

María Clara Lucifora

Universidad Nacional de Mar del Plata

Universidad de Santiago de Compostela (España)

«Abundancia/vértigo de palabras».
Poesía y pensamiento en
Una complicidad que sobrevive,
de Osvaldo Picardo

Resumen

Este trabajo se propone explorar uno de los poemarios del poeta argentino Osvaldo Picardo, *Una complicidad que sobrevive* (2001), según los presupuestos de la modalidad poética llamada «Poesía del pensamiento». Para ello, se abocará a considerar cómo, en concordancia con esta línea, Picardo explora a través de sus poemas, la relación entre términos tan complejos como lenguaje, realidad y verdad.

123 { lucifora

Palabras clave

{ Picardo, poesía, pensamiento, realidad poética }

Abstract

*This paper intends to explore one of the collections of poems written by the argentinian poet Osvaldo Picardo: *Una complicidad que sobrevive* (2001), from the postulates of «Poetry of thought». It considers how Picardo explores, through his poems, the relation between very complex terms as language, reality and truth.*

Key words

{ Picardo, poetry, thinking, poetic reality }

La poesía ofrece un modo de pensamiento particularmente propio, que no se da en ninguna de las otras actividades racionales del hombre: la intuición de una realidad, que el poeta construye a través del lenguaje. Por eso, Miguel Casado afirma que «el pensamiento poético: sólo se da en el poema y no se explica fuera de él; esa entidad cuaja en un cuerpo inseparable de pensamiento—escritura» (2003:15). Lenguaje y contenido se hayan entrelazados y construyen el pensamiento que discurre por los versos, sugiriendo más que explicando, proponiendo realidades, que sólo existen en esa combinación de palabras, en esa combinación de versos y de estrofas, en la voz de ese poeta.¹

De este modo, la poesía lleva en sí la posibilidad de darle forma, a través de las figuras discursivas —principalmente de la metáfora—, a las intuiciones que el hombre tiene sobre lo real y sobre sí mismo, sin necesidad de responder a la lógica o a los parámetros de verdad—falsedad, propios del pensamiento científico o filosófico.²

Leer *Una complicidad que sobrevive* (2001), de Osvaldo Picardo nos permite ingresar poco a poco en esta modalidad de una poesía que piensa. Una poesía que, partiendo de una emoción original, toma distancia luego para meditar sobre ella y producir el texto. Desde una «inteligencia serena» —tal como afirma Picardo—, la experiencia recordada se transforma en poesía y esta última produce conocimiento:

«esa posibilidad del poema —a veces de un solo verso— de sacarnos de nuestro lugar, de destrozar todos los refugios. El trabajo transpirado con las ideas y con el lenguaje artesanal —por más realista o surrealista que fuere— necesitan de una inteligencia serena». (Picardo, 2002:80)

Así es como Picardo va entretejiendo en sus versos la recuperación de la experiencia particular y la meditación sobre ella que se vuelve universal, va entretejiendo la vida cotidiana, el mundo circundante con una imposibilidad que se vuelve cada vez más patente: la imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de lo real. Y es allí donde, alrededor de la experiencia amorosa o del recuerdo de una amistad o de una tarde de la infancia o de un verano turístico, se abre un espacio inefable, oscuro, por cuya frontera el poeta camina e invita al lector a hacer lo mismo; espacio que al ser intuido en un verso «destroza todos los refugios» —como afirma la cita anterior—, haciéndonos recordar la inmediatez y la fatalidad de la muerte, el paso del tiempo que arrastra con nuestra vida cotidiana, la ausencia de algo siempre en falta, «la deslealtad absoluta de las cosas», el «caos del universo» (Picardo, 2001:26).

