

**El viaje sin Dios**  
**Notas sobre la experiencia del poeta en la ciudad en**  
***Humanae Vitae Mia* de Viel Temperley**

Jorge Charras

Pasada la edad de la lectura y capturados ahora por la sollicitación del comentario, esa tarea crítica nos ha acostumbrado a escuchar otra voz, una aureola distinta, en la poesía: una reclamación de crítica. Se sabe, desde que así lo declararon Novalis y Schlegel, que toda obra, para no ser roída entre los dientes del olvido, debe llevar una exigencia de crítica. Porque ya no se trata de las abominaciones de los grandes sistemas, sino de leer pequeñas motas, restos, sin la ambición totalizante de los imperios conceptuales. Es en *esto, eso o aquello* y no en *todo esto, eso y aquello* donde el pensamiento encuentra su inspiración primera.

Pues bien, escuchar la exigencia de la voz de Viel Temperley parece ser la tarea de algunos años a esta parte, de modo que si debemos buscar una justificación de este ensayo es en la publicación reciente de libros y artículos donde se considera la obra de este poeta. Viel *está siendo* leído, después de las voces de los pioneros, sus amigos, o sus bienintencionados enemigos, la SADE, por ejemplo.

¿Qué figura une a uno, cualquier, lector, con el poeta? Sin una inclinación natural por la confesión, diré que esa figura me resulta un misterio del que alguna vez deberé dar cuenta. Tal vez sea una variación del “monstruo delicado” que unió a Baudelaire con su lector contemporáneo. No puedo saber, apenas si puedo dejar constancia de los esforzados intentos por poner en letra algún que otro momento de mi lectura de Viel.

\*

El *aburrimiento* o más bien el original francés, *ennui*, resulta ser, al menos desde la modernidad, una potencia de crítica que revela

en su inacción la fuerza de los dispositivos del Estado para restringir las capacidades del individuo en la acción.<sup>27</sup> Quien es seducido por el *ennui* habita un pensamiento de la destrucción del pasado<sup>28</sup> y es en ese punto donde se declara im-potente para la vida cotidiana. La imaginación, como potencia para negar, es la *ética* de los modernos nihilistas.

Uno de los capítulos más insólitos de la obra -y tal vez unos de los capítulos más insólitos de la poesía argentina- de Viel Temperley, su libro *Humanæ Vitæ Mia*, abre con un breve poema que anuncia de entrada una de las series del libro: “Me aburro” (1969:11)

Como Marcel Schwob lo declaró en alguna de sus páginas, el arte *desea lo único*. Serán pues las variaciones propias del aburrimiento que experimenta el poeta las que aquí nos interesan como exigencia de la obra.

El primer poema pone como tema el aburrimiento y lleva por título su mismo primer verso: “Me aburro como un león” (1969: 11).

Me aburro como un león  
fuera del África.

Yo no nací, sino que por el vientre  
de mi madre  
pasé del África a este zoológico  
policial de la vida.

Mi padre nunca pudo entrar  
más allá del vientre de mi madre.  
de modo que mi padre  
no pudo ser mi padre.

---

<sup>27</sup>Tomo prestada esa observación de Daniel Link en su ensayo sobre *El principito* incluido en *Fantasmas. Imaginación y sociedad*.

<sup>28</sup>Cfr. con el diagnóstico que, para Europa, traza George Steiner en su libro *En el castillo de Barbazul*.

Es notable como el tema del origen se imagina en el poema bajo la forma de un lugar exótico. En su ensayo sobre el “gran *ennui*”, George Steiner señala la inclinación de los capturados por el *ennui*<sup>29</sup> al bucolismo, al escapismo y por contigüidad, el afecto a los lugares exóticos. Viel, en cambio, declara que *África* es el origen anterior a lo paterno, incluso más allá de la madre que tiene el raro privilegio de ser una figura del umbral. El origen entonces es una utopía, aún no identificada con ningún ente metafísico, que opone un estado de plenitud a uno de caída. El “zoológico/policial de la vida” (1969: 11) refiere a un presente donde no hay más que ruina, inadecuación. Esa composición que Viel va a ir construyendo con los rituales burgueses<sup>30</sup>, *la vida*, toma en este poema la forma de una organización policial que le resulta ajena. Y donde se aburre. En ese punto, el yo poético como forma de vida es inescindible del *ennui*.

