

JOAQUÍN GIANNUZZI Y OSVALDO PICARDO: *UNA COMPLICIDAD QUE SOBREVIVE*¹

JOAQUÍN GIANNUZZI AND OSVALDO PICARDO:
A COMPLICITY THAT SURVIVES

Micaela MOYA

Universidad de Valladolid

Universidad Nacional de Mar del Plata

m.moya@live.com.ar

Resumen: En este trabajo analizaremos los poemas “Poética” de Joaquín Gianuzzi y “Vida de poesía” de Osvaldo Picardo, con el fin de acercarnos a las poéticas de estos autores argentinos. Para esto, trabajaremos no sólo a partir del análisis textual de los poemas sino también a la luz de los conceptos teóricos de *metapoesía*, *autorreferencia* y *arte poética*, entre otros, que nos serán de suma utilidad para dar cuenta de la reflexión que hacen Gianuzzi y Picardo sobre su propio quehacer. Asimismo, nos interesa revisar el vínculo que se establece entre estas dos voces de la poesía argentina contemporánea.

Palabras clave: Gianuzzi, Picardo, metapoesía, poesía de pensamiento, poesía argentina.

Abstract: In this paper, we will analyse the poems "Poética" by Joaquín Gianuzzi and "Vida de poesía" by Osvaldo Picardo, in order to get in touch with the poetics of these Argentine authors. We will work not only with the textual analysis but also with the theoretical concepts of *metapoetry*, *self-reference* and *poetic art*, among others, which will be very useful to account for the reflection that Gianuzzi and Picardo make of their own work. We are also interested in looking at the link between these two voices of contemporary Argentine poetry.

Key words: Gianuzzi- Picardo- metapoetry- the poetry of thought- Argentine poetry

¹ *Una complicidad que sobrevive* es el título con el que Osvaldo Picardo designa al poemario que publica en 2001. Son, también, los últimos versos del poema “Últimas noticias” que abre dicho poemario: “Y me veo inventando de nuevo/ el mar, el amanecer, el colibrí. / O algo mejor / una complicidad/que sobrevive”. También, en el marco de la antología realizado por Daniel Fara, Picardo elige estos versos para definir la poesía: “La poesía es ‘una complicidad que sobrevive’. Resiste a pesar de todo y gracias a ese pesar” (Picardo, 2002: 80).

Hay infinidad de definiciones sobre la poesía. Pero he llegado
a la conclusión de que las mejores definiciones,
o al menos, las que más me satisfacen son las de los poetas
Joaquín Giannuzzi, “Pensamiento”

La poesía es “una complicidad que sobrevive”. Resiste a pesar de todo
y gracias a ese pesar. Pero también, ríe, se burla y juega,
sin que le duelan los siglos. No vale de nada solemnizarla.
Ella hasta nos disculpa la infamia de escribir.
Osvaldo Picardo, “Sobre mi poesía”

L a poesía en el espejo del poema²

Entendemos como autorreferencial todo aquel texto que presenta una reflexión sobre sí mismo. En este sentido, nos parece que la imagen que Leopoldo Sánchez Torre utiliza para titular su libro, *La poesía en el espejo del poema* (1993), es muy sugerente y productiva para reflexionar sobre el fenómeno autorreferencial. La poesía se mira a sí misma, se observa, se analiza, se reconoce (o no) en un espejo que no es otro que el poema. Nos proponemos, en este apartado, analizar algunos de los conceptos teóricos propuestos por la crítica para pensar los textos autorreferenciales. Creemos que un análisis acabado de la bibliografía teórica será productivo a la hora de pensar en los poemas seleccionados.

El fenómeno “autorreferencial”, como procedimiento o recurso literario, ha estado presente desde los comienzos de la literatura y se ha empleado en todos los géneros. Al respecto, Ramón Pérez Parejo señala que: “Esta tendencia de autoindagación y crítica del lenguaje estuvo siempre presente en la actividad literaria desde sus orígenes, incluso en las manifestaciones escritas que aún no distinguían entre poesía, filosofía e historia” (2002: 12). El crítico, en el primer capítulo de su libro *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50- Novísimos)* (2012), propone un rastreo del fenómeno autorreferencial (no sólo en el ámbito de la literatura sino también en el de la filosofía y el de la teoría literaria) que comienza con algunas leyendas bíblicas y concluye con los posestructuralistas franceses (Foucault, Derrida y Barthes), pasando por los sofistas, Platón, la filosofía de la Edad Media y la literatura desde el Romanticismo, “especialmente en el eje Simbolismo-Modernismo- Vanguardias” (Pérez Parejo, 2002: 12). Laura Scarano y Marta Ferrari adhieren a la posición de Pérez Parejo y destacan, asimismo, al simbolismo, el modernismo y las vanguardias como los movimientos estéticos en los que se acentuó la tendencia a la autoindagación. Las autoras, en el volumen *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (1996), afirman que “sería posible establecer una genealogía que parte del programa presimbolista de Bécquer,

² Sánchez Torre, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

pasa por el movimiento autotranscendentalista de Darío o Jiménez y culmina en la metapoesía explícita de Pedro Salinas o Jorge Guillén, en el horizonte poético hispánico” (Ferrari y Scarano, 1996: 11).

