



**La escritura inexacta del que no soy  
sobre *Una complicidad que sobrevive*, de Osvaldo  
Picardo**

Ma. Clara Lucifora  
Universidad Nacional de Mar del Plata

**Hipertexto**

Cuando la poesía piensa, la ciencia –en su sentido más amplio– cede por un momento, algo de sus sentidos. 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. En este sentido, afirma Miguel Casado 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” (15). Lenguaje y contenido se hayan entrelazados y construyen el pensamiento, la meditación que discurre a lo largo de los versos, sugiriendo más que explicando, proponiendo imágenes, realidades, que sólo existen en esa combinación de palabras, en esa combinación de versos y de estrofas, en la voz de ese poeta.<sup>1</sup> 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.

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 destrozarnos 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

<sup>1</sup> 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).

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” (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.<sup>2</sup>

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 quienes 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 sentirlas 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.

La idea de supervivencia se observa ya desde el título del poemario, así como también la intuición 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

---

<sup>2</sup> De acuerdo al 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.

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” (68). 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 búsqueda, 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. Así, los modos propuestos para esta supervivencia acudirán pronto, ni bien iniciado el poemario en la forma del sentimiento amoroso, aunque 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 y la ciudad.<sup>3</sup>

Este poemario, entonces, de corte amoroso, no bucea, sin embargo, en los avatares del amor por sí mismo, sino que lo trasciende usándolo como punto de partida para la reflexión sobre la condición del sujeto y su relación con el otro y también para la meditación acerca de la relación lenguaje y realidad que es constante en su obra. De este modo, la relación entre el sujeto poético y el vos que alude a la mujer amada plantean la cuestión del estatuto existencial del sujeto en relación con un sujeto-otro. Esto se observa claramente en el uso de los nombres propios. La ausencia del nombre propio del sujeto poético se contrapone a la presencia del de la destinataria: Marta.<sup>4</sup>

La posibilidad de que la mujer amada sea la misma que aparece en todos los poemas amorosos podría pensarse a partir del mismo tono íntimo y familiar en el que se desarrollan las escenas narradas por el poeta: ambos amantes en el lecho amoroso, conversaciones en persona o telefónicas, la casa, las ciudades compartidas, peleas, desayunos. También en la estructura del poemario, el lugar que ocupa cada poema permite hacer esta asociación, pues es uno de los poemas que se encuentran ubicados en el medio del libro: “Hablamos es un decir que no termina” (48) (número veinte, de un total de cuarenta y dos), el que vuelve a conectar ese vos con el nombre de Marta, aludido ya en la dedicatoria del poemario:

No creíamos, Marta, que fuéramos estos nombres  
en los labios del otro

<sup>3</sup> Desde aquí, también se abrirá la dimensión ética de la poesía del poeta argentino.

<sup>4</sup> El nombre de la mujer coincide con el de su compañera desde hace más de 20 años, de modo que se plantea un nuevo juego o tensión entre elementos autobiográficos y elementos ficcionales

pero el silencio no existía antes.  
Esta mujer tiene una imagen mía que se parece a otro,  
a la de un espejo que miran sus ojos:  
lo mejor a veces y, otras, lo peor  
que alguien puede ver en mí. (“Sólo esto mío único de mujer” 34)

Esta integración del nombre propio del sujeto en el de la destinataria genera también un movimiento de distanciamiento del yo, que piensa en contra de sí y se reconoce extrañamente en ella y que recorrerá todo el poemario:

Como se observa en esta cita, es ella quien reinventa al sujeto, de modo que esta poesía apuesta por la abolición del yo con mayúsculas de la poesía amorosa tradicional pero sin llegar al extremo en donde ya no se dice yo, sino al extremo en que decir yo sólo tiene la importancia del ser, esto es, revalorizar la subjetividad no en un sentido falsamente lírico sino como un objeto cuya sola presencia es manifestación y reflejo en el otro.<sup>5</sup>

