El Hospital desde el paciente: el verano en que resucitemos

The Hospital from the patient's perspective: the summer we come back to life

Nahuel Klahn, Bárbara C. Finn, Pablo Young

Fronteras en Medicina 2026;21(2):145-149. https://DOI.org/10.31954/RFEM/202602/0145-0149

En tierra exageradamente fértil de poetas y novelistas nos encontramos ante la responsabilidad privilegiada –por nuestra posición geográfica y profesional– de insistir en el insoslayable aporte de Héctor Viel Temperley (1933-1987) (**Figura 1**) a la literatura argentina. Quisiéramos alentar a quien lea estas líneas y se vea sorprendido por un nombre desconocido; es el signo que atravesó la vida del poeta, prácticamente ignoto hasta 16 años después de su muerte. Nacido un 21 de mayo de 1933 en el sur de la ciudad de Buenos Aires, desarrolló desde la adultez temprana la huella mística que lo acompañaría hasta el último día, tal es así que recibió su primer –prácticamente único– premio a sus los 23 años: la faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores, a la que fue postulado por una vecina que había accedido a sus cuadernos en secreto, por "Poemas con caballos" de 1956.

Su obra es rica en descripciones e impresiones, lo que configura una interacción dinámica entre el naturalismo y el surrealismo que envuelven, confunden y transforman la visión del lector avezado. No es casualidad que no haya sido más reconocido, que no haya sido siquiera recordado hasta su reaparición póstuma a través de ***Obras Completas***, publicada por Ediciones del Dock en 2003, dado que la misma naturaleza ermitaña y suspicaz que marca su escritura marcaba también su personalidad: *"No creo en la función positiva de los grupos. Mi tendencia es más bien individualista. No tengo maestros directos."* le dijo al diario La Razón en 1956, en una de sus únicas entrevistas. Amplio conocedor y admirador de Borges, Cernuda, Hernández y Güiraldes, no tenemos más evidencia de su vida personal que la que deja entrever en sus líneas; sabemos que tuvo siete hijos (Juan Cruz, María Victoria, María Clara, María Verónica, María Soledad, Juan Bautista y Facundo), que estuvo casado con Maruca Mathé desde 1956 a 1969, y desde 1971, con quien fue su compañera por todo el resto de su vida, Luisa Hansen; fumaba desesperadamente hasta que lo alcanzó el cáncer de pulmón promediando la década del 80'. Sabemos también que la enfermedad progresó con metástasis cerebrales, con requerimiento de resección quirúrgica en el Hospital Británico de Buenos Aires en 1986, donde cursó internación prolongada y finalmente falleció un año después. No contamos con su historia clínica; este texto no es una revisión de su caso.

Ese relativo aislamiento no impidió que su obra fuera adquiriendo, de manera tardía, un lugar singular dentro de la poesía argentina contemporánea. ***Hospital Británico***, su último libro, no constituye solamente el testimonio poético de una enfermedad: condensa y reorganiza motivos de su producción anterior mediante una estructura de fragmentos o «esquirlas», haciendo de la experiencia hospitalaria, del cuerpo y de la proximidad de la muerte el espacio de una nueva elaboración poética[2,3].

Lo que nos proponemos explorar, hasta donde sea posible, es la que quizás sea la única descripción que tenemos –de parte de uno de los más grandes poetas de nuestro idioma– de lo que significa cursar la última enfermedad en nuestra institución.

Hospital Británico, marzo 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.

1. Servicio de Clínica Médica, Hospital Británico de Buenos Aires

Correspondencia: Dr. Pablo Young. Hospital Británico, Perdriel 74, C1280AEB CABA, Argentina. Tel: 011-4309-6400 (int. 6891). pyoung@hbritanico.com.ar

Los autores declaran no poseer conflictos de intereses.