De este modo, la trama de estos poemas —que alguien podría pensar como autobiográficos por la cantidad de referencias al autor empírico— mezcla recuerdos, experiencias, datos reales, datos ficticios, citas literarias para construir un mundo que, al modo de un rompecabezas, se arma para aproximarse, sin llegar nunca, a ese núcleo incomprensible que es lo real y su relación con el lenguaje.³

Esta preocupación se puede rastrear en gran cantidad de poetas —argentinos o no— a lo largo de la historia, pues es un tema cuya imposible solución agobia a quie-

nes lo perciben. Por eso, en la mayoría de los casos, los poemas que surgen de esta línea indagatoria siempre insatisfecha generan en el lector un efecto de suspensión o caída perpetua que produce desasosiego, vacío existencial, angustia, escepticismo. Sin embargo, la poesía de Picardo se distingue no por el qué sino por el cómo de la reflexión, pues en medio del caos universal, ofrece una mirada optimista, esperanzadora, no tranquilizadora como la de las metanarraciones —de las que hablaba Lyotard—, sino desde una perspectiva crítica fundada en la intimidad de la experiencia compartida, que se construye en el diálogo permanente y ameno con un vos —a veces otro sujeto, a veces el soliloquio del propio sujeto poético, siempre el lector (Cf. Picardo, 2002:79–80).

Este optimismo parte de la seguridad de que el poema es, entonces, un modo de entablar una «relación particular con las cosas, un modo de tratarlas y, sobre todo, de sentir las y pensarlas». El poeta confía en que la palabra poética puede «iluminar la realidad», aún cuando sea consciente de sus propios límites y sirviéndose incluso de ellos para producir sentido, para «sobrevivir» en la oscuridad de lo real.

Los modos propuestos para esta supervivencia acudirán pronto, ni bien iniciado el poemario en la forma del sentimiento amoroso, pero se extenderán luego a otras experiencias propiamente humanas, que serán claves en el discurrir meditativo: la memoria, la amistad, la intimidad del hogar, la escritura, la literatura, la ciudad.⁴

Esta idea de supervivencia se observa ya desde el título del poemario, así como también la idea de algo común, de algo compartido en confianza, una complicidad que puede darse entre el sujeto (yo) y el destinatario (vos), entre la poesía y la memoria, entre la literatura y los otros discursos culturales que acuden a construir este mundo alternativo, punto de partida en este proceso de indagación que se ha iniciado antes del primer poema —lo cual podemos deducir del título: «Últimas noticias» y de una serie de preguntas que presuponen acciones previas— y que continúa aun más allá del último verso, en un espacio donde el sujeto se define no ya por su propio ser —que ha sido negado, fragmentado, diluido—, sino por su *ser-en-otro*: «Vos estás en cada cosa».

Este proceso de indagación, por otro lado, es propio de esta línea de la poesía meditativa, tal como lo afirma Santiago Sylvester: «[El pensamiento que surge de esta poesía] interesa porque, aunque no esté expresamente formulado así, suele ser una pregunta, y es por un filo de navaja, por un borde poco afirmativo, por donde se mueve». Este transitar por el filo de la navaja —o como dijimos antes, por una cornisa— es lo propio de la voz poética que constituye el poemario como exploración de diversos problemas: «la época, la poesía, el lenguaje, la historia, la naturaleza y el hombre» (Picardo 2002: 80). Hablar de problemas implica ya una apertura que no cierra, que no concluye, sino que permanece abierta a la reflexión y al diálogo generando múltiples respuestas, que sirven de base para nuevas preguntas. Éste es el espacio de la producción inagotable de sentido. La complicidad que sobrevive, entonces, es también complicidad con la poesía más allá de la razón que se vuelve obsoleta, y confiando en la palabra poética como un modo novedoso, originario de pensar incluso en contra de nosotros mismos.

En este sentido, por ejemplo, un poema como «Dos versiones para un solo árbol», reflexiona profundamente acerca de la problemática relación entre la realidad y la escritura, partiendo de una rutina cotidiana: el otoño, la calle y la presencia de Isabel que acude a limpiar la casa.

