentir de los místicos toma formas físicas relativas a una capacidad simbólica del cuerpo...Esta manera de sentir acaricia, hiere, recorre la gama de las percepciones, llega a alcanzar los extremos que ella rebasa...se va trazando en mensajes ilegibles sobre un cuerpo transformado en emblema o en memorial grabado por los emblemas del amor (p.15).

Los místicos eran considerados herejes precisamente por la singularidad de sus experiencias. Por atrever a decir lo aparentemente indecible. Se salían de lo establecido. Violaban las reglas y las estructuras. Hacían de la experiencia un cuerpo. Se adentraban en el misterio y daban su testimonio a través del lenguaje escrito. El misterio hace referencia a lo desconocido y por lo tanto peligroso. Se salían del control institucional de la iglesia. Por eso el esfuerzo de los jerarcas católicos por unificar y controlar a estos sujetos.

Santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz son considerados, por los estudiosos, como los iniciadores de la tradición mística en lengua española. Ambos eran de origen judío. “Teresa de Ávila pertenece a una hidalguía privada de cargos y de bienes; Juan de la Cruz enfermero en los hospitales de Salamanca, a una aristocracia arruinada y venida a menos (1993:35). Ellos forman parte de los conversos que introducen novedad y frescura a la lengua española. Son los que se atreven a andar en terrenos nuevos y fuera de control, del canon o del uso.

Pensemos en la creación de un texto como una “práctica cercenadora del lenguaje” (1993). El místico, apoyado en el principio de la teología negativa,<sup>43</sup> hace cortes y violenta el lenguaje. La experiencia mística, para nuestros intereses, existe en tanto que existe el texto. Desde esta perspectiva nuestro personaje, y no su autor, es un místico. El personaje crea un imaginario que se inserta en la tradición mística española. Corta su lengua materna para crear y recrear la experiencia. Corta para volverse al misterio. El cuerpo del poema es una “playa abierta al mar que viene y trata de perderse en lo que muestra” (p.26).

El sentimiento de pérdida es un elemento sustancial tanto en el concepto de mística como en el de melancolía. Mística y melancolía se entrelazan a pesar de que los propios místicos, teólogos y médicos de la época se empeñaron en separarlos. Hemos mencionado que el mismo cristianismo, desde cierta perspectiva, está fundado en la pérdida de un cuerpo, el de Jesús. Cabe mencionar, sin embargo, un indicador que de acuerdo a Bartra (2001) subraya la diferencia entre la melancolía y la experiencia mística.

En el estado melancólico...falta una condición esencial:  
el deseo de estar en amorosa soledad con Dios.  
No basta la sequedad imaginativa de un alma que  
divaga sin asidero: la contemplación requiere además de  
la inmersión en una oscura y extraña solicitud acompañada (p.78).

El caso de nuestro objeto de estudio es uno que se adhiere a esta “extraña solicitud acompañada” de la que habla el autor. Búsqueda que implica

---

<sup>43</sup> Teología negativa: por lo que quita (De Certeau: 1993: 166)

melancolía pero que se transforma, gracias al oxímoron, en camino hacia el amado: el *Christus Pantokrator*.

### 3.5. La vía purgativa

Decimos camino a lo que también llamamos búsqueda. Búsqueda personalísima, experiencia única, que en este caso se asocia a lo que san Juan presenta en *Noche oscura* y *Subida al monte carmelo*.<sup>44</sup> Preparación para la Vía Unitiva.<sup>45</sup>

Juan Martín Velasco (1999) hace un acercamiento al camino místico y sus etapas principales. Para explicarse cita, entre otras, las obras que recién nombramos de san Juan. Los estudiosos del fenómeno místico recurren a esos espacios escriturales o cuerpos poéticos que presentan la experiencia. Ambos son textos que aluden al camino para llegar a la unión con Dios, a lo que también se llama estado de perfección del alma. Insistimos en que la experiencia mística, en este caso, existe en tanto que existe el cuerpo de palabras que da fe de dicha experiencia.

Es cierto que la experiencia ocurre a un solo individuo, ninguna experiencia es igual a otra. Pero es inevitable que las ideas de la época penetren las capas cognoscitivas y emotivas de los individuos. Los creadores no son inmunes al

---

<sup>44</sup> Obras poéticas de san Juan de la Cruz que tratan de “cómo podrá un alma llegar a la Divina Comunión” (1998:19).

<sup>45</sup> Perfecta unión con Dios (1999: 308).

medio que los rodea; se puedan encontrar una serie de rasgos comunes o tópicos en las obras que forman parte de una tradición.

La primera etapa del camino místico es la “vía purgativa”. Son las prácticas preparatorias como el arrepentimiento del pecado y la renuncia o desprendimiento a los valores de este mundo. Se logra por medio de la mortificación corporal, el ayuno, la renuncia al sueño, el retiro, el silencio y la oración. Se requiere pobreza y paciencia. A este proceso de preparación san Juan le ha nombrado *Noche oscura*.

Para que un alma llegue al estado de perfección, ordinariamente a de pasar primero por dos maneras principales de noche...La primera noche o purgación es de la parte sensitiva del alma...Y la segunda es de la parte espiritual (p.5).

La mortificación del cuerpo es parte de la “noche oscura”. Se renuncia a todos los apetitos sensuales y se niegan los gustos en todas las cosas exteriores. Los efectos que estos tienen sobre el alma son “tinieblas” delante de Dios, nos dice san Juan. Es el primer paso para acceder a la contemplación.

Nos parece que la enfermedad de nuestro personaje, en *Hospital Británico*, presenta “la noche oscura”. La enfermedad mortifica al cuerpo. La enfermedad lleva a renunciar a una serie de apetitos sensuales y a privarse de llevar a cabo una serie de prácticas que den placer al cuerpo como la alimentación, el sueño o las relaciones sexuales. La sensación de un cuerpo maltratado, un cuerpo enfermo que se pudre por dentro es claro en el siguiente fragmento.

Un tiburón se pudre a veinte metros. Un tiburón pequeño — una bala con tajos, un acordeón abierto— se pudre y me acompaña...se pudre a veinte metros del sol en mi cabeza... (1984) (p.377).

Debido a la enfermedad y a la aplicación de los remedios médicos, la vigilia y el sueño del personaje se cruzan, o mejor dicho, se fusionan. La atmósfera del poema se construye entre el cielo y el hospital. El sueño forma un velo que envuelve al cuerpo del personaje es decir el cuerpo del poema. El sueño vertido a través de la anestesia, por ejemplo.

El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total. (1984) (p.381).

Necesito dormir pero el sol me despierta. El sol, a través de mis párpados como alas de gaviotas que echan cal sobre toda mi vida; el sol como una zona que se me había olvidado... (1984) (p.387).

El personaje está en soledad. Hay retiro y silencio, elementos necesarios para entrar en oración. "...bajo las persianas, apago la luz y cierro los ojos, me pide que filme Su Silencio dentro de una botella varada en un banco infinito" (p.376). El personaje nos dice lo difícil que resulta entrar en oración: "Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento debajo de la cama" (p.375). Se preocupa, como lo hizo santa Teresa, de que el demonio no se interponga en su camino: "¿Nunca morirá la sensación de que el demonio puede servirse de los cielos, y de las nubes y las aves, para observarme las entrañas?" (p.377).

Las repeticiones de algunos versos, además de ser un recurso retórico y de estilo que afecta el ritmo y la forma, es también una alusión a las fórmulas

religiosas de oración. Se asemeja a la letanía.<sup>46</sup> Ocurre cuando se repiten los subtítulos o nombres que llevan los fragmentos y que se presentan, por vez primera, como un tipo especial de prólogo al inicio del poema. Ocurre también cuando se repiten versos en diferentes partes del texto. Y es aún más evidente cuando la forma se presenta como ruego.

Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza. (1985) (p.382).

Señor: desde este instante mi cabeza quiere ser, por los siglos de los siglos, la herida de Tu Mano bendiciéndome en fuego. (1984) (p.382).

La enfermedad es entonces una forma de experimentar la vía purgativa. Nos tomamos de la oración de Blaise Pascal<sup>47</sup> para apoyar esta idea. Aunque de otra tradición, la *Oración para pedirle a Dios el buen uso de las enfermedades*, escrito en 1659, se filia a *Hospital Británico* pues ambos “hablantes” ruegan para que la enfermedad les sirva de camino para llegar al estado de perfección del alma. Citemos a Pascal.

Hazme capaz de considerarme en esta enfermedad como una especie de muerto, separado del mundo, despojado de todos los objetos de mis apegos, solo ante tu presencia, para rogarle a tu misericordia la conversión de mi corazón, y que gracias a esto, pueda hallar un extremo consuelo, ya que me envías ahora esta especie de muerte para ejercer tu misericordia, antes de que me mandes efectivamente la muerte para ejercer tu juicio... (p.50).

Ahora citemos a nuestro personaje:

Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne; me hunde en

---

<sup>46</sup> Oración pública hecha a Dios para conseguir el remedio de una grave necesidad (1992:1806).

<sup>47</sup> Escritor francés (1623-1662).



la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección— espero su estallido contra mis enemigos— en este cuerpo, en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su Pierna me azoten...(p.377).