Por otro lado, esta mujer es con quien, en primer lugar, el poeta entabla la complicidad aludida en el título, porque será también el primer destinatario y por tanto, el primer lector de los poemas. De este modo, las palabras que el sujeto expresa parecen estar, en ocasiones, más vinculadas a ella que a él. Tan así es que frente a ella, el sujeto puede sufrir incluso un desdoblamiento al considerar sus acciones desde el afuera de su voluntad (en consonancia con el distanciamiento de sí mencionado anteriormente): “Te amo” me oigo decir a tu oído/ y me veo inventando de nuevo...” (“Últimas noticias” 11)

Hacia el final, “Vos” (91) no hace más que confirmar la hipótesis de que el poemario (y el sujeto poético) se constituye a partir de la figura de la mujer que, finalmente, se expande y alcanza toda la realidad: “Vos estás en cada cosa”. De hecho, los dos primeros versos de este poema parecieran anunciar un proceso de autfiguración: “Este soy desde los dedos del pie/ hasta lo que mi mano alcanza”. Pero no es como lo puede esperar el lector, pues el sujeto no sólo se ancla en los rasgos de su propia cara: “la cara que entrecierra los ojos”, sino también en la pérdida del ser en la escritura: “la escritura inexacta del que no soy” y en el cuerpo de la mujer: “y tus pezones redondos y canela”. De este modo, el ser del sujeto no se reduce a los límites de su cuerpo, sino que acapara el cuerpo y la existencia de ella, a la vez que se desenvuelve en la escritura, definiéndose así de acuerdo con sus dos condiciones más importantes a lo largo del libro: ser poeta y ser amante.

---

<sup>5</sup> Cfr. con el siguiente cuento sufí de Attar de Neishapur (persa del siglo XII): El amante llamó a la puerta de su amada. “¿Quién es?”, preguntó la amada desde dentro. “Soy yo”, dijo él. “Entonces ¿cómo podría abrirte?” El amante se fue al desierto, donde estuvo meditando durante siete meses, considerando la pregunta de la amada. Por fin regresó y volvió a llamar a la puerta. “¿Quién es?”. “Soy vos”. Y la puerta se abrió inmediatamente (De Mello 2003: 208). En este cuento, es posible observar ese despojo de la esencia del sujeto para asumirse como “un ser en otro”. Este movimiento de identificación total con el objeto amado y la despersonalización del propio sujeto será una de las líneas que recorra este poemario.

Avanzando en el poema, esta indagación acerca de la constitución del sujeto continúa encontrando en la relación yo-vos una de sus claves: este sujeto se desarma para reconstruirse de acuerdo a la existencia y a la mirada del vos.<sup>6</sup>

No existe otra memoria de mí mismo  
ni soy otro recuerdo que el que vos/  
contiene:

Estos versos están muy relacionados con otro poema amoroso que trata de esta descomposición-recomposición: “Vos y la otra” (17)

Vos y la otra, que no sé porqué decidieron  
hacer de lo que no soy  
un amor en que pocas veces reconozco  
ese poco mío y ese otro tan tuyo.

Esta frágil condición del sujeto que va mutando según la voluntad de la destinataria propone una línea de reflexión que socaba los fundamentos del sujeto cartesiano, unívoco para presentar un sujeto fragmentado, contradictorio que depende del otro y del lenguaje para constituirse y cuya verdad (o realidad) varía de acuerdo a los vaivenes de estas relaciones.

Esto se ve claramente en el poema “Esta humilde manera”, en el cual el sujeto poético se reinventa a partir de la narración de la destinataria sobre la vida compartida; narración cuya mentira (ficción) el sujeto reconoce, pero que sin embargo, vuelve a creer e incorpora al recuerdo, volviéndose “real”, tal como se observa en la siguiente estrofa:

No es más que inventarse una vida,  
una historia bajo esa luna llena  
de publicidad lujosa para turistas.  
No hay verdad en todo esto  
pero vos, de nuevo, me lo hacés creer.