Recibido: 12/02/2026 | Aceptado: 24/04/2026

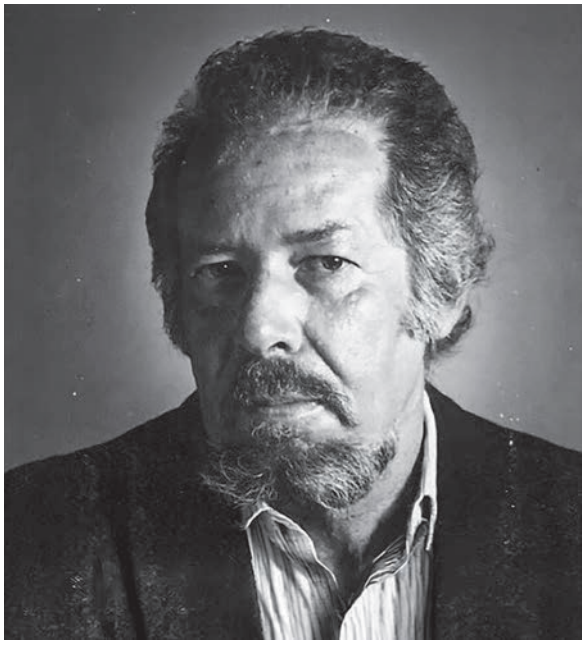

Figura 1. *Héctor Viel Temperley.*

Figura 2. *Cristo Pantocrátor de la mezquita de Santa Sofía, Estambul.*

Soy feliz. Me han sacado del mundo.
Mi madre es la risa, la libertad, 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.

No copiaremos aquí verso por verso, tal estructura desborda de facilismo. Pero nos parece considerable este primer tramo del poema, que cromáticamente comienza desde el verde de la vida –aunque todavía no sea nombrado– y va hacia el blanco de la luz[1]. En el pabellón Repetto se recupera luego de atravesar cirugía cerebral (como tantos pacientes hasta hoy) y se dirige automáticamente hacia los dos elementos primordiales: la madre y el cuerpo. Resultan sencillas, directas las referencias: desde las ventanas de Repetto observa la infinita (desde afuera del mundo) esquina de verano: presumiblemente bañadas en sol veía la intersección de Baigorri y Amancio Alcorta en el vértice sur del Parque España, que en ese entonces ya cumplía casi 100 años (el barranco que se configura por el desnivel entre la loma en la que se encuentra el Británico y el parque será nuevamente nombrado hacia el final del poema).
No existe acaso frase de mayor portento en la totalidad de la obra que "Soy feliz, me han sacado del mundo". Nos detenemos brevemente aquí para reflexionar acerca de la posición relativa de cada uno de los actores de la relación médico-paciente. Toda vez que nos acercamos a conversar, a revisar, dar parte, medicar o egresar a un paciente internado nos encontramos en una posición de asimetría –no es novedad; lo sabemos desde Hammurabi e Hipócrates– pero en el paciente hospitalizado el concepto cobra una dimensión adicional. Nunca nos habíamos atrevido a pensarlo como una cuestión de distancia –simbólicamente– física, pero entendiendo que no es el conocimiento, autoridad o el prestigio lo que primordialmente nos desequilibra, sino que nosotros regresamos a casa, y el paciente se queda. Nosotros participamos del mundo, y él fue arrancado violentamente de la indescriptible experiencia plural cotidiana para dedicarlo simplemente a esperar como un condenado. Lo han sacado del mundo, a pesar de que el Hospital forme parte de este.
La hospitalización puede leerse, además, como una experiencia de vulnerabilidad y extrañamiento: quien se interna necesita del otro, acepta reglas que no controla y entrega transitoriamente parte de la soberanía sobre su propio cuerpo a quienes lo cuidan[4]. Koira señala precisamente esta doble condición del hospital como espacio de cuidado y, al mismo tiempo, de separación respecto del mundo cotidiano. Desde esa perspectiva, *Me han sacado del mundo* deja de ser solo una imagen mística y adquiere también una resonancia clínica: la del paciente que habita un territorio ajeno, dependiente de la hospitalidad de otros para atravesar la enfermedad[3].

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.