Pascal agradece que Dios le mande la enfermedad y espera que por medio de esa mortificación del cuerpo pueda estar listo para el día del juicio. Se somete a una especie de penitencia para lograr “la conversión” de su corazón. En cambio nuestro personaje acepta la enfermedad y se deja llevar por la mortificación con la esperanza de la resurrección. Y la resurrección para él es en sí la fusión con Dios. Resucitar es vivir nuevamente, vivir en Dios. El hablante en el texto de Pascal se prepara para el juicio y nuestro personaje para el rapto. A pesar de sus diferencias ambos textos relacionan la enfermedad con la vía purgativa. Hay un cruzamiento entre enfermedad y mística.

La mortificación del cuerpo y la renuncia a las cosas exteriores es sólo el primer paso (la vía purgativa) en el tránsito por la “noche” que sigue el alma para unirse a Dios. Es el primer peldaño que se sube para llegar al monte de perfección que es el Monte Carmelo. Es lo que permitirá entrar a un estado de contemplación del objeto amado. Desde el inicio del texto nuestro personaje se presenta mortificado, postrado en la cama del hospital.

### **3.6. La vía iluminativa**

La segunda etapa del camino es la vía iluminativa. Quiere decir dejarse llevar por la fe, que es una especie de luz que de tan fuerte enceguece. Por eso san

Juan dice que ha de ser “oscura para el entendimiento” es decir que la razón humana no podrá entender, en su totalidad, el camino que sigue hacia lo divino. Ahí está la postal del *Christus Pantokrator* colgada en el muro del hospital. La fe del personaje en que esa postal es la ventana hacia el más allá. La certeza de que se trata de Cristo. La luz de Cristo. Dejarse llevar por esa intensa luz como un sol que nubla la vista. “El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo...”, “El sol como la velocidad de Dios en mi cabeza...”, “El sol entra con mi alma en mi cabeza”.

Uno de los aspectos que caracteriza “el camino hacia la transformación” es la pasividad. El “dejarse llevar”. Desde luego, como dice san Juan y reitera Velasco, junto con la pasividad se presenta un “estar dispuesto”. El alma participa, tiene que estar disponible, en estado de contemplación, de silencio y de recogimiento.

### **3.7. La cabeza y el Rostro**

Antes de pasar a la tercera y última fase del camino al estado de perfección del alma toquemos un tema que resulta fundamental en el poema: la cabeza. Davenport (1998) hace un interesante recorrido sobre la cabeza como destino en la literatura y en la plástica. Destaca el hecho de que un busto o unas manos no representan a una persona. Sólo la cabeza y el rostro encarnan a un ser humano. La cabeza es en el arte la representación del todo. Para explicarse da una serie de ejemplos que van desde los mitos griegos en donde

acontecen frecuentes decapitaciones, pasa por san Juan el bautista como inspiración de muchos artistas, y llega hasta Picasso.

La cabeza, tomando en cuenta el rostro, juega un papel en nuestro texto muy importante. Constantemente la cabeza es mencionada como punto de partida y el Rostro como destino. Hemos dicho que el cuerpo se presenta en fragmentos pero es evidente que la parte del cuerpo que destaca entre todas es la cabeza.

Desde el primer fragmento sabemos que la herida primera está ahí: “Tengo la cabeza vendada” dice el personaje. En la cabeza se genera el dolor físico pero por ahí también entra la luz divina, el remanso. Es un lugar de tránsito, de entrada y de salida. Espacio donde surge la posibilidad de la transformación. Es a través de ella que el cuerpo recibe la intensa luz del sol. Es por ahí que entra “el sol como la blanca velocidad de Dios”. Por ahí se derrama la sangre de Cristo: “El sol en mi cabeza como toda la sangre de Cristo”, “El sol, a través de mis párpados como alas de gaviotas”, “Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo”.

El Rostro, por otra parte, encarna de cierta manera al “Otro”. El Rostro del *Christus Pantokrator* empapa la atmósfera. Comienza en la postal como ícono; es el retrato del Cristo de la cintura para arriba y en él predomina el rostro. El Amado se le aparece en todas partes al personaje. Y es su “Rostro” lo que, la mayor parte de las veces, lo representa. “Tu Rostro como sangre muy oscura

en un plato de tropa”, “Tu Rostro como una conversación”, “Tu Rostro como sombra verde y negra”, “Tu Rostro como arroyos de violetas”.

Rostro y cabeza se complementan. La una necesita al otro para formar el todo. Es ahí justamente el lugar físico donde ocurre el encuentro amoroso. “Hasta besarme el Rostro en Jesucristo” dice el personaje refiriéndose al momento en que madura el encuentro amoroso que también hemos llamado éxtasis y que hace alusión a la vía unitiva. Rostro y cabeza forman uno solo. Ahí la luz se intensifica, “Soy el lugar donde el Señor tiende su luz”. El cuerpo del personaje es el lugar donde el Señor tiende su luz. Pero la luz entra por la herida y la herida primera está en la cabeza vendada.

Lo anterior nos lleva a otra reflexión que se puede relacionar a los manuales médicos y a las creencias religiosas del siglo XVII. De nuevo nos plantea el cruzamiento entre enfermedad y mística. Según los médicos de la época la melancolía era producida por un humor oscuro que subía a la cabeza y ensombrecía el cerebro. El enfermo era preso del miedo y propenso a perder la razón y el sentido de su existencia. Al mismo tiempo la cabeza y el cerebro eran medulares para los místicos. Se creía que la parte superior del alma estaba en la cabeza. Santa Teresa dice:

No parece si no que están en ella muchos ríos caudalosos y por otra parte que esta agua se despeñan, muchos pajarillos y silbos, y no es los oídos, sino en lo superior de la cabeza, donde dicen que está lo superior del alma (2001:76).

### 3.8. La vía unitiva

La tercera etapa del camino es la vía unitiva la cual mencionamos con el tema de la cabeza y el rostro. Se refiere a la perfecta unión con Dios o el estado de perfección del alma. También la hemos calificado como experiencia mística. Velasco nos describe tres diferentes tipos de experiencias místicas. La oración de quietud, la oración de unión plena y el raptó. A nosotros nos interesa la última de estas tres: el raptó.

Comienza con la conciencia de abandonar el alma su lugar normal en el cuerpo, bien bajo la forma súbita y violenta de ser elevado hacia lo alto, o como un pacífico fluir fuera del cuerpo. Reaparecen en ese estadio las impresiones visuales. Dios es visto de formas diferentes; pero ese estadio culmina en la superación del paradigma dualista, aboliéndose la estructura sujeto-objeto (1999:384).

Para que el alma llegue al estado extático<sup>48</sup> se requiere haber pasado ya las dos etapas anteriores. Hemos demostrado que nuestro objeto de estudio presenta el paso por esas etapas en cuerpo y voz del personaje. Ahora entraremos en el trabajo de demostrar el raptó. De hecho hemos abordado ya este tema a partir del discurso amoroso en el capítulo anterior. Describimos cómo el personaje, postrado en la cama del hospital que también es el cielo, es arrobado por el objeto de amor. Se da a la contemplación. Velasco establece una liga entre la contemplación y la experiencia amorosa, además de otros tipos de fenómenos, con la mística.

Las semejanzas de sus manifestaciones en la vida mística y en otras actividades, como determinadas formas de experiencia filosófica, estética o amorosa, que exigen y comparten igualmente

---

<sup>48</sup> Referente al éxtasis.

una concentración extrema de la actividad espiritual de la persona en relación con los valores más altos: la realidad de sus niveles más profundos, el Bien, la Belleza y ese rostro de lo Absoluto (1999:404).

El personaje de *Hospital Británico* va hacia el Otro por amor y para alcanzar el Amor. Alcanzar el Amor viene a ser el rapto místico o la vía unitiva. Ha pasado la noche que describe san Juan. Citemos el último fragmento de los que llevan por título “Tengo la cabeza vendada”. Atendiendo a Velasco resaltamos que esta etapa “comienza con la conciencia de abandonar el alma su lugar”. El personaje dice:

Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida; vi a mi eternidad, que debo atravesar desde los ojos del Señor hasta los ojos del Señor (1984) (p.383).

El personaje tiene una visión: “un blanquísimo desierto” que tiene que cruzar para alcanzar al Señor. Ve los ojos del Señor. Hay conciencia de que está por dar un paso. Ya ha manifestado su solicitud de compañía de Dios, ya su disposición para alcanzarlo: “Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de Tu Carne”.

Y enseguida ocurre el rapto en sí: “Soy el lugar donde el Señor tiende su Luz que Él es” (p.383). Y no sólo ve a Dios, también lo toca: “Cada medio día toco a Cristo”. El sentido del tacto es parte de la revelación del encuentro. La luz que estuvo presente desde el inicio del poema y que se vertía por su cabeza, por la herida en su cabeza, ahora lo toma, lo envuelve, lo rapta. Y entonces la unión violenta el cuerpo y lo transforma en “luz”, en “armadura de

mariposas”, en “Cristo madre” en “el Reino de los cielos”. Se disuelve la dualidad de sujeto-objeto.

Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa  
de mariposas que es el Señor —adentro en mí.

El reino de los Cielos me rodea. El Reino de los Cielos es  
el Cuerpo de Cristo— y cada medio día toco a Cristo.

Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme (p.383).