Las críticas argentinas señalan que otras voces dentro de la crítica especializada conciben el fenómeno autorreferencial como el resultado de los cambios culturales producidos por la posmodernidad (Waugh, Calinescu y Debicki) mientras que algunos teóricos consideran, en cambio, que el carácter autorreflexivo en la literatura es una marca de la modernidad (Paz). En este sentido, adherimos a la tesis sostenida por Scarano y Ferrari quienes señalan que “el procedimiento autorreferencial se define, entonces, por su disponibilidad funcional e ideológica y no constituye, por sí mismo, prueba suficiente de modernidad o posmodernidad de un texto” (Ferrari y Scarano, 1996: 12).

Ahora bien, más allá de que el fenómeno autorreferencial haya estado presente a lo largo de toda la historia de la literatura, no es sino hasta la década de 1970 cuando la crítica comienza a indagar y definir el gesto de la literatura que se mira a sí misma. Marta Ferrari señala en la introducción de su libro *La coartada metapoética José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero* (2001), un posible comienzo en el término “metalenguaje”, concepto que nos permite “una posible vía de indagación del fenómeno <<autorreferencial>>” (Ferrari, 2001: 13). El metalenguaje que, señala la autora, no nace como concepto desde la lingüística sino desde la lógica, se define “como función derivada de una propiedad fundamental del lenguaje, la de ser el único sistema de signos capaz de describir otros sistemas sígnicos, incluyéndose –naturalmente– a sí mismo” (Ferrari, 2001: 13). El desarrollo de este término y las investigaciones de autores como Roman Jakobson, Bertrand Russell, Louis Hjelmslev, entre otros, permiten que la crítica posterior adopte el prefijo “meta” para hablar ahora de la literatura que se mira y reflexiona sobre sí misma. Ferrari agrega:

La modalidad metaliteraria de la escritura- según creemos- parece arrancar de una consideración de la literatura de índole lingüística; la más o menos reciente consideración del hecho literario como forma del lenguaje: la aceptación de que es objeto de estudio del lingüista no solamente la lengua natural sino cualquier estructura análoga a dicha lengua, cualquier sistema de signos (Ferrari, 2001: 16).

De este modo, la crítica comienza a poner el foco en el fenómeno autorreflexivo, lo que genera una gran cantidad de términos y definiciones alrededor de la galaxia *meta*³. Uno de los primeros conceptos que merece la pena revisar es el de “metaliteratura”, noción caracterizada por Leopoldo Sánchez Torre en su libro antes citado. Allí, el crítico español señala que: “la metaliteratura

³ Es importante destacar, también, que el fenómeno autorreflexivo no es exclusivo de la literatura sino que puede rastrearse en todo el campo cultural. En este sentido, Ferrari destaca, al comienzo de su libro *La coartada metapoética*, la presencia del fenómeno *meta* en el cine, la publicidad, la televisión, la pintura y la música (Ferrari, 2001: 11). Es interesante, en línea con el planteamiento de la crítica argentina, la propuesta de Antonio Gil González que sitúa el origen del prefijo *meta* asociado al ámbito cultural en el término “metapintura”, propuesto por Guillermo de la Torre en 1951 y “metamúsica” utilizado por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), texto que el investigador español destaca “por su intensa discursividad crítica y autorreferencial” (Gil González, 2011: 73). De este modo, Gil González subraya la importancia de estos conceptos “en ambos casos surgidos, como puede verse, en el ámbito hispánico, y antes, en cualquier caso, de la puesta de moda, en el campo anglosajón, de sus homólogos *metatheatre*, *metapoetry* o *metafiction*” (Gil González, 2011: 73)

propiamente dicha se caracteriza por el hecho de que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido del texto” (Sánchez Torre, 1993: 65).