Nos permitimos incluir la primera línea para contextualizar la segunda; el autor abandona el estupor postquirúrgico inmediato y comienza a conectarse con el mundo, con la rutina de la valoración clínica. Obviamente se refiere a la enfermera, desfigurada por el paso del tiempo y el trabajo. Con cada toma de sig-

Figura 3. *Detalle de Las Siete Obras de Misericordia de Caravaggio, 1607: Pero amamanta a su padre, preso.*

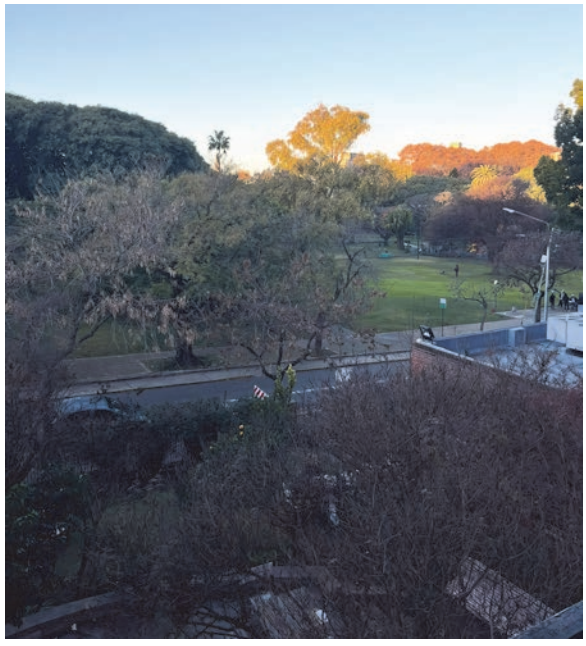

Figura 4. *Parque España desde el Pabellón Repetto, donde se encontraba internado Viel Temperley.*

nos vitales, con cada evaluación, los profesionales de la salud estiman la progresión favorable, estable o tórpida del paciente. En palabras más simples, qué tanto más sanos o enfermos se encuentran; en palabras más desprolijas, cuánto tiempo les queda de vida. El pronóstico como fecha para una lápida. Ningún paciente es ajeno a la idea de que quizás no vuelva al mundo; todos hemos visto la oscura percepción subjetiva de la muerte inminente en los ojos ansiosos del paciente en situación de fin de vida: *¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego?* sucedido de, casi inmediatamente después, tal vez los versos más resonantes de la obra:

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

Esta formulación admite una lectura particularmente fértil desde Mattoni, ya que en el Hospital Británico el cuerpo deja de ser el soporte silencioso de la conciencia y se vuelve un territorio extraño que la enfermedad obliga a reconocer. El cuerpo enfermo pasa, por así decirlo, a «tomar las riendas» y reorganiza la percepción, el lenguaje y la relación del sujeto consigo mismo. La enfermedad no solo amenaza al cuerpo: lo vuelve visible para quien hasta entonces lo habitaba sin conocerlo plenamente[2,5].

En la última cena Cristo se refirió al pan como su cuerpo e invitó a los apóstoles a comulgar en su memoria a pesar de que aún no había muerto. La agonía es presentada como el momento en que la mente se escinde del cuerpo y se adjudica el trabajo de cuidarlo, de perpetuarlo hasta estar preparada a abandonarlo definitivamente: "ir" hacia el cuerpo. Al leer este verso recordamos a un paciente con cierta neoplasia del tubo digestivo que había superado la resección, pero no podía terminar de escaparle a la infección del sitio quirúrgico, como un preso que recibe la promesa de libertad, pero nadie se apersona a abrirle la puerta de la celda. Desde el lado receptor del arduo trabajo diario de convencimiento para que continúe con las intervenciones, los antibióticos y las progresiones y suspensiones sucesivas de la vía oral, sólo respondía "Sí, pero el cuerpo lo pongo yo", como un ejemplo inmejorable de la manifestación de la separación de cuerpo y espíritu cuando a este no le queda alternativa que supeditar sus urgencias a las de aquel por el bien de la supervivencia de ambos. Al pensar en él nos surge una pregunta que todavía no hemos podido responder: una vez resuelta la crisis, ¿la reunión de mente y cuerpo es completa, o permanecen divididos, aunque sea parcialmente, por siempre? Lo que se refleja en cierto sentido en los pasajes que suceden a la primera mención del cuerpo:

La postal tiene una leyenda: "Christus Pantokrátor, siglo XIII" (...)
Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrátor nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descosidas, blancas, en un día de viento