Que nadie se confunda: el *ennui* de este libro no sigue las vías de la crítica radical a la vida moderna o al menos no lo tematiza; sí se refiere a su propia vida donde el norte es Dios. Es un pensamiento sobre el que debemos detenernos para no patear a los poemas con el pie de la teoría y que Viel Temperley entonces resulte un epígono de los tediosos parisinos.

Así dicho, el *ennui* del libro es de un tipo particularismo. Porque si bien no lo remitimos al tedio en la gran ciudad donde la revolución es imposible<sup>31</sup>, efectivamente se vincula a un momento del yo poético de desarreglo con el mundo. Pero, ¿de dónde proviene esa degradación de la relación con lo que lo rodea? El poema “Me aburro como un león” sugiere una tesis. En su progresión lógica, concluye con un dictamen que horroriza al concepto de familia: “De modo que mi padre/ no pudo ser mi padre”.

En “Ahora vuelo tan rápido”, el segundo poema de la serie que

---

<sup>29</sup>Evitaremos el espantoso término castellano “esplenéticos”.

<sup>30</sup>Aquellos que Fogwill postuló como base de esa composición del sistema que llama, tal como lo hacemos aquí, “la vida”, “las prácticas sociales urbanas”, el “deporte” y el “culto religioso”, todos los cuales propone adscribirlos a la burguesía de la cual habría formado parte Viel Temperley.

<sup>31</sup>Aunque uno de los poemas del libro ensaya variaciones adjetivas sobre el sustantivo “ciudad”. En “Ya va el tercer verano” la imagen asocia la ciudad con el sema de la muerte: “canta el gallo en la madrugada caliente/ de la ciudad sala de guardia,/de la ciudad velorio,/de la ciudad comisaría,/de la ciudad infierno” (1969: 33).

tematiza las relaciones familiares del yo, la conclusión también dispone los elementos de la misma manera. En lo alto, volando a una velocidad límite (“Ahora vuelo tan rápido/ que bastaría que rozara con la uña/una cabeza de alfiler/para estallar en mil pedazos”), el yo está aterrado por la posibilidad de ser visto por su padre y su abuelo. Las dos figuras de la genealogía paterna ni lo registran. Un módico gesto que podría traer la catástrofe nunca se dará: “...nunca levantaban la cabeza” (1969: 12).

Visto de ese modo, la familia, para el poeta, no es demasiado funcional. La forma cultural-familiar no opera ya sobre la imaginación del yo en el poema, o si opera es para ser consignada como un resto, donde las relaciones perviven pero carecen de significado (se sabe que en la base de la significación está la relación con otro, cualquiera). Ante la cesación de la reproducción en su forma clásica (el enunciado “mi padre no pudo ser mi padre”), el poeta encuentra un desarreglo con el sistema de *la vida*.

\*

Hemos hablado de la serie “la familia”. Formas en que el yo poético tematiza el fracaso de su propia familia. Podemos con pareja temeridad hablar de la serie de “la fuga”. Fatalmente, en los poemas de *Humanae Vitae Mia*, estas dos series se intersectan. Por un lado la familia abre un vacío en donde el yo poético encuentra un lugar de afirmación. Esa ausencia es vital. Por otro lado la fuga es una de las posibles vías de resolución del conflicto que instaura el yo que aún en esa experiencia, se aferra a la perduración de la vida.