Otro de los conceptos que gana terreno en la crítica durante este período es el de “metaficción”, al que Pérez Bowie define por su cualidad de remitir “a dos contenidos que no son excluyentes sino complementarios: uno la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, que se efectúa desde el interior del propio discurso; el otro, la autorreferencia o la reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, convirtiéndose en metalenguaje” (Pérez Bowie, 1994: 91). Ferrari (2001) revisa las distintas definiciones de metaficción, evaluando cuáles son los alcances del término en cada caso. De este modo, la autora concluye que “es posible reconocer dos vertientes dentro de las diferentes posturas críticas frente al fenómeno” (Ferrari, 2001: 20) y destaca que la primera de ellas “defiende la tesis del <<fenómeno híbrido>> [...] estos teóricos definen a la metaficción como la suma de dos elementos: ficción más crítica, ficción más glosa, ficción más comentario sobre dicha ficción” (Ferrari, 2001: 20) y agrupa en esta primera tendencia a Pérez Firmat, Hutcheon, Mayhew y Sánchez Torre. Por otro lado, destaca la propuesta de Patricia Waugh y Robert Alter quienes conciben la metaficción como un constructo y “al hacerlo abren el debate sobre la autorreferencialidad a otras áreas problemáticas de la investigación actual, desde las teorías sobre la ficcionalidad hasta las tesis constructivistas, desde la cuestión de la referencia hasta los postulados de estética de la recepción” (Ferrari, 2001: 21)

Sin embargo, tal como señala Marta Ferrari (2001), las primeras reflexiones sobre el fenómeno autorreferencial estuvieron centradas en la narrativa, por lo que resultan tan interesantes y productivos trabajos como los de Castagnino, Scarano, Ferrari y Pérez Parejo, entre otros, que comienzan a definir el fenómeno autorreferencial en la poesía. En primer lugar, revisaremos algunas definiciones de “metapoesía”, término emparentado, desde su formación morfológica, con los que hemos mencionado previamente (metaficción, metalenguaje o metaliteratura, entre otros) y además, uno de los más aceptados por la crítica especializada. Raúl Castagnino en su libro *Fenomenología de lo poético* (1980) distingue la metapoesía de la metapoética, entendiendo la primera como “poesía de la poesía” (1980: 161) y la segunda, a partir de su doble condición como un texto que “ofrece presupuestos teóricos o programáticos que, tanto como se enuncian, se los ve en funcionamiento en el acto creador del poeta y en el poema” (1980: 161). Luego, el crítico agrega respecto a la metapoética:

En ella, toda la problemática se circunscribirá en el campo lírico: la poesía, el poema, el poeta, los instrumentos, recursos y medios expresivos, los receptores son tales; pero, además, impostados en nivel metalingüístico, se convierten en tema poético. La poesía adquiere conciencia de sí y por sí; trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su esquematización (Castagnino, 1980: 161)

En este mismo sentido, Zonana señala, refiriéndose a la metapoesía, que “la enunciación de los principios de la poética en el poema entraña una doble justificación. Por un lado, la necesidad de ajustar el pensamiento sobre lo poético a su modo más propio de manifestación. Por otro, la voluntad de expresar contenidos difíciles de asir mediante un discurso expositivo” (2007: 35). El crítico sostiene

que el carácter doble de los metapoemas, produce la concreción de un doble pacto de lectura, en el que se combinan las estructuraciones lírica y crítica y, por consiguiente, coinciden dos propósitos: por un lado, el de revivir una instancia afectiva vinculada al proceso creador, aspecto propio de la estructuración lírica; y, por el otro, el interés por definir, enunciar, caracterizar el fenómeno poético, lo que corresponde a la faz teórica y, en ocasiones, didáctica (Zonana, 2007).

Por su parte, Ramón Pérez Parejo, a la hora de definir la metapoesía, vuelve a la imagen que recuperamos al inicio de este apartado, a raíz del título del libro de Sánchez Torre, y señalará que la metapoesía es “la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación poética” (Pérez Parejo, 2002: 11).

Para finalizar, luego de rastrear las distintas definiciones propuestas por la crítica, podemos concluir que la metapoesía es la poesía que reflexiona sobre sí misma, mostrando un componente teórico o programático se manifiesta en la misma producción textual. En palabras de Federico Peltzer, en la metapoesía “El poeta desnuda las vicisitudes del acto creador, los interrogantes que lo asedian; lo que siente como poético y la manera de llevarlo a cabo a través de la obra” (1994: 19).

A partir de estos conceptos, analizaremos los poemas de Giannuzzi y Picardo buscando establecer cuál es la concepción poética que subyace en cada uno de los textos y qué relación se establece entre estas dos voces de la poesía argentina contemporánea.

Joaquín Giannuzzi: contemporáneo del mundo⁴

La poesía es una fiesta de sentido y una
eterna juventud, una especie de rendija
que me abre una especie de absoluto
Joaquín Giannuzzi

La obra poética de Joaquín Giannuzzi se extiende desde 1958, año en el que publica su primer poemario, *Nuestros días mortales*, hasta el póstumo, *Un arte callado* (2008). La suya es una poesía “seca, urbana, sin adornos, que intentaba cargar con la mayor capacidad de significado al lenguaje común” (Sylvester⁵). Sus textos combinan “una concepción arquitectónica del poema, por un lado; y, por otro, una relación palpable y personal con [...] su entorno siempre signado por los objetos, que luego se plasmarían en el papel con un vocabulario estrecho, opaco, de escasos adjetivos” (Halfon, 2015).