### **3.9. Huellas del momento histórico**

Hemos dicho que el autor no es ajeno al momento histórico al que pertenece. Y por lo tanto su obra tampoco lo es. En ella podemos reconocer ciertas huellas del tiempo de su enunciación; por tiempo entendemos una gran variedad de fenómenos que incluye movimientos estéticos y/o literarios. Esas huellas forman parte importante en el tejido de los textos.

Para mostrar esto tomemos la obra de san Juan. Tanto Roger Bartra (2001) como Domingo Ynduráin (1990), han señalado varios rasgos de su obra cuyo origen está marcado, en cierto sentido, por el contexto histórico-cultural. El primero de ellos pone en evidencia, por ejemplo, la frecuente mención de “la sintomatología del morbo melancólico” en la canción de la *Noche oscura* y en las declaraciones que la acompañan. San Juan toma las recomendaciones de los médicos de su época, del siglo XVI, y los aplica metafóricamente en sus textos. El siguiente fragmento, que cita Bartra, pertenece al libro segundo de *La noche oscura*.

Esta divina purga anda removiendo todos los malos y viciosos humores que por estar ellos muy arraigados y asentados en el alma no los echaba ella de ver, y así no entendía que tenía en sí tanto mal (p.226).

Ynduráin, por otro lado, al analizar parte del discurso amoroso en el *Cántico espiritual*, señala que el poema no está libre de “la tradición platonizante que en el Renacimiento aparece, una y otra vez, patrocinando e ilustrando cualquier discreto amoroso” (p.37). También señala las influencias de la poesía amorosa italiana que le llegan a san Juan por medio de sus contemporáneos. Cuando se refiere a la cercanía que guarda el texto de san Juan con el *Cantar de los cantares* dice:

Los utiliza como un fondo y una referencia sobre los cuales levantar su propio poema, como expresión de su propia experiencia. Y lo hace de acuerdo con sus propios criterios culturales, lingüísticos, artísticos... Contradice, altera y modifica lo necesario para conseguir sus fines, dentro de las convenciones de su propio mundo (p.12).

Ahora vayamos a nuestro objeto de estudio. En el primer capítulo hemos explorado parte del contexto histórico literario de nuestro autor, Héctor Viel Temperley, y de nuestro poema, *Hospital Británico*. Recordemos ahora que el texto se distancia de sus contemporáneos tanto en el aspecto formal como en su imaginario. Pero vayamos un poco más a detalle.

Las publicaciones de nuestro poeta atraviesan tres décadas, los sesenta, setenta y ochenta. Su primer libro *Poemas con caballos* aparece en 1956. No



obstante que hay una gran variedad y novedad de estilos y asuntos en los textos de los poetas de los sesenta, Jorge Fondebrider en su ensayo “Treinta años de poesía argentina” publicado en *Tres décadas de poesía argentina* por la editorial Libros de Rojas en 2006, señala que en los textos poéticos, en general, hay una clara acentuación de la protesta social y el compromiso político a través de un lenguaje coloquial. Viel Temperley permanece distante a los asuntos que tratan los llamados sesentistas. Su exploración creativa es intimista, no social.

Los movimientos políticos en la República Argentina en la década de los setenta, concretamente el golpe militar y el establecimiento de la dictadura en 1976, tienen un efecto en los asuntos y las formas de la poesía. Así nos lo dice Fondenbrider en el ensayo ya citado. El poeta, consciente del desgaste de las formas y temáticas de los sesenta y forzado a dejar la plaza pública, se vuelca hacia sí mismo y hacia el lenguaje. La autocrítica y el exilio provocan en muchos casos “una postura neo-romántica, notoriamente reactiva contra el coloquialismo” (2006:19). Se toman como referencia, de manera particular, a los románticos alemanes del siglo XIX. Viel Temperley comparte con los poetas de los setenta esa autoexploración e intimismo que impregna las creaciones de la época. Pero nos queda claro que el imaginario religioso y místico siguen marcando una distancia.

Vayamos a los ochenta, última década de creación de nuestro poeta. La dictadura militar cae en 1983 y el movimiento literario en boga es el neobarroco. El vuelco que ocurre en la década anterior hacia la estética y el

propio lenguaje se acentúa y por momentos se desborda. Sin embargo hay una despersonalización del yo y se desata una incesante búsqueda por nuevas formas que rompan con lo establecido. Los retruécanos lingüísticos, la condensación, el énfasis en la sonoridad y la parodia son recursos que se tornan indispensables en la nueva tendencia. Estos elementos producen textos un tanto oscuros y enrarecidos, en opinión de algunos, incluso sin sentido alguno.

Resulta común que los escritores que se adhieren a una escuela o movimiento literario busquen establecer una genealogía, un por qué y una justificación. Buscan encontrar, por así decirlo, estandartes que los representen dignamente. Es evidente que Argentina tiene su propia historia literaria pero no está aislada del resto de América Latina. Los neobarrocos, en general, toman a Lezama Lima como dicho estandarte. Quizá sea posible que los neobarrocos argentinos hayan tomado la obra de nuestro poeta, especialmente *Hospital Británico*, como parte de su genealogía. Son ellos, o al menos algunos como Tamara Kamenszain, quienes retoman su obra y se encargan de publicarla toda reunida en 2003. Lo hacen, hemos dicho ya, porque su imaginario es muy diferente al de la tradición que los neobarrocos rechazan, la que surge de la poesía social y del neoromanticismo. Su obra emerge como algo exótico y enrarecido, características que lo filian al movimiento o escuela en boga de los ochenta.

Los maridajes y divorcios entre la obra del poeta y los movimientos literarios argentinos nos dibujan parte su árbol genealógico. Pero hemos dicho

al inicio de esta tesis que nuestro objeto de estudio pertenece también a la tradición de poesía escrita en español. Por eso señalamos ahora que el uso de ciertos vocablos en el poema nos permiten ubicarlo en un tiempo, por lo menos aproximado, de su enunciación. Es decir que incluso para aquellos que no tienen conocimiento acerca de los movimientos literarios argentinos se ofrece la posibilidad de ubicar el poema en la historia de la tradición de poesía escrita en español.

El tejido lingüístico de *Hospital Británico* incluye palabras como bar, submarino, filme, ametrallados, ómnibus, ventilador, etc. Estos vocablos están hechos de la misma fibra. Es decir guardan una relación entre sí en tanto que permiten al lector ubicar al texto en una época reciente. Estamos claramente en el siglo XX. Reconocer esto es importante sobretodo para el largo plazo ya que los textos tendrán que pasar por la prueba del tiempo. Desde cierto ángulo un clásico de la literatura representa un largo periodo, en ocasiones, tan largo como un siglo.

Por otro lado, palabras como costa, tiburones, gaviotas, playa, mar, arena, brújulas, timones, espuma, tripulante y brazadas, construyen una especie de velo marino que se fusiona a la gran atmósfera cielo/tierra (hospital) que domina en el poema. Además nos permite ubicar al poema en la costa. Es decir en la orilla. En el lugar donde se enfrentan y se funden dos mundos, el terrestre y el marino, el cielo y la tierra, el pasado y el presente, el siglo XVI y el siglo XX.

Estamos ante un poema que se inscribe en una tradición que se puede rastrear desde el siglo XVI pero simultáneamente estamos ante un poema que no sólo no escapa a su tiempo sino que lo funda como todo poema. Tal como dice Ynduráin sobre la obra de san Juan, decimos que nuestro autor levanta “su propio poema, como expresión de su propia experiencia. Y lo hace de acuerdo con sus propios criterios culturales, lingüísticos, artísticos” (p.12).

### **3.10. Conclusiones**

En este capítulo hemos aportado más pruebas de que el poema *Hospital Británico* se inserta en la tradición mística escrita en lengua española. El personaje principal se presenta a partir de fragmentos que remiten al pasado, y el pasado es pérdida. De ahí que entremos en el concepto de melancolía cuyo punto central es la pérdida.

Delineamos un canon específico de la melancolía a partir del Siglo de Oro. Hicimos una conexión entre el concepto de melancolía, que también hemos tratado como enfermedad, y el de mística. Esta última gira en torno a la experiencia del sujeto en relación a su creador. Y se liga a la melancolía en cuanto que el sujeto sufre para alcanzar lo que no tiene: es decir, sufre para alcanzar al Otro que es Dios.

Partiendo de la idea de que el cuerpo del poema, en este caso, es el cuerpo del personaje, el poema es la encarnación de la enfermedad. El personaje experimenta a través de su cuerpo. Experimenta la enfermedad y el encuentro

místico y esto ocurre a través del Verbo hecho carne pues la poesía, como diría fray Luis de León, “no es si no una comunicación del aliento celestial y divino” (Alcántara Mejía, 2002: 233).

Nos sumamos a la idea de que los iniciadores de la tradición mística en lengua española fueron san Juan y santa Teresa. Ambos nos interesan a partir de sus obras. Y hemos hecho una serie de conexiones de sus textos sobre todo con la obra de san Juan porque así convino a nuestra investigación.

Hemos expuesto la presencia de la ausencia en *Hospital Británico* y el desdoblamiento del personaje a través del oxímoron para alcanzar la salvación. Es decir que el personaje se enfrenta a un choque de fuerzas contrarias que lo lleva a la transformación: la enfermedad y el deseo de estar con Dios.