Estás recordando tantas cosas  
que nos pasaron... (III, 21)

Recordar e inventar se asimilan en una misma operación, generando una mezcla indefinida entre realidad y ficción. En la misma línea, el poema “La abeja” (81) plantea la cuestión de ponerse de acuerdo respecto de una realidad que es mentira. Si bien los adjetivos “vieja” y “terrible” que caracterizan esta mentira son negativos y no exentos de alguna ironía; sin embargo, una oración transforma esto en algo apreciado por el poeta, que se refiere no sólo al vuelo de la abeja, sino también a este poder invisible que no deja de inventar una nueva realidad:

---

<sup>6</sup> También la mujer como espejo del yo es un tópico que se repite reiteradas veces. Es interesante en este punto porque si el espejo devuelve la propia imagen (y a la vez la desdobra como otro), el hecho de que la mujer sea el espejo del sujeto poético refuerza la idea del no-ser del sujeto en sí mismo y del ser-en-ella. Esto -secularizado- se vincula con la larga tradición de la mística de oriente y occidente.

La abeja sobrevuela la caléndula amarilla...  
Y en realidad, su vuelo enroscado a un poder invisible  
no cesa de inventar la vieja y terrible mentira  
en que nos ponemos de acuerdo. Es hermosa. (81)

En este punto, resulta fundamental hacer referencia a la lectura de los *Pensamientos* (1623-1662) de Pascal que, en tono autocrítico, resuena en la escritura de Picardo, como podemos ver principalmente en esta cita:

Quando se desconoce la verdad acerca de algo, conviene que haya un error compartido que fije el espíritu de los hombres, como por ejemplo la luna, a la que se le atribuyen la sucesión de las estaciones, el progreso de las enfermedades, etc.; pues la enfermedad principal del hombre es la curiosidad inquieta por las cosas que no puede saber, y menos nocivo le resulta estar en el error que en esa curiosidad inútil (1971: 73).

La noción de la conveniencia del error compartido autoriza la insistencia del vos en creer esta versión y del sujeto en aceptarla, aun cuando éste es consciente de su posible falsedad. Es un acuerdo tácito entre el yo y el tú que pospone la verdad de lo enunciado detrás del “error compartido”.

Por último, el sujeto poético transforma su condición de ser humano “real” y, a partir de la relación amorosa, entra en un juego que lo redefine, como escritura, como relato, como personaje homérico, milenario:

Sin embargo, lo nuestro vuelve a armarse.  
Tiene el color del viento en el molinete,  
y con más de 5000 años renace, muere, se recuerda.  
Lleva consigo, pegada a la suela, esta hoja seca  
en que me reconozco.  
Me lleva al levantarse y al acostarse,  
una epopeya conocida  
en la que tropiezo con tu cama,  
me desata un momento del mástil al que me ato  
y nado a los fondeaderos mansos de la isla  
verde, tan verde.<sup>7</sup> (“Sólo esto mío único de mujer”, III, 37)

Esta nueva máscara remite al amor como un sentimiento milenario; sin embargo, él afronta como un nuevo Ulises la aventura de amar y como un nuevo Homero, la aventura de cantarle al amor de forma novedosa; así lo expresa el autor en un reportaje:

¿Cómo escribir hoy, poesía amorosa, en medio de los simulacros de las telenovelas y de las atrocidades de nuestra época? En ese sentido puse el epígrafe de Juan L. Ortiz: “no nos queda sino el amor para franquear sus límites”, creo que es una orientación posible en el laberinto literario de las

---

<sup>7</sup> Es inevitable relacionar la alusión a la isla tan verde con la estrofa del poema “Arte poética” de Borges, (poema que ha dado título a este trabajo): “Cuentan que Ulises, harto de prodigios,/ lloró de amor al divisar su Itaca/ verde y humilde. El arte es esa Itaca/ de verde eternidad, no de prodigios” (1996: 221); sumado a las diferentes referencias a la epopeya homérica y a la condición de papel (literatura) del sujeto.

pasiones y de la historia de nuestra época. ¿Cómo se franquean los límites del amor si no es reinventándolo con una nueva lengua desde sus epifanías incesantes? (Aguirre 2008)

En este poemario, el amor es la excusa y el punto de partida de una escritura que busca ahondar en la experiencia humana compartida, la cual debe ser re-narrada o re-inventada para poder ser dicha y encontrar en ella el sentido profundo de lo vivido, pero también del acto mismo de escribir. De este modo, historia y literatura se unen para dar una nueva versión de esta experiencia; y entonces, ya no importa qué pertenece a cada ámbito, importa el resultado final: “un relato que se hace creíble y entonces se puede leer y vivir” (Gruia 2008: 108).