I

No es la memoria, seguro

*En otoño hay algunas mañanas de cielo claro
entre las hojas más lentas.*

*Apenas camino al trabajo interviene
el canto de un benteveo,
en el ruido despierto con que se encrespa
la espuma de las cosas.*

*En la confusión de autos y peatones
una realidad apurada se niega a sí misma.*

*El árbol sacudido ahora por el viento, está al fondo.
Puede que sea un ciruelo de Basho. Otra escritura,
ajena y simultánea al primer plano.*

*También en las mañanas, Isabel
viene a hacer la limpieza.
y como de costumbre, antes de irme ha contado algo.
No ve bien y tampoco quiere usar lentes.
Ha hecho un largo camino desde las afueras de la ciudad
y mientras se sirve un café
y su rostro de papel se cubre de humo,
su padre aparece trayendo el agua recién hervida
en una nube sin tiempo. Sabe entonces que su madre
está por parir al hermano menor
que acaba de morírsele el sábado.*

*El benteveo ha bajado, como la tarde,
al pastito color ocre y con cada salto
con una nota se desinfla en la hojarasca.
También él repite sobre el olvido su novedad.*

*Y el árbol vuelve a oscurecerse. Y no es la memoria
la razón de que todo suceda.*

II

Palimpsesto

*Ese árbol ahora por la sudestada
sacudido/ enrevesado de alguaciles
volcados del tinte de la noche
caballitos del diablo tejen con letra finita
las miguitas de una escritura
heterodoxa/simultánea
en que decimos lo que deberá dolernos
y tajeamos tenebroso/ sin remedio.*

*En las orillas de la boca y la fresca
sobre el pastito de la costa
las luciérnagas enredan el aire del puerto.
Prehistóricas marcas/ fósiles/
signos con alas transparentes.*

*Hemos quedado tantas veces sin aliento/
dados vuelta. Hacia lo inhabitable
de nuestros ojos. Detrás lo otro raspado
de nuevo. Un borrón contaminado
de abundancia/ vértigo de palabras.*

*Ese árbol ahora
hace ver el tembladeral (66–68).*

En primer lugar, desde el título, la cuestión de la verdad se deja de lado para retomar la idea de «versión». La contraposición dentro del sintagma del título entre dos (versiones) y uno (árbol) marca esta cuestión: es un solo objeto y sin embargo, se presentan simultáneamente dos versiones de él, igualmente válidas. La ambigüedad de la propuesta implica ya, desde el comienzo, la cuestión epistemológica de la posibilidad de expresar la realidad desde la escritura, que se verá reafirmada en el último verso de la primera estrofa: «una realidad apurada se niega a sí misma». Como en otros momentos de la poesía de este autor, la negación de un elemento que fue afirmado inmediatamente antes (por ejemplo, «hay la que está y la que no» en «Vos y la otra», 17) implica las contradicciones que constituyen la trama de un universo en que se pone en juego lo dialéctico.

Por otro lado, las versiones literarias —hechas de escritura— se superponen a la real para suplantarla: «Otra escritura/ ajena y *simultánea* al primer plano». Nuevamente, se afirma la idea de validez simultánea de dos términos heterogéneos.

En este punto, la memoria viene a reforzar la compleja relación entre estos dos términos: realidad y escritura; pues la memoria —negada rotundamente en el título del primer apartado: «No es la memoria, seguro»— termina siendo el mecanismo sobre el que se reconstruye la experiencia, en el límite indecible entre lenguaje y realidad. Así el relato de Isabel que recuerda el instante del nacimiento de su hermano hace confluír en el mismo momento pasado y presente en una nubosidad que se relaciona con la misma nubosidad con que sus ojos perciben la realidad: «No ve bien y tampoco quiere usar lentes». Una vez más, la percepción de lo real presente se mezcla con la memoria y la nubosidad con que ambas se producen hace que sea imposible definir qué pertenece al ámbito de lo real y qué es parte del pasado y de la propia ficción que otorga la memoria.

De este modo, las dos versiones permanecen ahí, afirmadas de modo simultáneo, la real y la memorialística —hecha de fragmentos de recuerdos y de ficción⁵—, sin poder ni siquiera establecer una relación de causalidad entre ellas: «Y el árbol vuelve a oscurecerse. Y no es la memoria/ la razón de que todo suceda». La lógica de la racionalidad se torna obsoleta.