Cuando hablamos de transformación nos hemos referido a la unión con Dios, rapto divino, estado de gracia o de perfección, o *vía unitiva*. El personaje atraviesa varias etapas para llegar a ese estado. Nos asistimos, principalmente de la *Noche oscura* y de *Subida al Monte Carmelo*, para probar que el personaje pasa por la *vía purgativa* y la *vía iluminativa*, como antecedentes de la *vía unitiva*, estado en el que se disuelve la dualidad sujeto-objeto.

Hemos encontrado que la “cabeza” y el “Rostro” en el poema son el lugar de la transformación. La “cabeza” como punto de partida, el “Rostro” como punto de llegada o destino. Y también que nuestro personaje es un resiliente, tiene

“una personalidad herida pero resistente, sufriente pero feliz de esperar a pesar de todo” (Cyrulnik).

Como último punto llegamos a la conclusión de que nuestro poema se inscribe en una tradición que se funda en el siglo XVI pero que al mismo tiempo no escapa a su época, al siglo XX o bien al siglo XXI, el de su lector.

## Capítulo 4

*Hospital Británico* es un poema que se instala en la tradición mística escrita en lengua española. El imaginario del poema, publicado en 1986, lo colocó al margen de la tradición literaria argentina. Por esta razón la obra de Héctor Viel Temperley no figura en las antologías de finales de siglo XX. Sin embargo su rareza, origen de su marginalidad, le sirvió a la larga como distinción en el horizonte poético de América Latina.

Hemos señalado que la crítica ha puesto atención especialmente a tres temas en relación a *Hospital Británico*: la estructura, el dolor y el contenido místico. Hagamos un recuento de las diferentes opiniones y un contraste con nuestros hallazgos. El ejercicio nos ayudará a repasar los rasgos que lo colocan dentro de una tradición.

#### **4.1. La estructura**

Estamos ante un poema de largo aliento presentado en fragmentos. Algunos de los fragmentos que lo conforman pertenecen a libros anteriores del mismo poeta. Es decir que el poeta se cita a sí mismo. El mecanismo responde al nombre de hipertextualidad.<sup>49</sup>

La crítica ha señalado que el poema es una especie de epílogo, un recuento de su poesía. Ante estas aseveraciones no tenemos ninguna en contra. En realidad el objetivo de esta investigación no está relacionado directamente con

---

<sup>49</sup> “Toda relación que une a un texto “B” (hipertexto) a un texto anterior “A” (hipotexto) en la que se injerta de una manera que no es el comentario” (Genette, 1989:10).



esta afirmación. Nuestro interés se centra específicamente en demostrar que *Hospital Británico* se inscribe en la tradición mística en lengua española. Sin embargo tuvimos que hacer un recorrido por toda la obra y encontramos un registro poético muy definido desde un inicio. Lo que nos lleva a pensar que bien puede decirse que *Hospital Británico* es una muestra representativa de la poética de su autor.

En nuestro objeto de estudio se puede vislumbrar una peculiar línea del tiempo en relación al registro editorial del poeta, es decir del periodo que comprende desde su primera publicación hasta la última. El primer fragmento del poema está marcado con la fecha 1986 y el último con la de 1969. Esta última fecha corresponde a su primer libro publicado. Sin embargo los saltos de fechas que se dan en el recorrido han hecho que algunos críticos lo califiquen como desarticulado.

Para explicar la “desarticulación”, o mejor dicho la estructura peculiar del poema, algunos han recurrido al dolor. Han trazado una línea entre la intensidad del dolor del poeta y la estructura del libro. Hay que recordar que el texto fue compuesto justo después de que el poeta estuviera internado en un hospital por un tumor cerebral. Algunos ensayistas han afirmado que el cuerpo del poeta reaccionó ante la enfermedad. Y la manera que tuvo para defenderse es el poema. Por eso algunos dicen que es un diario terminal y un tributo a la memoria. Y aquí es donde comienzan nuestras diferencias.

Para abordar la estructura hemos tomado al poema como a un cuerpo. Un cuerpo independiente de su autor. Decidimos separar la anécdota de la estancia en el hospital de Héctor Viel Temperley del texto. Nos concentramos en lo que dice el Yo poético o voz poética. Partimos de la idea de que la poesía es acción estética, experiencia creadora y revelación, a través de un texto escrito, cuya fuente es la experiencia de vida. Pero no estamos ante un diario, estamos ante un texto poético, un texto que se erige desde un principio de composición. Quizás un texto poético que presenta una especie de diario.

El poema es cuerpo porque encarna aquello que imagina y tritura en su mente el autor. El poema es la encarnación de la creación, el cuerpo erotizado, como dice Paul Valéry. Lo erótico está ligado a la pulsión de vida, de creación. El poema es vida. Es una vida independiente. Un universo en sí mismo. A partir de ahí hemos hecho esta investigación.

El cuerpo de *Hospital Británico* se va presentando en fragmentos. Esos fragmentos construyen al personaje, un hombre postrado en la cama de un cuarto de hospital. Frente al personaje principal aparece la madre y el Otro en una elaborada atmósfera. Todo ello forma parte del Yo poético, del cuerpo del poema.

Hemos explicado lo anterior porque nos parece que la crítica no ha sido clara en la división entre Yo poético y poeta.

En cuanto a la estructura que algunos han calificado como “desarticulada”, otros “oficiosa” y otros más “no lineal”, “irradiante” o “montaje”, nosotros lo hemos llamado “collage”. Nos parece que *Hospital Británico* presenta su misterio a través de la técnica del collage. Cada fragmento del cuerpo del poema es una pieza hecha de un material que se distingue del otro en cuanto a la fecha en que fue escrito y las imágenes que presenta. Los espacios en blanco son los silencios que separan y unen la composición.

Las piezas del collage están colocadas de acuerdo a un recorrido. Los críticos, decíamos, hicieron la conexión entre la intensidad del dolor y la estructura. En esa relación no queda claro en donde comienza el poema y en donde la vida del autor. Pero sí dejan entrever que hay un movimiento, un desplazamiento o un recorrido.

#### **4.2. La imagen y el cuerpo**

Es difícil separar fondo y forma en una pieza de esta naturaleza así que es evidente que la arquitectura está absolutamente ligada al material que la conforma. El poema tiene un personaje, un personaje que está enfermo, está en la cama de un hospital. Es ahí donde comienza todo. El personaje emprende el recorrido hacia el Otro.

La presencia del Otro trae una complejidad al poema. El Otro es el *Christus Pantokrator*. Hemos explicado que es la representación del Dios Omnipotente,

el Juez Universal de toda la humanidad, que vendrá a juzgar a todos los hombres. La imagen del *Christus* es irradiante. Se presenta a través de fragmentos y en lugares diversos. Esto le da un carácter omnipresente. Se manifiesta a través de la luz que le entra al personaje, del sol que le penetra por la herida en la cabeza. Se hace presente de manera más concreta a través de una postal que está colgada en la pared del cuarto de hospital. La postal hace las veces de un ícono.

El ícono es una imagen. Recordemos que tiene su origen en la Edad Media. Se hacían las pinturas de Jesús, María o algún santo sobre una tabla. Se creía que el artista era guiado por la mano divina. Y el ícono era objeto de adoración en las iglesias ortodoxas. La presencia de la imagen como ícono en *Hospital Británico* ya la había mencionado Sergio Chejfec en un breve ensayo. Sin embargo no entró en detalles.

Para nuestro personaje esta imagen es de suma importancia porque encarna al Otro. El Otro que se presenta como el objeto de amor. Pero se trata de un objeto de Amor con mayúscula. Es un ente divino y su divinidad se refleja en todo el universo del poema. Dios en el fondo de la experiencia, como dice Milone. Se trata de una concepción neoplatónica<sup>50</sup> del universo. Ese es uno de los indicadores que nos llevan a afirmar que el poema se inscribe en la tradición mística escrita en lengua española. Michael de Certeau ya nos dijo que la tradición cristiana se instituyó sobre la pérdida de un cuerpo, el de Jesús.

---

<sup>50</sup> Ver nota 33 p.51

La pérdida del cuerpo de Jesús provoca la presencia de la ausencia en esta tradición. Y como también lo señala De Certeau, provoca la obsesión de la creación de cuerpos. Nuestro personaje tiene la certeza de que la postal colgada en la pared de su cuarto de hospital es el cuerpo del Otro. De ahí el reflejo de esta obsesión que señala el autor. Se necesita otro cuerpo y ese otro cuerpo es la imagen del *Christus Pantokrator*.

#### **4.3. La pulsión del dolor-amor**

Pero decíamos que la estructura de *Hospital Británico* es un collage que presenta el recorrido del personaje hacia el Otro. ¿A qué tipo de recorrido nos referimos? Hemos abordado esto desde la perspectiva del encuentro amoroso en el “Capítulo 2” y desde la experiencia mística en el “Capítulo 3”. Ambos acercamientos son uno solo. Se trata de un encuentro místico y como tal el amor es la parte central.

Dijimos que la experiencia mística hace referencia a la experiencia que el sujeto tiene en relación a su creador. Es una especie de recorrido, de búsqueda, de tránsito, de camino, de encuentro. Esa experiencia está impulsada por el amor, el amor del sujeto hacia Dios y el Amor de Dios hacia el sujeto.