La fuga puede ser pensada en los poemas de Viel como una diferencia de velocidad. En el citado “Ahora vuelo tan rápido”, una de las formas de agrupar a los sujetos es el par reposo/movimiento. La *hipervelocidad* del vuelo del yo, con su potencial estallido, se opone a la quietud de los antepasados, en una lógica espacial de arriba/abajo, y de antes/ ahora, considerando que el espacio entre las figuras tutelares es generacional, o sea temporal.

Conectar la fuga con la velocidad por el concepto de movimiento, como vimos, es posible. También nos hablan los poemas de Viel de la fuga como un movimiento hacia el polo opuesto de aquello que ponemos por principio de la estabilidad. Indaguemos cómo funciona este motivo. En el poema “Vi una pelota” se deja leer esta idea de la fuga como seducción de oponer los movimientos a la gravedad de lo estable. Los primeros cuatro versos introducen la anécdota: el yo ve una pelota “igual a todas” (1969:18) que se la lleva el viento hacia mar adentro. Y es en la estrofa central del poema donde aparece la seducción: “colores de planeta y África/ tiraban de la punta/ de mis dedos”.

Bueno, tenemos allí los dos elementos de la fuga pensada como huida hacia un afuera. El movimiento y la seducción. Pero ese ensayo de escape es retraído por la conciencia humanista de la finitud: “Y yo pensaba: / si te sigo, muero”. Instalado en esa forma de pensar las relaciones de la familia y la reproducción, algunos poemas de *Humanæ Vitæ Mia* suponen una tensión entre un anhelo de fuga y una vida de rituales que irá desarrollando en el devenir de los poemas posteriores entre los que destacan la natación, las prácticas sociales y sí, el culto religioso. El deseo de sostenerse en la vida suspende la destrucción a la que tiende el yo por vía del acto de imaginación<sup>32</sup> (tal como encontramos esas líneas del poema sobre los colores y África que niegan la experiencia de la ciudad para instalar el deseo por esa figura de la imaginación). Y es probable que esa “humanidad” a la que apunta el título en latín sea ese punto de indeterminación entre imaginación y vitalismo.

\*

Esa posición ante la propia vida que exponen los poemas también deviene una teoría de la experiencia del poeta entre su propio cuerpo y su alma. La fuga articula estos dos planos del ser. Tal vez el

---

<sup>32</sup>En este punto nos referimos a la imaginación como lo pensaron, principalmente, Sartre tal como aparece en estas líneas de Daniel Link: “Porque es capaz de imaginar, la conciencia es capaz de negar el mundo y lo imaginario está siempre habitado por una nada: es la negación libre e indeterminada del mundo...” (2009: 347).

poema paradigmático es “Que llueva, que llueva”: “Que llueva, que llueva/ mi alma se me muere/ si se queda en la cueva” (1969: 36). La paráfrasis de la canción infantil modula una teoría del cuerpo (“la cueva”) como encierro del alma.

Es una teoría que retorna en el poema “Quise ser como mil sables” donde la “fábula” del poema es el deseo por un sujeto femenino que desemboca en una confesión: la experiencia mística que roza con ser un ángel. Y con esa estructura de resolución de la tensión del poema en el último verso, el poema que aquí leemos cierra con la confesión de la experiencia central: “como no querer morirme/ adentro de la carne”. (1969: 30)

Pero dejemos en suspenso la vía por la que, al parecer, nos lleva esa relación entre cuerpo y alma. Aún podemos hacer un pequeño excursus sobre el deseo de fuga del *splendido* Viel Temperley. Nos queda referir la fuga al universo de la infancia.

\*

Se sabe: en la infancia suponemos un deseo por la fuga que implica una potencia de negación tal como la pensamos de la imaginación. Así, en ese estado de infancia encontramos la potencia para negar las determinaciones que la maduración, la adultez, amasa en nosotros mismos.