El segundo apartado de este poema vuelve sobre el mismo tema, pero ahora es la escritura la que se hace cargo de la ambigüedad. El mismo título, «Palimpsesto», ya implica una escritura sobre otra, pero ¿cuál es la original? ¿Cuál es la más importante? ¿Cuál resalta en primer lugar? Y la respuesta a todas estas preguntas es ambas; ambigüedad que se hará patente en la elección de las palabras: en la posibilidad de usar más de un término para expresar lo mismo y en la decisión de concretar esa posibilidad, incluyendo dos (o tres) términos a lo largo de todo el poema. Es una forma de poner de manifiesto el hecho de que, a través de la escritura, la multiplicidad de lo real difícilmente pueda ser expresada de una vez, que no es necesario elegir una forma, un modo, un camino; la «abundancia/vértigo de palabras» presenta eso «otro», lo desconocido, lo inabarcable de lo real y de la propia memoria pero también de la escritura, que excede la existencia.

En una reseña bibliográfica a «Pasiones de la línea», el último libro publicado por el autor, Héctor Freire explica qué significa la escritura como acto primordial para este poeta: «escribir... es constatar en ese mismo instante, que una lengua está ahí, y se agita afanosa, y con ella todas las ambigüedades, los espejismos y todo el pasado del lenguaje» (Freire, 2010). De este modo, la escritura se densifica y ya no es posible, entonces, realizar la operación referencial que los nombres y las referencias inducen. En el devenir de la escritura, se pone de manifiesto una ambigüedad imposible de ser superada.

El final del poema tiene un carácter de revelación incierta y en movimiento: «Ese árbol ahora / hace ver el tembladeral». Finalmente, la meditación sobre el árbol se abre a un nuevo horizonte: descubrir ese «tembladeral», que es visible una vez superada la compulsión racional de buscar siempre la imagen «verdadera» de las cosas y una vez que a través de la escritura, fue aceptada la ambigüedad radical que constituye lo real. El «tembladeral» puede ser imagen de todo ello, así como de la relación entre escritura y mundo, entre sujeto y escritura, entre sujeto y realidad, etc.; pero algo es seguro: el tembladeral no ofrece seguridades, no construye fundamentos, ni

un espacio cómodo de permanencia. Sin embargo, más allá de estas características de la imagen final, el optimismo del poema es patente, porque una parcela más de conocimiento ha sido iluminada a través de la palabra poética.

En «Dinamarca» nuevamente, se trata la cuestión epistemológica de la verdad.

*La realidad no es la verdad. No coinciden.
El hueco de una no cabe en el de la otra
y ese agujero entre ambas
termina por oler como a muerto escondido.
Ellos no lo sabían y hablaban
desde la orilla un lenguaje empecinado
donde la eme de mar salpica
con sus olas diminutas. Y un fantasma
ronda la calma de las mentiras.*

*A ellos una mujer los estaba esperando.
La vimos envejecer
con las ventanas encendidas
y en las charlas del mercado y de las vecinas.
Oía sin pedir de las palabras
sino el canto de sus pasos de regreso.
Y el idioma de la broma, luego,
con su cansancio cumplido
y la desesperanza contrariada.
Qué importaba que la realidad
no fuera la verdad. Ni su mal olor.*

*En Dinamarca, se cuenta otra historia
de madre, padre e hijo. Y sólo el aire
de la tragedia aquí y ahora
resulta el mismo.*

Pero esta vez una afirmación contundente zanja la cuestión desde el primer verso: «La realidad no es la verdad. No coinciden». La imposibilidad de encastrar una en la otra produce un agujero que huele de modo particular: a muerto escondido. Esta imagen resulta muy sugerente al momento de pensar dos términos cuya relación no se logra resolver. Lo escondido implica el enigma, pero lo muerto ¿no sugiere aquello que resulta ya perdido, infecundo antes de ser encontrado?

Sin embargo, esta primera estrofa tiene otro significado, pues la frase que la inicia es una cita. Fue dicha por Paco Urondo, contradiciendo una expresión que Perón decía frecuentemente y que había tomado de Aristóteles: «La única verdad es la realidad». En este caso, el poeta condensa en esta frase toda la historia de desaparecidos, de

encarcelados de nuestro país, la «otra historia» que Lito Nebbia menciona en su canción «Quien quiera oír que oiga». ⁶ El juego es entre las palabras *verdad* y *realidad* y lo que se denuncia es el hecho de que la realidad puede ser tergiversada y manipulada de tal forma que termine siendo totalmente ajena a la verdad. El hueco hediondo que supone al muerto escondido es metáfora de ese espacio entre el recuerdo y el olvido, entre la vida y la muerte donde se sitúa la imagen de los desaparecidos.