El punto de partida del recorrido, en nuestro poema, es el cruce de miradas entre el personaje y el Otro. Nuestro personaje está en una cama de hospital, está enfermo, no puede moverse, tiene que renunciar a una serie de prácticas

que den placer al cuerpo. El padecimiento mortifica al cuerpo. La enfermedad trae consigo dolor y otros síntomas que provocan el sufrimiento. Y justo cuando padece el sufrimiento el personaje se encuentra al *Christus Pantokrator*. Ya decíamos del sol que lo golpea, que le entra por la herida en la cabeza.

La enfermedad y el deseo de llegar hasta el Amado provoca que el paciente emprenda una búsqueda hacia afuera en tanto que la voz, que también es la mirada, sale y mira al Otro para volverse a adentrar. El Cristo como luz le entra por la herida en la cabeza. El Cristo se inscribe en el personaje, en el adentro del personaje. El personaje contempla al Otro por amor y quiere alcanzarlo por amor. Sólo contempla el que ama. Sólo conoce el que ama.

Nuestro personaje se encuentra dividido entre la enfermedad y la promesa del Amor, no la promesa de fuga como han dicho algunos críticos. Se encuentra entre el sufrimiento y la presencia del Cristo, entre la muerte y el deseo de resurrección. El choque de fuerzas o el oxímoron, como lo nombramos en el “Capítulo 3”, es lo que lo impulsa a ir en busca del Otro. La enfermedad y el deseo de estar con Dios conforman la vía para alcanzar la transformación. No es esto o aquello sino algo más. No es sólo la enfermedad, no es sólo la solicitud de estar con Dios. Son las dos cosas juntas. De ahí que identifiquemos este proceso con la *Vía purgativa* que explica san Juan en *Subida al Monte Carmelo* y *Noche oscura*.

La crítica ha puntualizado que el dolor es la pulsión para la creación del poema. De nuevo insistimos que lo que a nosotros nos interesa, en esta parte,

es la voz del personaje. Nuestro acercamiento con el tema es a partir del texto. La Real Academia Española dice del dolor: “ 1. Sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior. 2. Sentimiento de pena o congoja” (1982:772). De la enfermedad dice lo siguiente: “1. Alteración más o menos grave de la salud. 2. fig. Pasión dañosa o alteración en lo moral o espiritual” (1982:832).

Digamos que el dolor es o puede ser parte de la enfermedad. Creemos que nuestro personaje es un enfermo que padece del cuerpo y del alma. De ahí que hayamos hecho un acercamiento al concepto de melancolía. Pues no es sólo su cuerpo el que se afecta. Cuerpo y alma lo conforman. El personaje está afectado en todas sus partes. Pero el poema no está construido exclusivamente por o para el dolor. Nuestro personaje es un resiliente, lo hemos dicho. Tiene una personalidad sufriente pero feliz de esperar a pesar de todo. Y de nuevo insistimos que es el choque de fuerzas la pulsión para el recorrido. Estamos ante la pulsión del dolor-amor.

#### **4.4. La enfermedad**

El párrafo anterior nos trae dos asuntos a discutir. Por un lado la presencia de la melancolía y por el otro la encarnación de la enfermedad en el poema. Vayamos primero con la melancolía. Reconocimos que este concepto, para nuestros intereses, viene desde el Siglo de Oro español. Su presencia en el poema marca un rasgo más que demuestra que se inscribe en una tradición.

Nuestro personaje es un melancólico desde la perspectiva que está en la búsqueda del bienamado y sufre para alcanzarlo. No perdemos de vista que el centro de la melancolía es la pérdida. La tradición cristiana se construyó, nos dice De Certeau, precisamente a partir de un cuerpo que ya no está, el de Jesús. Nuestro personaje tiene una falta, le falta el Otro, por eso la búsqueda. Construye al Otro a partir del ícono. La presencia de la ausencia es un elemento fundacional del poema. Es el pasado lo que conforma el cuerpo del poema. Lo perdido es lo que le da a ganar un cuerpo, el suyo.

En el Siglo de Oro la melancolía era vista como una enfermedad que podía embargar a los religiosos dado a que pasaban largas horas apartados de otros, en soledad y meditación. Existía el temor de que algunos síntomas de la enfermedad fueran confundidos con el éxtasis místico que se refiere al encuentro con Dios. Hay pues una estrecha relación entre melancolía y mística.

El otro asunto que nos ocupa en cuanto a la enfermedad es en relación a ciertas afirmaciones que hacen los críticos sobre nuestro objeto de estudio. Milán, por ejemplo, ha dicho que *Hospital Británico* es una metáfora de la enfermedad, una forma de sustituir la enfermedad. Molina y Alcántara Pohls dicen que el poema es la fuga de la enfermedad. Mattoni considera que las imágenes del poema representan la enfermedad.

Nosotros pensamos que el poema es la encarnación de la enfermedad. No la representa, no toma su lugar, no la sustituye, no es la fuga, es la encarnación. Y es que hemos dicho que el poema, en este caso, es el cuerpo



del personaje. Sólo conocemos al personaje a través del texto. El poema encarna al personaje y encarna la enfermedad. No hay enfermedad sin personaje ni personaje sin enfermedad.

Ahora bien el encuentro con Dios, en cierta medida, podría significar un alivio o una curación de la enfermedad del personaje. Por lo menos una curación temporal, el tiempo que dura el encuentro. Aunque es evidente que el cuerpo queda marcado por el encuentro.

#### **4.5. El contenido místico**

El enfermo va hacia el Otro. Busca la transformación que también llamamos encuentro amoroso, raptó, perfecto estado del alma o éxtasis. A ese encuentro con Dios, María Gabriela Milone, lo ha llamado golpe de Dios. Al igual que nosotros la ensayista hace ciertas comparaciones con la obra de san Juan. Nos ha dicho que “Viel Temperley” es un místico ateológico porque no se adhiere a las reglas de una congregación religiosa; no se contiene, no practica el ascetismo como lo hace san Juan.

Nosotros estamos de acuerdo en que el personaje de *Hospital Británico*, no el autor, se deslinda de las reglas de congregación religiosa alguna, rasgo que lo convierte, desde cierto ángulo, en “hereje”. Pero recordamos que san Juan también fue un “hereje”. El monje carmelita, junto con santa Teresa, fue considerado en algunos momentos un peligro para la iglesia católica. Fue

precisamente su “no alinearse”, “no contenerse” lo que lo convirtió en hereje. Así que el personaje de *Hospital Británico* comparte con san Juan este rasgo.

Otro aspecto en el que nos distanciamos de la crítica es en la afirmación que han hecho tanto Milone como Graña sobre la ausencia de lo femenino en el poema de Viel Temperley. Nosotros hemos demostrado que la madre es el elemento femenino presente en el texto. Se presenta como la madre amorosa y celestial. También como el medio para llegar a Dios.

Además encontramos una relación entre el objeto de amor, el *Christus Pantokrator*, y la madre. Dijimos que la madre tiene el poder de dar vida y el vientre materno ha sido comparado con el paraíso. Además trazamos una relación de la madre con el alma. Partimos de la idea sostenida por Jung, que la psicología masculina asocia el alma/ánima con la madre. Y el alma, de acuerdo a santa Teresa, es terreno divino. La madre, en el poema, está en el alma como está en el cielo. Y no sólo eso, la madre también está en el Cristo.

Desde la visión neoplatónica el creador se refleja en toda su creación. El *Christus Pantokrator* se refleja en toda la atmósfera del poema. El Todo ilumina el cuerpo del poema. La madre es parte de ese Todo. Pero, además, de manera muy clara ocurre una transustanciación de la madre en el Cristo: el Cristo Madre. La madre visita a su hijo en el cuerpo de Cristo. La madre no pierde su forma sino que transforma su sustancia.

Para apoyar esta idea tejimos una relación con los íconos bizantinos apoyándonos en algunas observaciones de Jung. Mostramos una imagen de la Edad Media de una virgen rusa: la Madre de Dios Orante, la Gran Panagia del siglo XIII ubicada en Novgorod. Muestra a la virgen en el lugar de la cruz, es decir encarnando la cruz, y en el pecho lleva la imagen del niño Jesús. Representa una simbiosis entre el Cristo y la Madre.

Mencionamos aquí, además, una comparación que hicimos de la visita de la madre al personaje con el Vía Crucis o Vía Dolorosa. El término hace referencia al recorrido que hizo Jesús hacia el Calvario. Ya antes Graña había asociado esto a la obra de Viel Temperley pero desde otra perspectiva. Nosotros razonamos que hay una similitud de la presencia de la madre que visita a su hijo en el lecho de muerte, es decir en el hospital, y de la Virgen que acompaña a su hijo en el camino al Calvario que también será, en cierto sentido, su lecho de muerte. Ambas madres acompañan a su hijo en los momentos de sufrimiento.

El tiempo que corre en el poema se compone de un material ajeno al de cualquier otro universo. Es un tiempo único e irrepetible. La atmósfera se construye entre el cielo y el hospital, entre el sueño y la vigilia, entre el mar y la playa, en estos espacios que forman uno solo. Simultáneamente se construye el personaje, el Otro y la madre. Y simultáneamente sucede el recorrido. Ya decíamos que inicia cuando se cruzan las miradas entre el personaje y el Otro. Ahí el comienzo del recorrido que alude a lo que Juan Martín Velasco describe como camino místico.