Hay un poema importante en *Humanae...* en el que leemos sobre los soldados de plomo que vuelven una y otra vez con insistencia en la obra de Viel Temperley. En este, particularmente, “Por mis soldados de plomo”, son los maestros de una experiencia en lo bajo (figurados por el suelo, las baldosas, los terrones), en la vida que cierra con la profecía de que esos soldados, -es decir, la experiencia que con ellos se hizo- un día: “me harán la merced de fusilarme” (1969: 13).

La infancia, pues, no nos lleva a un lugar donde esté el plácido *locus* que anhela el reposo. Es más bien un sitio del peligro o al menos

el espacio donde transcurren los “aburridos” domingos de la infancia. En los poemas de *Humanae Vitae Mia*, no habría un deseo de fuga hacia la infancia; lo que si parece manifestarse en la búsqueda de lo que proponemos llamar “experiencia de lo Único”. La palabra aparece repetida y es siempre para negarle su valor de indeterminación. En cualquier caso, debemos aceptar que el poeta no quiere volver a sus primeras experiencias, sino a la experiencia de lo Único.

\*

Arribamos en este punto a un tema común en la crítica de Viel: su experiencia mística. Ya desde sus primeros libros el sujeto poético se refiere a su experiencia de una presencia plena de Dios. Basta con pensar en sus *Poemas con caballos* que abren la “obra Viel Temperley”, donde las imágenes de los caballos de crines líquidas, criadas por Dios, marcan una huella en el horizonte de la poesía argentina que afectó siempre su relación con los temas camperos. Esas alucinaciones del yo introducen el tema de su experiencia con la divinidad. Tal vez esa sea una de las lecciones más claras de su primer libro.

Entonces, si en las primeras páginas publicadas de Viel, Dios es solicitado por el poeta y sus relaciones son de intensidad (la idea del estallido y la multiplicación del cuerpo siguen una línea que llegará hasta las esquirlas del *Hospital Británico*) en este caso, el de *Humanae Vitae Mia*, son de identidad.

Precisemos. En principio, una constatación superficial. El vocativo de todos los poemas en donde interpela a Dios es “Señor”. Es el tono de la súplica del evangelio de Mateo, aquella que se repite en las oraciones de las misas cristianas. Pero es una pregunta que no dejamos de plantearnos: por la especificidad de la relación del yo con su Dios.

Hemos dicho que las relaciones entre el sujeto poético y lo trascendental no son, en este libro, de intensidad. Corrijamos: no lo son *sólo* de intensidad, porque ese es un tópico que recorre *toda* la obra.

Ahora bien, se sabe que la devoción no es continua: tiene un punto extremo y un punto muerto. El creyente experimenta, en su fe, un doble movimiento de relajamiento y contracción. En un esquema general de la obra, *Humanae Vitae Mia* insinúa ese punto extremo de la creencia que llamamos *crisis*. Cada vez que el doble movimiento produce un encuentro, hay o bien la devoción plena o bien la crisis.

Por su parte, algunos estudiosos de la obra de Viel han sospechado la *crisis* que anuncia el libro. Así, Anahí Mallol postula en su ensayo “Mi Viel: de ángeles y aleluyas hasta el silencio hasta la nada”, que “en este libro comienza cierta sensación de caída” y continúa su argumento señalando que en *Humanae...* “se percibe la epifanía como ideal pero también como demasía” (2011: 71).

Como lo sostuvimos con temor y temblor más arriba, la cuestión de la divinidad en este caso se orienta según una verdad que enuncia el poema número 18 de su edición original. El primer verso - que es a la vez el título- es la cifra: “Señor, no sé quién sos” (1969: 28).

Podemos arriesgar que este libro está en ese periodo de *crisis* en donde se han agotado las experiencias camperas de la doma de potros en las que el hombre hace cruz con la bestia que es Dios tendido del hocico hasta la última vértebra. De hecho no hemos citado una línea, ni podríamos hacerlo, en la que se tematice el aprendizaje en el campo, ni en el río como el lugar donde aprende el nado y tiene su primer experiencia con la nada. A lo sumo el mar, un bloque de departamentos, un colchón de flores en un monasterio. Pero es la experiencia de la ciudad, arriesgamos, la que suspende el coloquio de Dios con el gaucho, como alguna vez escribió Martínez Estrada.