Por otro lado, se sugiere la cuestión del lenguaje que se antepone a la realidad y la suplanta: «...hablaban/ desde la orilla de un lenguaje empecinado/ donde la eme de mar salpica/ con sus olas diminutas» (76). Y de hecho, esto se repite, no sólo porque el poema presenta múltiples referencias a la noción de versión o versiones hechas de lenguaje —*mentiras, charlas del mercado, palabras, canto, idioma de la broma, otra historia*—, sino porque el presente de la enunciación —evocado únicamente a través de los deícticos *aquí* y *ahora* en el penúltimo verso— queda desplazado del poema y reemplazado por la literatura. Si bien no está explícita la situación que constituye el presente de la enunciación, podemos suponerla a partir de la referencia que observamos en la primera estrofa, de modo que el «aire de la tragedia» del *aquí* y el *ahora* resignifica las referencias a historias literarias que se entretajan en el devenir de los versos: *Hamlet*, de Shakespeare y quizá *La Odisea* de Homero, en la figura de una mujer que espera. Historia de muertos, desaparecidos, esperas, tragedia, todo se reúne en la trama de un poema que rodea la cuestión, sin explicitarla, que pone de manifiesto la incapacidad de las palabras para hacerse cargo del presente y de la experiencia que permanece «en perpetua aproximación» (tal como expresara Picardo). ⁷

Así, en un mismo poema, Picardo pone en relación su propia escritura y la historia de su país con la tradición literaria universal; hace eco de ella y se la apropia, la reescribe y le otorga un nuevo significado que resulta común a todos, pues la tragedia a la cual se refiere no es exclusiva de la historia argentina. Así, en este espacio de reescritura y diálogo, a partir de esta noción ya mencionada de «experiencia compartida» —reforzada por la antítesis entre el sintagma «otra historia» y la palabra que cierra el poema «mismo»—, donde diferentes tiempos históricos —nuevamente la confluencia entre pasado y presente— y diferentes espacios, se condensan y actualizan en los dos deícticos que nivelan la realidad y la ficción en una misma situación que también nos iguala en nuestra condición humana.

Del mismo modo en que el poema anterior produce la nivelación entre realidad y ficción en el ámbito de la memoria primero y de la escritura después desde el espacio de la vida cotidiana, este texto lo hace poniendo en juego la tradición literaria, la cual en ocasiones tendrá más fuerza incluso que la propia realidad:

«Por ejemplo, cuando se viaja a una ciudad de Europa cada rincón participa de la llamada "historia universal" de ahí que nos maravillen a veces como estúpidos, las ruinas y las inscripciones... Hay una sensación de realidad histórica mezclada con lo espectacular, que personalmente me hace dudar y a veces, pensar si eso sucedió o es parte de la venta de ilusiones. Como cuando

*en España tomás un tour por la ruta del Quijote y te muestran los molinos
contra los que combatió... La literatura está ahí antes que la historia.
Es escritura heredada que invita a transformarnos en lectores del mundo».*
(Gruia, 2008:110)

**Respecto de esta fuerza de la literatura o del lenguaje en general, para suplantar la
realidad, hay otro poema que sirve para reflexionar: «Escrituras del molino».**

«memorias y deseos de cosas que no existen...»

