



HÉCTOR A. PICCOLI  
*Antología Poética*  
Rosario: Serapis, 2006.

por Claudia Caisso  
Universidad Nacional de Rosario  
ccaisso@arnet.com.ar

El libro expone una selección de poemas del autor —poeta bilingüe, avezado traductor del alemán—, inicialmente publicados en *Permutaciones* (1975), *Si no a enhestar el oro oído* (1983), *Filiación del rumor* (1993) y *Fractales* (2002). También presenta fotografías de estas portadas en sus ediciones originales, ofrece una colección de notas especialmente preparadas por Piccoli con catorce textos inéditos anteriores y posteriores respecto de la aparición de *Fractales*. Libro que desde el «Manifiesto fractal» que comienza con las líneas que dicen «Vivimos el desolado tiempo de la prosificación de la poesía...» (cf. <<http://www.bibliele.com/ciberpoesia/fractales/anaendaec.htm>>) explora la potencialidad irreductible de la ciberpoesía en los usos de modelos de producción de sonetos que exponen en la infinitud de sus variantes un horizonte genuino de liberación de la técnica. Desde aquella construcción, no sólo se reclama a los escritores y al público lector en general el reconocimiento de la pérdida gradual de los valores constitutivos de la poesía, tal como es el caso de la dimensión musical, consustancial del verso, sino que, al hacerlo se demanda reconocer, además, el espesor histórico de la tradición que tanto sostiene a ese valor como al gesto que alentó su ruptura. En un gesto que ha sido típico de las vanguardias, Héctor Piccoli toma distancia respecto de ellas. Vuelve a recordar que no hay genuina transgresión sin transformación de la tradición, y al hacerlo, señala como vacuas las exploraciones falsamente rupturistas que en realidad desconocen absolutamente el poder del pasado. Lejos de idealizar ese pasado, Piccoli, hace señas sobre el tremendo vigor que late, todavía en él, en sus estadios vivientes. O, para decirlo de otro modo, expone cómo el uso sofisticado por excelso, de la técnica actual, es capaz de interactuar y transparentar las vías más revulsivas por porveniristas del tiempo. En un gesto que por cierto polemiza entre líneas con las últimas vertientes «minimalistas» del Río de La Plata —la aventura

rápida de una poesía imaginaria porque se asienta en una suerte de «escritura automática», o de repaso fotográfico donde se extingue absolutamente la posibilidad de abrir herida o mirada sensible, y donde se ha perdido, irremediablemente, además, la intensidad de las imágenes surrealistas por la copia rápida de un mero mecanismo—; simultáneamente en polémica con vertientes de la antipoesía, en las que, directamente se ataca la dimensión sublime del arte; Piccoli se sitúa cerca de, y se separa en algunos aspectos de Lezama.

Como el cubano, vuelve el tendón de la voz hacia atrás para cuestionar en el prosaísmo una falsa creencia en el porvenir absoluto de cierta poesía más ilusoria que real porque aspira a desprenderse «puerilmente» de la historia. Al constatar los riesgos del prosaísmo levanta el reclamo más vivo en favor del uso ético de la técnica en el presente. Más de un crítico —Lezama hablaría de los «sombrosos» profesores de literatura— no ha querido comprender la ejecución de esos «golpes de dado» enfrentados ahora al trágico sino del porvenir en el belicoso, globalizado mundo del siglo XXI. Se han detenido a hablar superficialmente de una mera actitud regresiva o regresiente de la voz de Piccoli, cuando en verdad se trata del gesto arrojado a amalgamar en una suerte de página absoluta que en los últimos años ofrece el espacio cibernético, lo último de la técnica con la dimensión dulce y humana, más vacilante de la palabra, extraordinariamente extraña en su ambigüedad que ofrece el lenguaje en el poema concebido como una gema. Vasta repasar, entre otros, el poema «Tlálloc» dedicado a la lluvia, a la intemperie, donde se conjugan los íconos de la diosa mexicana, irrumpiendo y ocultándose en los colores de un programa de internet, con la genuina invención de un lugar lúdico donde es imprescindible que intervenga la rotación del ojo entre el teatro de vacío y el torrente de oraciones de intensidad intermitente que abre la página de internet. Un espacio que complejiza y radicaliza el experimentalismo de la página tentado por el mismo autor, varios años antes, en los poemas incluidos en 1977 en *Permutaciones* de Piccoli y Olivay. Por entonces, Nicolás Rosa señalaba la necesidad de reconocer un «protocolo» de lectura para esos textos. Para tal fin no escribió un prefacio sino más bien un sólido argumento a expensas del cual expone que esos poemas son tales porque son capaces de generar matrices de lectura singulares. Rosa articulaba la «materialidad significativa» de la poesía, más allá o más acá de la página blanca (el célebre *topoi* de la poesía occidental) con la experimentación. De allí que afirmara a propósito de la escritura de Olivay y Piccoli:

El material poético de *Permutaciones* es complejo en su composición, en su disposición y en su inteligibilidad. Composición: en tanto asistimos a una combinatoria de entidades cuya transformación está «compuesta» no tanto en el sentido musical del término (algo de eso hay, no obstante) sino en un sentido más artesanal: componer en el sentido más diccionario de arreglar, organizar elementos. Disposición: en tanto entraña una organización dispuesta para la lectura (un destino posible) y complejo: en tanto se organiza un material que proviene de sujetos plurales, dos al menos y una nueva etapa transformativa: composición a dúo... (*Permutaciones*, 1975, 4).

La dimensión transformativa enfatizada por Nicolás Rosa en *Permutaciones* nos parece nuclear, a los efectos de considerar e instrumentalizar la mediación de los textos más actuales de Héctor Piccoli, que han sufrido una nueva mutación. Que, podría decirse, han conquistado otro lugar en el llamado a reconocer el valor de la posibilidad de transmitir el procedimiento, de la técnica y, simultáneamente la trascendencia de aquéllos en la emotividad y el sentimiento que los mismos generan en los últimos ciberpoemas. Búsquedas de un creador quien, al decir de Néstor Perlongher, debe ser considerado uno de los exponentes emblemáticos del barroco «etimológico» en América Latina. Los alcances de tal formulación, lejos de ser unívocos, según ya se sabe, abren la pregunta a propósito de la historicidad y la variedad de las formas por medio de las cuales se imaginó y todavía se ejecuta el mapa ciertamente plural de pertenencia más o menos real o imaginaria, según los casos, de una serie de escritores que admiten ser leídos en el marco de la emergencia del llamado «neobarroco». Territorio que se desliza entre posiciones enunciativas que implican la construcción de una subjetividad sobredeterminada, fuerzas escindentes que lejos de afirmar los usos racionales del lenguaje, abren el juego de la «otra» escena en los modos de leer, parodiar e interpretar la literatura. Formas, en fin, de inventar el destino de la escritura poética en el impulso de los tropos en diálogo con la tradición, generando un telar productivo que desde los cubanos José Lezama Lima, ya mencionado, y Severo Sarduy, hasta su compatriota Virgilio Piñera, expone un vasto listado que todavía se hace y se des-hace entre las adhesiones, las interpelaciones y los rechazos.

En tal sentido, es posible afirmar que desde algunos de los postulados concebidos para la poesía concreta por Haroldo de Campos en Brasil, hasta el retorno del espíritu y la letra de Góngora y Sor Juana en José Gorostiza —especialmente en el largo poema *Muerte sin fin* (de 1939), pero también en algunas zonas de las *Canciones para ser cantadas en las barcas* (de 1926)— es posible reconocer posicionamientos comunes. Espacios compartidos en la absorción del presente y la revalorización del pasado. Cada vez que resuena la reivindicación de cierta vocación universalizante del Barroco europeo y americano en los ensayos de Jorge Cuesta a las frases hiperbatónicas desplegadas en varios de los textos del peruano Martín Adán y las fuertes reminiscencias de las antítesis quevedianas en sonetos de los *Poemas humanos* de César Vallejo, es posible reconocer la proliferación de cierta constancia del hieratismo herético de la frase para decirlo oximorónicamente. Constancia, por otra parte, que se desliga sólo parcialmente de cierta ambición por hacer un arte sublime en varias zonas del neobarroco de Néstor Perlongher en el Río de La Plata.

Contra el telón de fondo de la poética de Perlongher, las voces de Héctor Piccoli a través de los textos ut supra mencionados, y de Arturo Carrera en *Children's Corner*, *El vespertillo de las parcas* y *La banda oscura de Alejandro*, entre otros, le han propuesto a la poesía hispanoamericana contemporánea la saludable construcción de un ámbito que traza amor por alguna verdad —lo que los antiguos designaban *aletheia*— a expensas de la confianza desplegada en el «splendor formae»: la irreductible apuesta por suscitar el fulgor del len-

guaje. Nos referimos al espacio poético —espíritu de, en y por la poesía— que está llamado a custodiar cierto estadio de vigilia jugado en la posibilidad de sostener la pregunta y el misterio. Allí donde el poema es concebido como un sitio fluyente, donde acontece una cita que es consagrarse a la belleza entre nombrar los detalles entrañables y ciertos ámbitos cósmicos o siderales. Por la muestra profusa de los juegos y emplazamientos de una voz lírica que no sólo dibuja la «mirada/que juvenece el verso antiguo» según se lee en la destinación que oficia como umbral de esta antología preparada por Claudio Sguero para Editorial Serapis, sino que prueba formas plurales de experimentación que complejizan y enriquecen el estatuto de un arte barroco al instalar la inquietud por la singularidad y la necesidad histórica de esta palabra.