En la relación amorosa entre el yo y el vos, las ciudades aludidas no son simples escenarios del amor, sino que permiten indagar acerca de la relación entre la escritura y lo real. Mar del Plata, Junín, La Plata, Santa Clara, Madrid, Trujillo, Melilla, Cuenca, etc, al ingresar al texto quedan desdibujadas. Se fusionan con el sujeto y se transforman en mapas de su vida y esta vida en un mapa de algo nuevo: “Esta rara cosa de estar vivos necesita un mapa...” (58). De este modo, las ciudades nombradas resultan ser simulacros de las reales y aún así, más verdaderas que estas últimas. Esta operación es clara en el poema “Hocinos-Otoño VI, Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 1986” (24), donde el sujeto sólo conoce y reconoce la ciudad a partir de un cuadro que la mujer ha llevado al hogar: “Conocí Cuenca/colgada de las rocas sobre el color del Júcar...” Al no conocer la ciudad real, sino sólo el cuadro que la representa, se plantea nuevamente la mediación del arte respecto de lo real y cómo un objeto artístico puede suplantar la realidad. En este caso la pintura, pero también la escritura literaria, presentan una versión que tiene más fuerza que la realidad.

Además, también aquí la destinataria funciona como el dispositivo intermedio a través del cual el sujeto entra en contacto con las cosas, con el mundo, al ser quien ha llevado el cuadro a la casa. Así, el contacto con lo real está mediado por dos instancias: el objeto artístico y la mujer, de quien finalmente termina hablando.

Esto se vuelve a ver claramente en “Lo único acertado del relámpago” (57), donde el yo poético encuentra en los lugares que atribuye al vos este mapa para la vida. Sin embargo, en ese mismo poema, el espacio que le corresponde a él, La Plata, es un lugar que posee una serie de características negativas a partir de la experiencia de la soledad y el desasosiego amoroso que significa para el sujeto, pero en consonancia con una situación externa determinante: la dictadura militar, nunca aludida directamente. Justamente, es este hecho histórico el que determina el transcurso del poema y el que constituye un pasado donde el sujeto se encuentra solo, con miedo y en silencio no sólo por la censura militar, sino también porque el vos que estuvo, ahora está,<sup>8</sup> de modo que los sentimientos se mezclan y confunden. La pregunta inicial, “¿Qué nombre tenía la vida con sus días adentro/ poblados de bosques en La Plata?”, que abre el estado de desasosiego y vacío, tendrá una respuesta en la cita final, traducción del epígrafe de Marie Louise Von Holding:

---

<sup>8</sup> Este poema trabaja así con la evocación espacio/tiempo y la inefabilidad/imposibilidad del Nombre del Amor, por eso el nombre amado paradójicamente “se presiente existente en su inexistencia” temporal y espacial, en intertextualidad con el *Cantar de los Cantares*.

...no haber dicho lo que uno  
hubiera podido decir del sol  
ni lo único acertado del relámpago  
aún menos del amor.

El silencio, la imposibilidad de hablar, de decir, e incluso de imaginar aluden al silencio obligado impuesto por la censura del gobierno de facto, pero también a la imposibilidad del sujeto poseer a la figura del vos y de encontrar en ella el orden, la alegría de una voz que puede contrarrestar el silencio de la tortura, de la represión y de la muerte.