G. A. Bécquer

*Escribe en este preciso instante molino
y lo lee como si probara
por primera vez un par de lentes.
En realidad, desaparece en lo que ven sus ojos,
que no es sino un cuadro escamoteado
por una ventana de ómnibus:
un campo entre Buenos Aires y Mar del Plata,
manchas negras rumiando el hastío
y una mujer con pañuelo en la cabeza
en un camino de polvo y luz...*

131 { lucifora

*Se convence al poco rato de que sólo cabe
en otra boca, no en la suya,
la memoria y el deseo de lo que fue escrito,
más tarde, detrás de sí. (Sabe lo de Eliot
pero goza cuando otros lo descubren)*

*No hay pero hay aspas
cortando en rodajas el viento agobiado
o zabullidas en el tanque australiano
y dos chicos que se tatúan la piel
con el sol y el pasto después.*

*Chupa del pozo el agua fría,
duplica el cíclope y murmura molinos
río de la plata,
pampas, quijotes y segundas sombras.*

*No es cuestión —se dice— que desentone
y escribe: «Molinos» —Agua Mineral—
aviso televisivo, número dos (41–42).*

El epígrafe extraído de la Rima III de Bécquer ya anticipa la paradoja: recordar y desear lo que no existe, en eso consiste la inspiración, por lo tanto, el lenguaje (la materia artística) puede crear realidades.

El poema se abre con una escena de escritura: «Escribe en este preciso instante *molino*», cuya motivación se revelará al final: un aviso publicitario. Sin embargo, sea cual sea la situación, la escritura siempre plantea tensiones en su relación con la realidad, partiendo del extrañamiento que produce la lectura de la palabra por parte del sujeto. La escritura ilumina zonas de la realidad que permanecían escondidas o que de hecho, no existen como tales. El título condensa esta idea: no se hablará del molino real, concreto, sino de sus múltiples escrituras, con lo cual se sugiere que el lenguaje, los nombres pueden suplantar lo real.

A partir de esto, todo el poema pareciera una digresión en el trabajo de este sujeto, suscitada a partir del recuerdo de las múltiples escrituras literarias de este objeto: desde Homero (*La Odisea*) hasta la gauchesca argentina, pasando por el *Quijote* de Cervantes. El molino se convierte en una realidad compuesta de fragmentos de diverso origen, que lo resignifican, que lo cargan de múltiples sentidos. La construcción lingüística termina reemplazando al molino real. Esto se verá reforzado al final cuando la palabra *molino* no aluda finalmente al objeto real, sino a una marca registrada.

Por otro lado, la segunda estrofa evoca un verso de Eliot que retoma la idea del epígrafe becqueriano: «mixing memory and desire» (*La tierra baldía*, I). De este modo, el poema se refiere a la apropiación de la palabra por la tradición literaria que tiñe sus posteriores usos, como sucede en el poema con la palabra *molino* y la evocación de otros textos literarios en los que ha sido utilizada. Por eso, la escritura que empieza siendo del sujeto en el primer verso se vuelve ajena, al caer en la cuenta de la carga de significado que le aportan esos usos anteriores: «en otra boca», «lo que fue escrito/más tarde detrás de sí». Esto último más que una referencia temporal, es espacial si tenemos en cuenta de que se trata de un trayecto en el cual el sujeto avanza, pero el objeto ha quedado estático.

Además, la tensión entre lenguaje y realidad también encuentra un punto conflictivo en el verso: «No hay pero hay aspas», donde se afirma y se niega un predicado al mismo tiempo; esto puede no sólo referir al efecto visual de «desaparición» de las aspas al mirar un molino en movimiento, sino también en lo que implica nombrar el molino, escribir la palabra es nombrar la ausencia, aquello que no está y que el lenguaje evoca.

De este modo, una experiencia prosaica como lo es un viaje en ómnibus y la escena de una escritura degrada como es el aviso publicitario son ocasión de una profunda meditación acerca del lenguaje, la literatura y lo real.