El camino místico, nos dice el autor, consta de tres etapas: la vía purgativa, iluminativa y unitiva. Describe las etapas apoyándose en las obras de san Juan y de santa Teresa principalmente. Recordemos que la iglesia católica en el siglo XVI, alarmada por el peligro que representan estos sujetos que viven experiencias de lo “Indecible” decide estudiar el fenómeno y se apoya de los textos que describen la experiencia. Velasco sigue la tradición en cuanto que se apoya en los místicos para estudiar el fenómeno.

Antes de describir las etapas del camino místico en nuestro poema recordemos otro asunto que la crítica ha abordado en esta materia. Nos referimos al autoerotismo. Tanto Graña como Milone han dicho que el personaje de Viel Temperley pasa por un proceso autoerótico. El erotismo, lo sabemos, tiene que ver con el impulso de vida, de creación. El encuentro erótico entre dos seres rompe la individualidad de cada uno de ellos, es decir, les permite entrar a un espacio desconocido en compañía del otro. Construyen un espacio para ellos. El autoerotismo se refiere a un proceso en donde no hay “otro”.

Nosotros demostramos que sí hay “otro” en el poema. Es el Cristo que el personaje construye de manera simultánea a su propio cuerpo. Y es a partir de la presencia de este “Otro” que descubrimos el camino místico que también es el amoroso. Con esto no descartamos que en el proceso el personaje entre, en cierta medida, al terreno del autoerotismo. El personaje requiere cierta

concentración en sí mismo para poder acceder al Otro. De ahí que ocurra un espejeo entre los dos.

La primera etapa del camino, o de la *Noche oscura* como la llama san Juan, es la vía purgativa. Se refiere a las prácticas preparatorias como el arrepentimiento del pecado y la renuncia a las cosas de este mundo. Todo para llegar a la perfecta unión con Dios. Se logra por medio de la mortificación corporal, el ayuno, la renuncia al sueño, el retiro y el silencio. Se requiere para poder acceder a la contemplación de Dios. Demostramos que nuestro personaje pasa por esta etapa a través de la enfermedad. Aunque nuestro personaje no demuestra arrepentimiento del pecado, muestra un doble sufrimiento, por la enfermedad y por el deseo de alcanzar al otro. Lo contempla mientras padece, o quizá, lo contempla porque padece. El personaje se entrega a la enfermedad con la esperanza de alcanzar el Amor de Dios. Y en la entrega hay gozo.

La segunda etapa es la vía iluminativa. Se refiere a dejarse llevar por la fe que es una luz que de tan fuerte enceguece. En el dejarse llevar también hay una disposición, el alma participa, está dispuesta. Nuestro personaje es golpeado por la intensa luz que le entra por la cabeza, por la herida en la cabeza. Tiene la certeza de que la postal colgada en la pared de su cuarto de hospital es el mismo Cristo. La certeza de que lo alcanzará. Esta certeza de que el objeto de amor no será desplazado es lo que de acuerdo a Bataille marca la diferencia con el amor profano.

La etapa culminante del camino es la vía unitiva. Se refiere a la maduración del encuentro amoroso. Es el rapto divino. La unión perfecta, La penetración divina. Nuestro personaje se besa el Rostro en Jesucristo y Él tiende su luz sobre su cuerpo que es el poema. Y se disuelve la dualidad sujeto-objeto. Se entra en otro espacio que se construye con el Otro. Ya no eres tú y yo sino nosotros. Y ocurre la transformación: la armadura de mariposas, el Cristo madre, el Reino de los cielos. Nos encontramos con un Supra-Yo poético: todo se fusiona con el Todo.

Descubrimos además que el encuentro amoroso toma lugar en la cabeza y el rostro. La cabeza aparece en el poema como punto de partida y el rostro como destino o punto de llegada. La cabeza como el personaje, el rostro como el Otro. La cabeza como lugar de tránsito. Como generadora de dolor pero también de gozo. Espacio donde ocurre la transformación.

La experiencia mística, para nuestros intereses, ocurre en tanto que existe la evidencia textual de que ocurre, es decir, en tanto que existe en el poema.

El final del poema, señalan algunos críticos, no es muy contundente. Graña, por ejemplo opina que el personaje que canta no termina de confesar su anagnórisis (reconocimiento sobre sí mismo) y por eso nunca es por completo ni carnal ni espiritual. Alcántara Pohls afirma que el poema termina abruptamente, sin aviso, después de una intensidad importante.

En nuestra opinión el poema tiene un final decididamente abierto. Explicamos que después del encuentro amoroso el personaje queda marcado. El encuentro lo lleva a otra dimensión sin embargo al terminar regresa a su realidad. Pero el regreso está lleno de esperanza, ahí la marca. El personaje tiene la certeza de la resurrección. Está herido por el Amor pero seguro de que lo encontrará de nuevo. Se reunirá de nuevo con el Amado, con el Christus Pantokrator. Deja abierta la puerta para salir de nuevo a su encuentro.

#### **4.6. Una genealogía**

Antes de concluir queremos reconocer que desde cierto punto de vista todos los textos remiten a otros textos. Cada obra tiene una genealogía particular que lo inserta en una tradición. Encontrar la presencia de otros textos en *Hospital Británico* es parte del trabajo que realizamos en esta investigación.

El cuerpo de nuestro poema está formado por recuerdos. Recuerdos que en algunos casos remiten a textos escritos por otros. Bradley citado por Borges (1995) dice que “la poesía debe dar la impresión, no de descubrir algo, sino de recordar algo olvidado” (p.106). Nuestro poema es un constante recordar.

Reconocer y demostrar la presencia, de manera directa o indirecta, de textos como *Las moradas* de santa Teresa, *Las canciones del alma*, *La noche oscura* y *Subida al Monte Carmelo* de san Juan, en *Hospital Británico*, fue fundamental para poder llegar a las conclusiones de la tesis. Estas obras a su vez llevan una carga genealógica. Remiten a pasajes bíblicos, obras anteriores de otros autores, así como corrientes o tendencias literarias y/o culturales.

Tanto san Juan como santa Teresa son considerados por los estudiosos como fundadores de la tradición mística escrita en lengua española y era imprescindible para nosotros enlazarlos a nuestro objeto de estudio. Demostramos que *Hospital Británico* se inserta en esta tradición. Para fortalecer la investigación también nos apoyamos en otros textos que analizan el fenómeno místico, su terreno y sus etapas principales.

Sabemos que el poema es mucho más que un producto artístico de una determinada época. Pero es evidente que los autores no son inmunes a su momento histórico. Además para poder probar la tesis hemos tenido que encontrar las características que unen a nuestro objeto de estudio con una tradición y para eso fue inevitable entrar en las raíces del tiempo.

Reconocemos que *Hospital Británico* tiene rasgos claros de la época en que fue escrito, el siglo XX, tanto en el aspecto lingüístico como en el conceptual. El recurso del collage, el empleo de la prosa en fragmentos, la conciencia de algo perdido como señala Milán, y el uso de ciertos vocablos son huellas de un momento histórico. Pero nos parece evidente que por sus venas corre la sangre de la tradición mística escrita en lengua española.



## Apéndice 1

## Hospital Británico

Mi madre es la risa, la libertad, el verano

Hospital Británico

Mes de marzo de 1986

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: mi madre vino al cielo a visitarme.

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas.  
Soy feliz. Me han sacado del mundo.

Mi madre es la risa, la libertad, el verano.

A veinte cuerdas de aquí yace muriéndose.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto- para comenzar todo de nuevo.

Hospital Británico

Mes de marzo de 1986

*(Versión con esquirlas  
y “Christus Pantokrator”)*

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: mi madre vino al cielo a visitarme.

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas.  
Soy feliz. Me han sacado del mundo.

Mi madre es la risa, la libertad, el verano.

A veinte cuerdas de aquí yace muriéndose.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto- para comenzar todo de nuevo.

### Hospital Británico

La muchacha regresa con rostro de roedor, desfigurada por no querer saber lo que es ser joven.

Llevando otro embarazo sobre las largas piernas, me pide humildemente fechas para una lápida. (1984)

### Hospital Británico

¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego? ¿Quién puso en mi camino hacia la misa a esos patos marrones —o pupitres con las alas abiertas— que se hunden en el polvo de la tarde sobre la pérgola que cubrían las glicinas? (1984)

### Hospital Británico

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

### Pabellón Rosetto

Aquella blanca pared nueva, joven, que hablaba a las palmeras de una playa -enfermeras de pechos de luz verde- en una fotografía que perdí en mi adolescencia.

### Pabellón Rosetto

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

### Pabellón Rosetto

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

### Pabellón Rosetto

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

*"Christus Pantokrator"*

La postal tiene una leyenda: "Christus Pantokrator, siglo XIII".

A los pies de la pared desnuda, la postal es un Christus Pantokrator en la mitad de un espigón larguísimo. (1985)

*"Christus Pantokrator"*

Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrator nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descosidas, blancas, en un día de viento.

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

*"Christus Pantokrator"*

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

La postal viene de un Christus Pantokrator que cuando bajo las persianas, apago la luz y cierro los ojos, me pide que filme Su Silencio dentro de una botella varada en un banco infinito. (1985)

*"Christus Pantokrator"*

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

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

Larga esquina de verano

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

quiero ser tocado por los sueños.