Extrañaba entonces la voz que llena el espacio  
Y ordena cada cosa,  
Un sol encerrado detrás de los vidrios... (2001: 57)

Los lugares recorridos, por lo tanto, se transforman en el texto en extensiones de la propia interioridad del sujeto, pero no al estilo de los románticos en los que el paisaje resultaba un reflejo de los propios sentimientos generando empatía, sino espacios reales y que dentro del texto se transforman y se vuelven patria de sentimientos, de recuerdos, de claves para vivir en una realidad que, aunque se parece a la extratextual, posee otra condición. Por eso, también muchas de las relaciones que el sujeto plantea con los lugares mencionados están mediadas por la fotografía, porque no importan los lugares en sí, los lugares reales, sino el sentido que poseen para la propia experiencia, así como su incorporación a la literatura y posterior resignificación. Además, esta referencia permanente a la fotografía reafirma la condición precaria e inestable del sujeto y el carácter de construcción de la experiencia evocada. Así lo explica el mismo Picardo:

La foto funciona exactamente en ese registro. Habla desde más allá de nuestras muertes. Con lo que construye, paradójicamente, una irrealidad, una ilusión: así sucedieron las cosas, aquí y entonces. ¿No ocurre esto con la idea del “yo soy”? ¿No sentimos con el paso del tiempo cómo crece en nosotros la irrealidad de la existencia, mientras ahí está la “demasiada realidad” de las cosas?. (Gruia 2008: 108)<sup>9</sup>

Por último, resulta importante la mención reiterada de características topográficas que son propias de Mar del Plata, en muchos poemas, como por ejemplo: el mar, la playa, la arena, los veraneos turísticos. Es un espacio que ingresa al texto a partir de determinadas marcas y se vuelve escenario del recorrido vital del sujeto poético, pero también permite la meditación acerca de la insuficiencia de la escritura para decir lo real.

En el poema “Día de playa” (77-80), por ejemplo, se mencionan todos los tópicos propios del verano marplatense: el mar, la blanca bañista, el nene con baldecito, los caracoles, el heladero, el gordo lector de diario, la espuma, las rocas, el vendedor ambulante, sombrillas, los partidos de voley de los adolescentes, la avioneta de publicidades con su cinta larga; sin embargo, hay algo en este paisaje

---

<sup>9</sup> Esta nota, además, reafirma lo que se ha dicho hasta el momento de la condición precaria del sujeto al intentar definirse de modo definitivo y estable.

que inquieta, hay algo siempre ausente que cierra cada una de las tres partes que componen el poema:

(I) Y no hay modelo:  
Cada color sobre su **des**memoria  
Y un **des**conocimiento  
Que avanza.

(II) Y el mar **sin** conciencia  
En la mirada **sin** memoria

(III) **Faltaba** el cormorán...  
**Faltaba** la avioneta...  
Cuando mar y sol  
Parecen **no** haber existido.

Y la ausencia puede ser la del sujeto, que se esconde tras la máscara de la impersonalidad, pero también la de lo real que se diluye en el lenguaje. El paisaje se arma con un collage de imágenes veraniegas comunes y donde cada figura cumple el papel que le corresponde; sin embargo, unas horas más tarde, todo habrá desaparecido. Si el mar y el sol parecen no existir hacia la noche, la pregunta que flota detrás de este poema es el estatuto de la realidad y la imposibilidad de fijarla de una vez, porque así como en un momento se constituye a partir de determinados elementos, al instante siguiente todo se desvanece y el espacio se convierte en un escenario vacío.

La misma operación se repite en uno de los poemas de otro libro de Picardo, titulado *Mar del Plata* (2005: 17). A través de los nombres, el sujeto poético evoca y recuerda los distintos espacios que recorrió en su infancia o que incluso sus antepasados recorrieron; pero entre tantas referencias espaciales y temporales, una estrofa queda resonando:

Pero **no** hay mar: el mar es sólo **ausencia**  
En la sílaba mar: pasa el sonido  
Y queda el hombre frente a **un mar que inventa**.

Si bien esta estrofa es un intertexto de Fogwill,<sup>10</sup> de modo que establece irónicamente un debate con él, la siguiente estrofa confirma y deja abierta la reflexión sobre el lenguaje que borra y reemplaza la realidad que nombra.

Es cierto, no hay sino un **invento**.  
Y sólo, **fuera del lenguaje**,  
Es posible que lo miren y que lo vean.