Finalmente, estos tres poemas nos permiten percibir cómo la poesía de Picardo se adscribe a la línea de una poesía que piensa, que en el transcurrir de los versos va tanteando las ideas que el poeta intuye, aún cuando las palabras se vuelven insuficientes. La noción de tanteo, de búsqueda, de exploración y de pequeñas revelaciones que iluminan la vida es uno de los logros de una poesía que no se vence ante las dificultades de expresar lo real o la experiencia a través del lenguaje, sino que asume estos desafíos con un optimismo crítico, que aún confía en los poderes de la palabra poética.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (2008).** «Entrevista: Osvaldo Picardo: “En poesía siempre hablamos por la boca de otros”». En diario *La Capital de Rosario*, 28 de diciembre de 2008. Disponible en http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2008/12/edicion_10/contenidos/noticia_5241.html
- Casado, Miguel (2003).** *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Ferrari, Marta (2010).** «Poesía del pensamiento en la España contemporánea». *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6 & 7, spring, pp. 1–13.
- Freire, Héctor J. (2010).** «El reconocimiento de la propia ignorancia. *Pasiones de la línea de Osvaldo Picardo. Reseña*». *Revista Fénix* 24 (2010). Disponible en: <http://revistafenix.blogspot.com/2011/03/revista-fenix-nro-24.html#ignorancia>.
- Gruia, Ioana (2008).** «Hablamos es un decir que no termina. Entrevista con el poeta argentino Osvaldo Picardo». *Hipertexto* 8, pp. 105–111.
- Picardo, Osvaldo (2001).** *Una complicidad que sobrevive*. Mar del Plata: Martín, 2001.
- (2002). «Sobre mi poesía» en Daniel Fara (selección y prólogo). *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta*. Mar del Plata: Martín, pp. 79–80.
- (2005). *Mar del Plata*. Mar del Plata: Martín.
- (2008). *Pasiones de la línea*. Buenos Aires: En Danza.
- Romano, Marcela (2008).** «Reseñas. Osvaldo Picardo. *Pasiones de la línea (poemas de Nicolás de Cusa)*. Buenos Aires: Edición en Danza, 2008.» *Hipertexto* 10, verano, pp. 117–119.
- Scarano, Laura (2007).** *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Sylvester, Santiago (2006).** «Poesía de pensamiento». *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, pp. 67–73.

Notas

¹ El poeta argentino del cual trata este trabajo, Osvaldo Picardo, afirma: «Nunca hubiera sido posible ese mundo [el que constituye el poema] sin el texto» (Picardo 2002: 79).

² Marta Ferrari afirma en su artículo «Poesía del pensamiento en la España contemporánea»: «En la literatura de habla hispana, se puede situar el origen de esta práctica poética en el barroco español; sin embargo, es una constante lírica transhistórica que cruza diversos espacios literarios en distintos tiempos, desde los místicos y barrocos españoles, pasando por los metafísicos y románticos ingleses, los alemanes Novalis, Rilke y Hölderlin, hasta Cernuda, Valente y Brines en la España contemporánea u Octavio Paz, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges en nuestra América, entre muchos otros» (Ferrari, 2010:8).

³ De acuerdo con el interés de Picardo en el modo de concebir el conocimiento que proponía Nicolás de Cusa (Cf. Romano, 2009:117) —de hecho uno de sus poemarios es *Pasiones de la línea. Poemas de Nicolás Cusa* (2008)—, esta escritura puede considerarse un ejercicio del pensamiento que, en un movimiento circular se aproxima cada vez más a un núcleo que está ahí, que intuye pero al que nunca llega.

⁴ Desde aquí, también se abrirá la dimensión ética de la poesía del poeta argentino.

⁵ Considerando en este caso, que la memoria recuerda a partir de hechos sucedidos pero

también inventados; es una especie de reservorio donde se entremezcla la realidad y la ficción sin que sea posible determinar claramente cuál es el límite —si es que existe). Dice Laura Scarano: «la memoria como flujo intermitente, que crea una experiencia con materiales seleccionados del pasado, vale decir, reconstruidos en una versión lingüística» (2007: 91). Sin embargo, en Picardo, la memoria es más ficción que realidad, pues el pasado resulta inasible desde el discurso de la verdad y requiere una reconstrucción imaginaria para ser salvado del olvido, lo mismo que requiere el sujeto.

⁶ La canción de Nebbia menciona justamente una vez más los términos historia y verdad, reafirmando la versión de aquellos que han sido silenciados por los vencedores: «Si la historia la escriben los que ganan,/ eso quiere decir que hay otra historia: /la verdadera historia».

⁷ Se podría pensar aquí en otros versos de la canción de Nebbia: «nos quitan las palabras... Nos queman las palabras, nos silencian».