El enano que es mi ángel de la guarda sube bamboleándose los pocos peldaños de madera ametrallados por los soles; y sobre el pasamano de coronas de espinas, la piedra de su anillo es un cruzado que trepa somnoliento una colina: burdeles vacíos y pequeños, panaderías abiertas pero muy pequeñas, teatros pequeños pero cerrados—y más arriba ojos de catacumbas, lejanas miradas de catacumbas tras oscuras pestañas a flor de tierra.

Un tiburón se pudre a veinte metros. Un tiburón pequeño —una bala con tajos, un acordeón abierto— se pudre y me acompaña. Un tiburón —un críquet en silencio en el suelo de tierra, junto a un tambor de agua, en una gomería a muchos metros de la ruta— se pudre a veinte metros del sol en mi cabeza: El sol como las puertas, con dos hombres blanquísimos, de un colegio militar en un desierto; un colegio militar que no es más que un desierto en un lugar adentro de esta playa de la que huye el futuro. (1984)

Larga esquina de verano

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

Amigos muertos que caminan en las tardes grises hacia frontones de pelota solitarios: El rufián que me mira se sonríe como si yo pudiera desearla todavía.

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

Tengo las toses de los viejos fusiles de un Tiro Federal en los ojos. Mi vida es un desierto entre dos guerras. Necesito estar a oscuras. Necesito dormir, pero el sol me despierta. El sol, a través de mis párpados, como alas de gaviotas que echan cal sobre toda mi vida; el sol como una zona que me había olvidado; el sol como un golpe de espuma en mis confines; el sol como dos jóvenes vigías en una tempestad de luz que se ha tragado al mar, a las velas y al cielo. (1984)

Larga esquina de verano

La boca abierta al viento que se lleva a las moscas, el tiburón se pudre a veinte metros. El tiburón se desvanece, flota sobre el último asiento de la

playa —del ómnibus que asciende con las ratas mareadas y con frío y comienza a partirse por la mitad y a desprenderse del limpiaparabrisas, que en los ojos del mar era su lluvia.

Me acostumbré a verlas llegar con las nubes para cambiar mi vida. Me acostumbré a extrañarlas bajo el cielo: calladas, sin equipaje, con un cepillo de dientes entre sus manos. Me acostumbré a sus vientres sin esposo, embarazadas jóvenes que odian la arena que me cubre. (1984)

Larga esquina de verano

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

Aves marinas que regresan de la velocidad de Dios en mi cabeza: No me separo de las claras paralelas de madera que tatuaban la piel de mis brazos junto a las axilas; no me separo de la única morada —sin paredes ni techo— que he tenido en el ígneo brillante de extranjero del centro de los patios vacíos del verano, y soy hambre de arenas —y hambre de Rostro ensangrentado.

Pero como sitiado por una eternidad, ¿yo puedo hacer violencia para que aparezca Tu Cuerpo, que es mi arrepentimiento? ¿Puedo hacer violencia con el pugilista africano de hierro y vientre almohadillado que es mi pieza sin luz a la una de la tarde mientras el mar -afuera- parece una armería? Dos mil años de esperanza, de arena y de muchacha muerta, ¿pueden hacer violencia? Con humedad de tienda que vendía cigarrillos negros, revólveres baratos y cintas de colores para disfraces de Carnaval, ¿se puede todavía hacer violencia?

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

Larga esquina de verano

¿Soy ese tripulante con corona de espinas que no ve a sus alas afuera del buque, que no ve a Tu Rostro en el afiche pegado al casco y desgarrado por el viento y que no sabe todavía que Tu Rostro es más que todo el mar cuando lanza sus dados contra un negro espigón de cocinas de hierro que espera a algunos hombres en un sol donde nieva ? (1985)

### *Tu Rostro*

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

### *Tu Cuerpo y Tu Padre*

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

Tengo la cabeza vendada (texto profético lejano)

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

Tengo la cabeza vendada

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

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)

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

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

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

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

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

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo —con la Resurrección—  
entra en mi alma). (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Por culpa del viento de fuego que penetra en su herida, en este instante, Tu  
Mano traza un ancla y no una cruz en mi cabeza.

Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del  
temblor de Tu Carne y de la prisa de los Cielos. (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)

Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida; vi  
a mi eternidad, que debo atravesar desde los ojos del Señor hasta los  
ojos del Señor. (1984)

Me han sacado del mundo

Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es.

Me han sacado del mundo

Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de mariposas  
que es el Señor—adentro, en mí.

El Reino de los Cielos me rodea. El Reino de los Cielos es el Cuerpo de  
Cristo —y cada mediodía toco a Cristo.

Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme.



Me han sacado del mundo

"Mujer que embaracé", "Pabellón Rosetto", "Larga esquina de verano":

Vuelve el placer de las palabras a mi carne en las copas de unos eucaliptus (o en los altos de "B.", desde los cuales una vez -sólo una vez- vi a una playa del cielo recostada en la costa).

Me han sacado del mundo

Manos de María, sienes de mármol de mi playa en el cielo:

La muerte es el comienzo de una guerra donde jamás otro hombre podrá ver mi esqueleto.

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

Porque parto recién cuando he sudado y abro una canilla y me acucillo como junto a un altar, como escondido, y el chorro cae helado en mi cabeza y desliza su hostia hacia mis labios, envuelta en los cabellos que la siguen. (1976)

Vengo de comulgar y estoy en éxtasis aunque comulgué con los cosacos sentados a una mesa bajo el cielo y los eucaliptus que con ellos se cimbran estos días bochornosos en que camino hasta las areneras del sur de la ciudad —el vizcaíno, santa adela, la elisa. (1982)

Por las paredes de los rascacielos el calor y el silencio suben de nave en nave: Obsesivo verano de fotógrafo en fotógrafo, ojos del Arponero que rayan lo que miran, Ser de avenidas verticales que jamás fue azotado. (1978)

Después íbamos al África cada día de nuevo —antes que nada, antes de vestirnos— mientras rugían las fieras abajo en el zoológico, subía un sol sangriento a sus jazmines, y nosotros nos odiábamos, nos deseábamos, gritábamos... (1978)

Instantes de anestesia, de lento alcohol de anoche todavía en la sangre de pie de una muchacha desnuda y más dorada que la escoba: Necesito aferrarme de nuevo a la llanura, al ave blanca del corpiño en la pileta de lavar, detrás de la estación y entre las casuarinas. (1984)

Tengo la foto de dos novios que cayeron al mar. Están vestidos de invierno, los invito a desnudarse. En las siestas nos sentamos junto a la bomba de agua y nos miramos: de nuevo embolsan luz los pechos de ella; él amaba

a los caballos y una vez intentó suicidarse. (1978)

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

Y a las siestas, de pie, los guardavidas abatían la sal de sus cabezas con una damajuana muy pesada, de agua dulce y de vidrio verde, grueso, que entre todos cuidaban. (1982)

Yace muriéndose

Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado y hablé con Él —como un niño borracho— entre sillas caídas, río crecido y juncos.

Todas las lágrimas de mi vida volverán a mis ojos; y por las hondas sedas de un pecho de caballo querré internarme, huír, refugiarme en mi casa de trozos esparcidos de ballenas: mi casa como cuerpo de varón recién nacido en el tórrido vientre del silencio. (1985)

Yace muriéndose

Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capitanía. No miraré la mesa donde fuimos felices:

El sol como ese lugar bajo las aguas de un río de tierra y de naranjas donde antes de aprender a caminar miré a Dios como un hombre que sabe qué es la guerra. El sol como esas aguas de tierra y de naranjas donde sin extrañar la respiración, el aire, lo miré de este modo: "Recuerdo una victoria lejana (tantos salvados rostros que *después* nadie quiere recordarme) y estoy en paz con mi conciencia todavía". (1984)

Yace muriéndose

Dentro de cuatro días llegaré a Tu Océano con uno de mis soldaditos dormido sobre sus labios. Y se dirá, sonriéndome: "Es lo poco que hace que este hombre iba al centro del sol cada mañana con un puñado de soldados de plomo. Es lo poco que hace que en el centro del sol, cada mañana, su corazón era un puñado de soldados de plomo entre gallos".

Dormido sobre sus labios

Pequeño legionario, ¡cuánto viento! Pedacito de plomo, pedacito de Sahara:  
Vendrán veranos no obsesivos; pasarán los hijos de mis hijos. (1978)

Yo puedo hachar todo el día pero no puedo cavar todo el día. No puedo cavar  
en ningún lado sin estar esperando que aparezca de pronto un soldado  
de plomo entre mis pies desnudos. ( 1978 )

Para comenzar todo de nuevo

Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que ha perdido.