Christus Pantokrátor (**Figura 2**) es una representación iconográfica del hijo de Dios típica del mundo bizantino y la Europa occidental cristiana; se lo reproduce con la mano derecha levantada y la mano izquierda sosteniendo las escrituras. Es frecuente encontrarla en iglesias y capillas del mundo románico fundadas entre la caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476 d.C. y la reforma luterana de principios del siglo XVI. No es casual la mención de la figura de Cristo lue-

go de haber hecho referencia al sacramento de la eucaristía en las estrofas revisadas anteriormente; se traduce en el primer acto de rendición ante el poder mayor de la Creación, que en lo sucesivo se irá moldeando en uno de los temas centrales del poema: la conversación directa con Dios. Tanto es así, que estos versos (mejor dicho, estas temáticas) le significaron a Viel Temperley el apodo, rechazado hasta el final, de "poeta religioso". El uso de la simbología cristiana como canal para tratar el tema del duelo no se detiene en el Pantocrátor –que solo podemos asumir que se trata en realidad de una estampita o postal tomada de la capilla del Hospital– sino que es también un arma inefable para profundizar en su propio dolor. Poco antes nombra a las *enfermeras de pechos de luz verde*, estableciendo correspondencia entre el acto de amamantar y el de dar vida a los moribundos, tema explorado hasta el hartazgo en la escena de la Caridad Romana en la que, Pero amamanta en secreto a su padre Cimón, condenado a morir de hambre en prisión **(Figura 3)**. Luego dirá *No me separo de las claras paralelas de madera que tatuaban la piel de mis brazos junto a las axilas (...) soy hambre de arenas — y hambre de Rostro ensangrentado*, configurando alusiones directas a la crucifixión y la pasión, y a la vez ayudándonos a entender la relación estrecha que en su mente se establece entre su propio sufrimiento y el Vía Crucis; idea reforzada algunos versos después cuando escribe *¿Soy ese tripulante con corona de espinas que no ve a sus alas afuera del buque (...)?*

En esta lectura, el Christus Pantokrátor no funciona únicamente como referencia iconográfica. Mattoni destaca que, reducido a una postal contemplada desde la cama, deja de presentarse solo como figura distante del Cristo omnipotente y se aproxima al enfermo a través de una mirada compartida y del sufrimiento corporal. La imagen se convierte así en mediadora entre cuerpo, conciencia y trascendencia[2].

No hacen falta más ejemplos. Tampoco creemos que haga falta aclarar que Viel Temperley no era particularmente un hombre religioso. Pero no es ni infrecuente ni llamativo que la vida de Cristo –la historia fundacional de Occidente– sea la referencia para entender y transitar el sufrimiento para todos aquellos que se ven ante la obligación de enfrentarlo. Que los pacientes recen, que nos pidan que recemos con y por ellos, que sus familiares se acerquen a la capilla o la capilla se acerque a ellos, que se encomienden a Dios cuando les falla la ciencia del mundo (*Necesito estar a oscuras, necesito regresar al hombre. No quiero que me toque (...) la ciencia del mundo*) no es solamente un acto de fe (indudablemente lo es) sino un acto de necesidad, un acto del subconsciente que los guía culturalmente por su propio ascenso al Monte Calvario. De ese fenómeno se sujeta Viel Temperley para ilustrarnos de la forma más universal posible el hecho íntimo de su muerte.

Figura 5. *Pabellón Repetto desde el edificio Central y el parque España por detrás.*

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 la ciencia del mundo (...)
Amigos muertos que caminan en las tardes grises hacia frontones de pelota solitarios.

El enfermo terminal como individuo rechazado por el mundo. Los amigos que habitan la muerte ajena, cada día más corriente. El rechazo de la ciencia cuando la ciencia falla: la claudicación al tratamiento como el último acto de voluntad. Morir en los propios términos (o la ilusión de) cuando desde la esperanza se han agotado las alternativas terapéuticas. Pacientes que le agradecen al médico los actos paliativos y se despiden con la mirada al frente, estoica, del que decidió morir no como rendición sino desde la convicción de que morir también puede ser una (la última) decisión. Y a partir de ahí, solo el tiempo, la exposición inmediata con el ambiente y la circunstancia, con el paso de los minutos y las enfermeras y los amigos que visitan al condenado; *Se nubla y se desnubla. Me hundo en mi carne, me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo*: el mundo va a seguir, la fe es la fe de la podredumbre del propio cuerpo que asiste desde la cama al desfile de segundos que lo separan de la sombra creciente de la sedoanalgesia y desdobla el presente entre la percepción de todos los que seguirán viviendo y aquel que no, al que no le queda alternativa de hundirse en su carne: de ir hacia su cuerpo. *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*.