---

<sup>10</sup> “El mismo mar nos pierde: nos encuentra/ y nos pierde con su pulso marino./ Y con su eterno nunca nos despierta/ del siempre breve sueño de un camino./ Pero no hay mar: el mar es solo ausencia/ en la sílaba mar: pasa el sonido/ y queda el hombre frente a un mar que inventa/ y pierde entre los pulsos del sentido./ Pulsos del mar que intermitentes traman/ su recomienzo siempre suspendido./ Fondo que es forma, superficie y pausas/ de un deseo en rompientes que reclaman/ perderse por partir o estar partido/ y aquí quedarse en un hacer sin causas” (1998: 9).

Así, queda planteado el problema acerca de la relación entre las palabras y las cosas y el vínculo arbitrario que las une, pero a la vez las aleja infinitamente, pues nombrar, en este caso, es negar la realidad, es la incapacidad de percibirla sensorialmente.<sup>11</sup>

Debería hablar sobre el mar,  
El que le da nombre a la ciudad  
Tanto como **la niega**.

Así, esta reflexión motiva otra acerca de la constitución de los sujetos que involucra no sólo la voz poética que se constituye en el lenguaje, sino también nuestra propia subjetividad cruzada de lenguaje e invención.

### Obras Citadas

Aguirre, Osvaldo. "Entrevista: Osvaldo Picardo: «En poesía siempre hablamos por la boca de otros»" en diario *La Capital de Rosario*, 28-12-2008:

[http://www.lacapital.com.ar/ed\\_senales/2008/12/edicion\\_10/contenidos/noticia\\_5241.html](http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2008/12/edicion_10/contenidos/noticia_5241.html)

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, vol. II.

Carnero, Guillermo. *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyere*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

Casado, Miguel. *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2003.

De Mello, Anthony. *Obra completa*. Santander: Sal Terrae, 2003.

Fogwill, Rodolfo Enrique. "Versiones sobre el mar" en *Partes del todo. Poemas 1985-1997*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Freire, Héctor J. "El reconocimiento de la propia ignorancia. *Pasiones de la línea de Osvaldo Picardo. Reseña*". *Revista Fénix* 24 (2010):  
<http://revistafenix.blogspot.com/2011/03/revista-fenix-nro-24.html#ignorancia>.

Gruia, Ioana. "Hablamos es un decir que no termina. Entrevista con el poeta argentino Osvaldo Picardo". *Hipertexto* 8 (2008): 105-111.

---

<sup>11</sup> Hay un poema de Guillermo Carnero, "Mira el breve minuto de la rosa" (1974: 179), que medita sobre esta cuestión de cómo incide la preexistencia del lenguaje al conocer un objeto, cómo condiciona la percepción del hombre y cómo se torna una fatalidad el querer prescindir de los nombres, porque ya fatalmente los conoce: "Mira el breve minuto de la rosa/ antes de haberla visto sabías ya su nombre... Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre/ regresas luego a dárselo...". La mirada nunca es inocente. Si bien Carnero desdeña el conocimiento por vía lingüística y postula sólo como mero deseo la percepción sensorial, la conclusión apunta a denunciar como imposible la prescindencia de la actividad nominal, ese "dar nombre" a aquello que no lo tiene.

Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

Picardo, Osvaldo. *Una complicidad que sobrevive*. Mar del Plata: Martín, 2001.

---. "Sobre mi poesía" en Fara, Daniel (selección y prólogo). *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta*. Martín: Mar del Plata, 2002: 79-80.

---. *Mar del Plata*. Mar del Plata: Martín, 2005.

---. *Pasiones de la línea*. Buenos Aires: En Danza, 2008.

Romano, Marcela. "Reseñas. Osvaldo Picardo. *Pasiones de la línea (poemas de Nicolás de Cusa)*. Buenos Aires: Edición en Danza, 2008" en *Hipertexto 10*, verano 2009: 117-119.

Sylvester, Santiago. "Poesía de pensamiento". *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, 2006. 67-73.