Para comenzar todo de nuevo

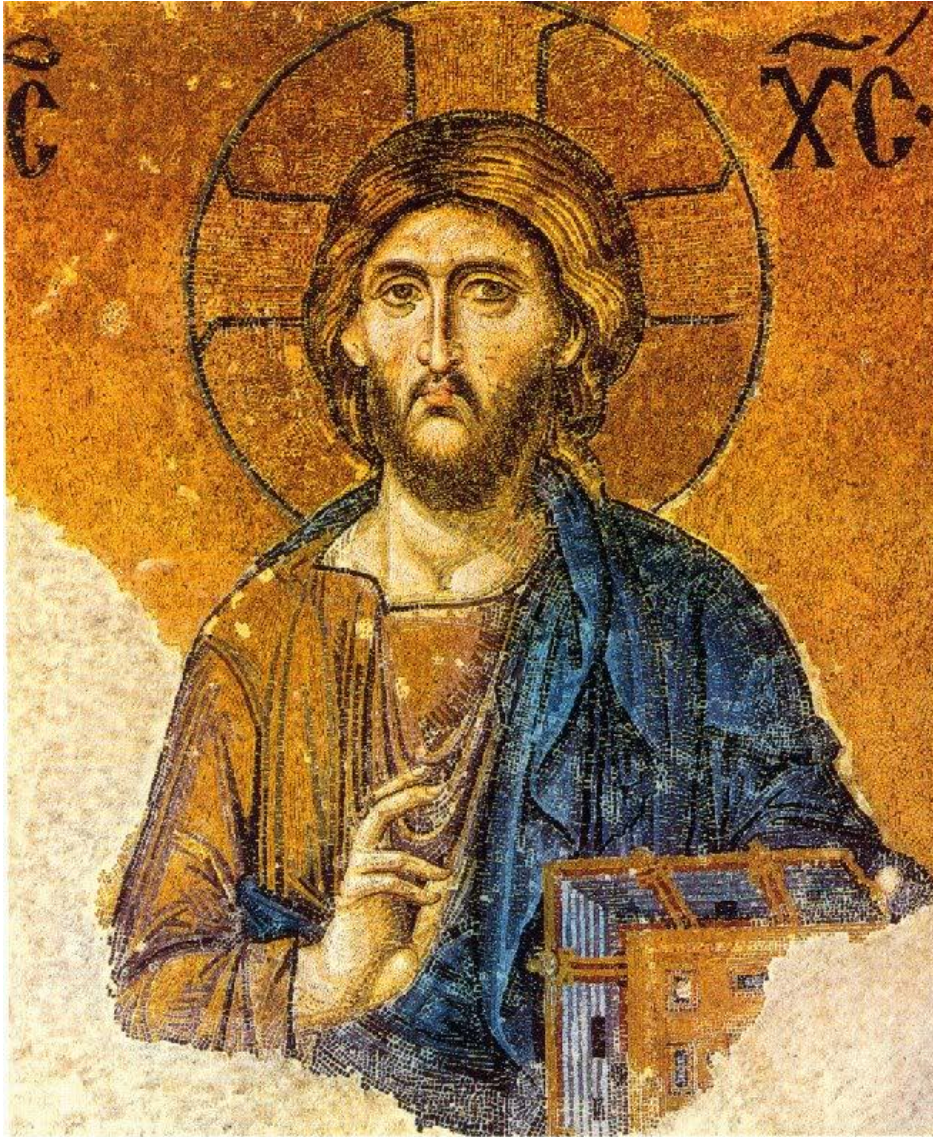
El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro  
blanquísimo sepultado en la vena. (1969)

Nota

Corresponden al mes de marzo de 1986 los únicos textos de *Hospital Británico* que no van acompañados por su fecha de redacción. Los pertenecientes a los años de 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 *Humanae vital mia*.

## Apéndice 2

*Christus Pantokrator*



## Bibliografía

A.A. V.V. *Diccionario de la mística*. (2000). México: Burgos: Monte Carmelo.

A.A. V.V. *Diccionario de la Lengua Española*. (1992). Madrid: Real Academia Española.

A.A. V.V. *Enciclopedia Hispánica*. (1996). Kentucky: Rand McNally & Co. (Vol. 3 y 2).

A.A. V.V. *La Biblia Latinoamericana* (1989) Madrid.

Abedalejo, T. (1991) *Retórica*, Madrid: Editorial Síntesis.

Alcántara Mejía, J. R. (2002) *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Alcántara Pohls, J. (2003, vol. 1) "El yo extrañado y el poema disponible", *Alter Texto No. 1*, México, Universidad Iberoamericana (pp.73-87).

Aguirre, O. (2006) "La tradición de los marginales" *Tres décadas de poesía argentina*, (pp.46-56). Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas.

Ávila, T. de J. De. (2000) *Las moradas*, Barcelona: Editorial Juventud.

Bartra, R. (2001) *Cultura y melancolía* Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (2004) *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, México: Siglo XXI.

Bataille, G. (2008) *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México: Tusquets.

Bégin, A. (1996) *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, México: FCE.

Benn, G. (1999) *El yo moderno y otro ensayos*, traducción de Enrique Ocaña,

- Madrid: Pretextos.
- Benn, G. (1978) *Ensayos escogidos*, traducción de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin, Madrid: Editorial Alfa.
- Bernal, G. (2009, Agosto) "Poesía completa de Héctor Viel Temperley" *Letras libres*, México (p.42).
- Bizzio, S. (1987, Julio) *Vuelta Sudamericana*, Buenos Aires (pp.20-21).
- Borges, Jorge Luis (2007) *Siete Noches*, México: FCE.
- Bouyer, L. (1990) *Diccionario de Teología*, Barcelona: Ed. Herder.
- Cantú Quintanilla, F. (2004) *Contemplar para amar*, México: FCE.
- Cohen, J. (1984) *Estructura del lenguaje poético*, traducción de Martín Blanco Álvarez, Madrid: Gredos.
- Cruz, S. J. De. (1998) *Obras completas*, México: Editorial Porrúa.
- Cyrułnik, B. (2007) *La maravilla del dolor*, traducción de Gustavo González-Safra, Buenos Aires: Granica.
- Dante, A. (2001) *Divina Comedia*, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Ediciones: Cátedra.
- Davenport, G. (2002) *Objetos sobre una mesa*, traducción de Gabriel Bernal Granados, Buenos Aires: FCE.
- De Certau, M. (1993) *La fábula mística*, traducción de Jorge López Moctezuma, México: Universidad Iberoamericana.
- Dilthey, W. (2007) *Poética*, traducción de Elsa Tabernig, Buenos Aires: Losada.
- Fijman, J. (2007) *Poesía completa*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Fondebrider, J., (2006) "Treinta años de poesía argentina" *Tres décadas de poesía argentina* (pp.9-43) Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas.
- Gadamer, G. (1999) *Verdad y Método*, traducción de Ana Agud Aparicio y

- Rafael de Agapito, Madrid: Ediciones Sígueme.
- Gamoneda, A. (2008) *La campana de la nieve*, Madrid: UNSAM.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Genovese, A. (2006) “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”, *Tres décadas de poesía argentina* (pp.92-98). Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas.
- Ghiano, J. C. (1957) *Poesía Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires: FCE.
- Graña, M. C. (2004) “Héctor Viel Temperley-y lo que queda” *Memorias de Jalla*. (pp.20-24). Lima. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana.
- Graves, R. (2007) *Los mitos griegos I*, traducción de Esther Gómez Parro, Madrid: Alianza Editorial.
- Hamburger, M. (1982) *La verdad de la poesía*, traducción de Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, México: FCE.
- Heidegger, M. (2006) *Arte y poesía*, traducción de Samuel Ramos, México: FCE.
- Jung, C.G. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Barcelona: Paidós.
- Linh, Enrique (1989) *Diario de muerte*, Santiago: Memorial Chileno.
- Mattoni, Silvio (2005) “Redención íntima: el mal del cuerpo en Hospital británico de Héctor Viel Temperley”, *Boletín del Centro de Estudios Crítica Literaria* No. 12 Rosario (pp.101-106). Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Milone, M. G. (2003) *El cuerpo en la experiencia de Dios*, Córdoba: Ferreira.
- Milán, Eduardo (2004) *Justificación material*, México: Universidad de la ciudad



de México.

Montelone, J. (2003) *Puentes/Pontes*, Buenos Aires: FCE.

Navarro, R. (1998) *Cómo leer un poema*, Barcelona: Ariel.

Nestor, P. (2001) *Iconos*, Barcelona: Editors S.A.

Ober, W. (1995) *La infección de Boswell y otros ensayos*, traducción de Leticia García Urriza, México: FCE

Palmer, R. (2002) *¿Qué es la hermenéutica?* Traducción de Beatriz Domínguez Parra, Madrid: Arco Libros.

Pascal, B. (2010) *Discurso acerca de las pasiones del amor*, traducción de Raúl Falcó, México: FCE

Paz, O. (1999) "El arco y la lira", de *Obras Completas*, México: FCE.

Platón (1998) *Diálogos*, traducción de A.I. Stellino, México: Universidad Autónoma Nacional de México.

Stainer, G. (1997) *Sobre la dificultad y otros ensayos*, Adriana Margarita Díaz Enciso, México: FCE.

Sylvester, Santiago (2005, 28 de junio) "Ejemplo de poesía mística" obtenido el 7 de dic de 2009 en

<http://edant.clarin.com/diario/2005/06/28/sociedad/s-03303.htm>.

Valéry, P. (2000) *Discurso a los cirujanos*, traducción de Francisco González Crussí, México: Verdehalago.

Velasco, J. M. (1999) *El fenómeno místico*, Madrid: Editorial Trotta.

Viel Temperley, H. (2006) *Obra completa*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.

\_\_\_\_\_ (2003) *Crawl y Hospital Británico*, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

\_\_\_\_\_ (2008) *Poesía Completa*, México: Aldus..

Ynduráin, D. (1990) *Aproximación a San Juan de la Cruz*, Catedra: Madrid.

Zaid, Gabriel (1989, Noviembre) "Poesía católica moderna" *Letras libres*,

México.

Zambrano, M. (2001) *Filosofía y poesía*, México: FCE.