Y aquello ocurre, podría sugerirse, con tal intensidad y tenacidad, que no parece desacertado argumentar que Héctor Piccoli, a la manera de algunas de las más altas voces de la poesía hispanoamericana ha sido capaz de construir una obra tan orgánica en su cohesividad, como dinámica en la vocación de metamorfosis de sus diferentes matices. Esto significa afirmar que la obra que en esta oportunidad comentamos ha podido construir un trayecto compuesto por un conjunto de poemarios en el que, al tiempo que es posible reconocer ciertos cortes, es posible reconocer desplazamientos y modificaciones de algunas voces de la poesía argentina, y de la lírica del Siglo de Oro español. Entre esos polos se habita el retorno de los temas y las obsesiones a expensas de los cuales vuelve acrecido cierto virtuosismo que enaltece la labor de escritura concentrada en custodiar la construcción arquitectónica de la frase y la reinscripción de los mitos clásicos.

Exaltación del rigor que Néstor Perlongher acentuó al destacar el dintel de la etimología, el detalle voluptuoso de la lengua cifrada y revelada en la reinscripción de resonancias arcaicas del lenguaje, impulsando extasialmente el decir hacia las zonas inquebrantables de la reminiscencia que conmemora, y de las huellas con que se concibe la contemplación en poesía en un exquisito detenimiento de juegos rítmicos, así como en inscripciones de rítmica trascendencia sonora en el que la poesía no cesa de mostrarse como cuerpo que, cuando copula con el lenguaje, sin cesar alitera. Por eso es preciso señalar que la emergencia o el retorno de lo barroco es inquietante: puesto que la selección de los textos editados excede aquella experiencia de percepción y de conocimiento. Y, si, tal como afirma Gastón Bachelard, hay poesía toda vez que hay mirada, esto es, perspectiva aguda que engendra herida, penetración y configuración de alguna escena humana, hay poesía porque la apetencia de alteridad desplegada se deja traducir en una colección de tropos e imágenes que al mismo tiempo oscilan entre la enfatización de la singularidad y un diálogo generoso, esto es, en el que el acto de enunciar constela con la tradición letrada y popular del presente y del pasado.

Espacio de escritura en la que abre el discurrir del diminutivo dulce, de clara raíz juaneliana, y la sobreimpresión de cierto vagar del espíritu más allá o más acá, según se quiera, respecto de la percepción: el mirar, el oír, el escuchar lo no dicho todavía.

Vestigios, magia del ser y lo inaudito, que vuelven sobre lo entrevisto; experiencia que paradójicamente exalta la dimensión subversiva de la existencia por una lucha por la poesía que, lejos de mostrarse como heroicidad, se patentiza en ciertas regiones donde tiene lugar algo del orden de lo tenue, la gracia leve, podría decirse. Bien decir a través del cual pasan y se condensan, se coagulan o irradian, según los casos, imágenes esplendentes del pasado, en el diálogo, nuevamente encendido al lezamiano modo entre lo visible e invisible. Diálogo también de duplicación, división, y multiplicación, entonces, jugados entre el poema y el cielo, o el celo por el cielo del poema, allí donde ese cielo no admite ser reducido a un mero fetiche, por el que a través de la potenciación de la mirada de la infancia, el férreo resguardo de la invención es posible leer el deseo genuino de saber como reinscripción de la «imago» o de la «cantidad (no) hechizada» lezamiana. Por ese lugar irreductible de la metáfora la voz de Héctor Piccoli tiende el puente y el hiato. Así, en *Filiación del rumor*, libro que desde el título mismo nombra la existencia de un vigoroso eco reminiscente respecto del *Enemigo rumor* (1941) de Lezama, es posible reconocer ciertas zonas productivas de pregnancia de algunas estrategias características del neobarroco. Puesto que en su trazo abren la dimensión extasial de la poesía: un compromiso real con la dimensión elegíaca de la lengua que alcanza (condensa, concentra) el amor por altura, icáricamente trabajada, cuando cifra la patencia de lo invisible, o hace patente el valor alcanzado en la epifanía de la imagen poética.