¿Toda la arena de esta playa quiere llenar mi boca?

El Hospital que lo abriga comienza finalmente a atravesarlo, el contexto empieza a llenar los huecos del cuerpo deshidratado que está listo para despedirse, asido a los

afectos y a la fe traducida en la imagen del Pantocrátor: *No me separo de las claras paralelas de madera que tatuaban la piel de mis brazos junto a las axilas (...) y soy hambre de arenas, y hambre de rostro ensangrentado.* El autor baja la guardia y comienza a dejarse entrever en primeras personas más viscerales y cercanas y esconde en el andar flemático de las últimas estrofas un símbolo inequívoco de la institución que lo ve morir: el paisaje de la invernal Plaza España **(Figuras 4 y 5)** de aquel junio del 87 devenida en barranco anegado de desnudos árboles en disposición fractal como espejo distante y exacto de los bronquios que albergan la lesión primaria que lo aniquila, también a distancia, y de a poco.

La muerte es el comienzo de una guerra donde jamás otro hombre podrá ver mi esqueleto (...)
... y los eucaliptus que con ellos se cimbran estos días bochornosos en que camino hasta las areneras del sur de la ciudad.

El camino verde y blanco hasta la muerte, en forma de Hospital-arenero al sur de algún lado: *Necesito aferrarme de nuevo a la llanura*. Comienza a hacer las paces con la figura del hombre después del Hombre, con la asimilación del cadáver como paso consecutivo: *Toda la transpiración de mi cuerpo regresará a mis ojos cuando muera el tambor en donde fui formado (...)* A partir de ahí el texto se desdibuja, se vuelve impenetrable. Se apaga sin mayores reflexiones –acaso así debería terminar nuestro análisis– más con la palabra franca y justa de la resignación que vemos en algunos pacientes (y tal vez otros verán en nosotros) en la transición final entre lo vivido y la idea de ya no vivir. En paz se retira entre el mismo paso de las enfermeras y los médicos que antes controlaban los signos de la vida y ahora vigilan los de la muerte temprana, ante el mismo Cristo y ante el mismo verde del silencio enfrente: *Nunca más pasaré junto al bar que daba al patio de la Capitanía* ya no aloja esperanza, ni deseo, acaso ni siquiera aloja ya añoranza: lo que viene es simplemente lo que vendrá, es simplemente lo que es. Un destino que conocemos desde mucho antes de enfrentarlo y soslayamos hasta la derrota última, y antes y después está lo terrenal, y en el medio el milagro: *Recuerdo una victoria lejana (...) y estoy en paz con mi conciencia todavía.*
La resurrección que cierra el poema no cancela la materialidad del cuerpo, sino que vuelve sobre ella. En la lectura de Mattoni, la proximidad de la muerte extrema la escisión entre conciencia y cuerpo, pero al mismo tiempo anuncia la posibilidad de una nueva unión, ya que el cuerpo entra en el alma y la experiencia mística queda inseparable de la carne intervenida, herida y finita. La trascendencia de Hospital Británico no ocurre fuera del cuerpo, sino precisamente a través de él[2].
Lo último, natural e inevitablemente, es la despedida, condición necesaria para comenzar todo de nuevo:
El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena.

BIBLIOGRAFÍA

1. Hospital Británico. Héctor Viel Temperley. Disponible en: https://laboratoriopoetico.blogspot.com/2011/01/hospital-britanico-hector-viel.html; Consultado el 12/12/25.
2. Mattoni S. Redención íntima: el mal del cuerpo en Hospital Británico de Héctor Viel Temperley. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria 2005;12:100-6.
3. Koira El. Habitar el Hospital [Británico] en tierra extranjera. En:VII Jornadas Literatura, Estética y Teología «La hospitalidad: encuentro y desafío»; 7-9 mayo 2019; Buenos Aires, Argentina. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina; 2019.
4. Young P, Borsini E, Corte Aruj N, et al. Del hospitalismo a la hospitalización inadecuada. Medicina (B Aires) 2025;85:1354-66.
5. Rosler R, Young P. Perspectiva histórica del enfermo sufriente. Fronteras en Medicina 2013;4:126-31.