Si seguimos la línea de su primer libro, en donde la divinidad está en los elementos naturales, el viento, el agua, o al menos allí se encuentran las vías de acceso, aquí, la ciudad es la ajenidad máxima respecto de Dios. De eso es lo que hablamos cuando postulamos la cuestión del *ennui* en relación a esa experiencia de la ciudad. No como una cuestión de crisis de la modernidad que suspendió las viejas

promesas de la historia, no, estamos hablando de un tedio por la ausencia no de la divinidad, que la palabra del poema recuerda, sino de las vías de ese contacto con Dios. Es esa experiencia cotidiana, y ya no extraordinaria, ni mística.

Miremos el poema “Creo que la muerte es algo” que hace de la experiencia de la ciudad una fuerza de destrucción del propio yo. La muerte es, en el caso de las casas, la disolución, el retorno a los materiales nobles. Es en ese deseo de muerte y disolución en que casas y yo pueden coincidir, en esa voz secreta que registran los paseos solitarios.

La identificación del sujeto con Dios, epifánica en su primer libro, es puesta en *crisis* y genera una constelación de figuras de lenguaje que lo explicitan. Ya citamos fragmentos donde la carne es una “cueva”. Es también ese resto que anima la enunciación de la queja en “Dame una tregua vida” donde el yo poético solicita “Dame una tregua, vida./ Quiero beber mi alma/ como el agua” (1969: 38).

El poema central de esta serie que llamaremos, por comodidad, “de la súplica” es “Hay unas flores violetas” (1969: 41):

Hay unas flores violetas  
en un monasterio  
que en invierno crecen como un colchón  
a la sombra de los árboles.  
Y uno puede tirarse de pecho  
sobre ellas  
y sentir hasta el alma  
la humedad de la tierra.

Un día, le pedía a Dios, con lágrimas:  
Carajo, estate siempre así conmigo  
como ahora.  
A vos sí  
te pido que me quieras.

Habíamos sostenido la hipótesis de que en *Poemas con caballos* es la naturaleza la vía de ascensión a la divinidad, el tropo de un lugar ameno donde sentir la humedad de la “tierra”. Es ese el sitio apropiado para la experiencia con Dios y es donde la voz epifánica de los primeros *Poemas con caballos* resurge con la potencia de una súplica brava. El gesto intenta reponer ese atávico África que ya no puede experimentarse en la ciudad.

Y aún más podemos seguir interpelando esas líneas que imaginó el poeta. Los cajones del poema “Cajones lustrados”, reducidos a “invento miserable”, vanos objetos de lujo, al lado del acto de creación de Dios: el mar.

\*

Hay un tiempo de la voz de Viel Temperley en que habita el desasosiego. *Humanae Vitae Mia* es la recompensa de quien dejó la vitalidad del campo para instalarse en una ciudad, que como todas, amasaron sueños de otros. Así, podemos leer en los poemas ese tedio de la ausencia de experiencias místicas, sin determinar, en estas líneas, la dirección, pero proponiendo que no sólo es una experiencia de la ciudad la que determina el *ennui* sino también la ausencia de aquello que fue el camino para rozar esa experiencia crucial en el libro anterior y que por fatiga llamamos sin mayores especificaciones, naturaleza.

## **Bibliografía**

AA. VV. *Viel Temperley*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011.

Link, Daniel. *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Schowb, Marcel. *El terror y la piedad*. Buenos Aires: Libros del Zorzal: 2006.

Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul*. España: Gedisa, 1991.

Viel Temperley, Héctor. *Humanae vitae mia*. Buenos Aires: Juárez Editor, 1969.

—*Poemas con caballos*. Buenos Aires: Juárez Editor, 1956.