En más de una oportunidad en algunos de los trabajos en la poética de Piccoli se apela para ello a la mediación de los cuadros barrocos. Como es el caso del tallado de la imagen poética que nombra el «hambre» en Rembrandt, nominación de la ausencia del padre, en el poema «Pange, lingua», de valor simbólico medular en el conjunto del poemario que mencionamos. Lengua sagrada, la poesía crea filiación del rumor, es decir, reinscribe la paternidad en deriva, cuando se intensifica en la lejanía, o discurre en suceder que está dado al «tiempo libre», porque liberado de la gramática, ciñendo al poema como una gema en la dimensión más estricta de la sintaxis (nos referimos a la construcción estricta de las frases).

Aquí sobre la mesa, junto a la ventana —se lee—  
la luz yerma y ciega  
el oro desmoronado de la transubstanciación.

Aldo: su filo troncha aún  
la corteza, y separa del pan  
para tu ausencia una rodaja;

¿o es el pan mismo, el que con un color  
de girasol ebrio cayendo hacia su centro,  
dentro de sí se alejan,  
se aleja de tu hambre que congrüe, en Rembrandt,  
ese derecho regio a la renuncia y al enfado  
con el empecinado mandamiento del amor?:

iluminarse así en la crisálida de *ser*,  
medrar y soflamarse,  
hasta abstraerse por fin y derivarse...» (Piccoli: 125).

Allí pareciera que se puede escuchar que consagrarse a la belleza es morir, porque la pérdida puede llegar a serlo a condición de abrazar una serie de valores. Porque antes, podría decirse, se ha vuelto enhiesto el trabajo con la dimensión arquitectónica de la metáfora en el Barroco clásico europeo. Porque vuelve un modo ciertamente plural de señalar que si la lengua poética ha aprendido las lecciones férreas del gongorinismo, algunas de las lecciones paradigmáticas del experimentalismo contemporáneo, hasta la agramaticalidad de la frase lezamiana, también es capaz de relativizarlo hasta realzar «la simetría que gemina» («Filiación del rumor», 1993:12). Allí donde la separación, que es diálogo con la ausencia, puede enarcar, todavía, un gesto que no es para nada regresivo, sino más bien conmemorativo, intensamente reminiscente. Decididamente situado en un tiempo otro respecto de la temporalidad explosiva de Lezama.

Estratégica mirada a expensas de la cual el «etrusco de La Habana» pudo construir el hieratismo herético en la constancia de la agramaticalidad de la frase. Cierta gesto arqueológico, nos atreveríamos a afirmar, a expensas del cual se arrojó a idealizar el pasado, o, al menos, volverlo emblemático por ejemplar, hasta buscar para ser encontrado por un ancestro cada vez más lejano en el tiempo. Una suerte de modelo no gelificado, es decir: no paralizado, en la decisión de habitar una lengua altanera, distante de la lengua coloquial, como capaz de inscribir a aquella última en rituales memorables.

Porque las estrategias del discurso metafórico, cuya ejecución excede ampliamente el espacio de la escritura del poema, lleva a pensar la escritura poética como un problema intergenérico, que hace interactuar, transformar y reconsiderar la relación entre aquéllos, al rechazar el lugar de la mera decoración para concentrar la atención sobre la ascensionalidad, tanto del poema como de la prosa. Esa «ascensionalidad», o anhelo de altura en la voluntad de estilo —algunas veces parodiadas por el talentoso Virgilio Piñera en un momento de su trayecto creativo— conquista multitud de matices y proclama el sitio irreductible por plural de la diferencia, allí donde el «esplendor verbal» asume el «ethos» —la costumbre— de no ser derribado. Ese esplendor verbal, podría decirse, está alentado por muchos horizontes, entre otros: el de la trascendencia de la realidad a expensas del «perpetuum mobile» abierto en acto, contemplado luego, o más allá de la cronología por la metáfora. Un ir más allá de lo inmediato, a los efectos de engendrar cierto proceso arqueológico que permite deconstruir tanto una concepción lineal-evolutiva de la historia (literaria), como el peso del positivismo. Puesto que las estrategias de la metáfora deslizan *ad infinitum* la llamada «justicia metafórica» lezamiana de origen griego, perturbada por las fuerzas metamorfóticas de la modernidad, haciendo que la lucha por el «ethos» de la «imago» elabore el paso de la inconveniencia en el extremo.