El poema que analizaremos, “Poética”, pertenece a *Señales de una causa personal*, publicado en 1977. Lo primero que llama nuestra atención es la elección del título, que nos remite tanto a las concepciones clásicas del término poética (Aristóteles), asociadas con un carácter más prescriptivo, reglado y normativo, como a la idea personal de poética del propio autor, que no supone reglas

⁴ *Contemporáneo del mundo* es un poemario de Joaquín Giannuzzi publicado en el año 1962.

⁵ Se recupera la voz de Sylvester de la nota que Diego Erlan publica en Ñ (“Joaquín Giannuzzi, el viejo maestro”) a raíz de la presentación de las *Obras completas* de Joaquín Giannuzzi, publicadas por Ediciones del Dock.

generales, sino que describe la propia práctica poética en singular. En este sentido, resulta sumamente productiva la lectura que realiza Raúl Castagnino del término poética. El crítico, en su discurso de ingreso a la Academia argentina de Letras, titulado “De las poéticas a la meta poética” (1975), distingue dos sentidos o acepciones para “poética”. En primer lugar, la entiende en un sentido tradicional, asociado fuertemente al modelo aristotélico o, en otras palabras, al conjunto de teorizaciones sobre los principios de la poesía, que se escriben en base a modelos ya existentes. Luego, en una segunda acepción, recupera el uso del término “poética” en un sentido elástico que, incluso, termina solapándose con el terreno de lo “metapoético”, según el cual no se presenta ya en un orden de sucesividad (en donde primero se crea el texto literario y luego, a partir de su lectura, se reflexiona sobre un modelo existente) sino como un orden de simultaneidad, dado que, al mismo tiempo, se teoriza sobre la poesía y se hace poesía. Cabe destacar que estos planteamientos llevan a Castagnino a ser uno de los primeros críticos que comienza a pensar y postular la noción de metapoética. Volviendo al poema de Giannuzzi, entonces, podemos afirmar que la práctica que se establece aquí está encuadrada en la segunda acepción de “poética” propuesta por Castagnino, ya que el poema no establece una teorización sobre un texto preexistente sino que la escritura y la reflexión sobre la misma se dan de manera simultánea. Estamos, en función de lo que hemos apuntado en el primer apartado de este trabajo, ante un metapoema, en el que el poeta reflexiona sobre su propio quehacer. Aunque, en términos más estrictos, y siguiendo la clasificación propuesta por Pérez Bowie nos encontramos ante un metapoema que se ubicaría dentro de la categoría del poema como poética, tratándose así de una reflexión teórica sobre el trabajo creador (Pérez Bowie, 1994).

El metapoema se inicia con un verso de fuerte carácter sentencioso: “La poesía no nace”. Esta idea, que supone una presencia continua de la poesía, ya que anula la posibilidad de un nacimiento, se va a ir desplegando a lo largo del poema que parece, de algún modo, justificar este verso inicial. En los versos siguientes, en consecuencia, se identificará el lugar de la poesía que “Está ahí, al alcance de toda boca”. El uso del adverbio “ahí” que supone cercanía, sumado a la expresión “al alcance de toda boca”, una reversión de “al alcance de la mano” (una frase de uso común en Argentina), acentúan la idea de cercanía y cotidianeidad de la poesía. Es curiosa la nueva versión del dicho popular y el cambio de *mano* por *boca*. En principio, resulta claro que la poesía no puede tocarse, por lo que la utilización de *mano* queda invalidada, pero ¿por qué “boca” y no “ojos”? ¿No leemos y escribimos poesía? La poesía se presenta aquí, al alcance de la boca: “para ser doblada, repetida, citada/ total y textualmente”, lo que suma la idea de la trasmisión oral de la poesía que, sin dejar de lado la lectura, prefiere difundirse “de boca en boca”. Esta concepción remite, por un lado, a las tradiciones orales en donde la literatura circulaba de este modo, lo que suponía variaciones y versiones, que se resolvieron con la fijación de estos textos por medio de la escritura. De este modo, se recupera el acervo popular de las primeras formas de la poesía, en las que no existía un autor único o autorizado que presentara un texto fijo y único, sino que el mismo se iba nutriendo o modificando de generación en generación. Pero, además, nos recuerda la concepción y gusto que el propio autor manifiesta como lector de poesía. En una entrevista con Guillermo Saavedra, el poeta argentino es consultado por su gusto por “recitar de

memoria poemas de todo tiempo y lugar a sus amigos” (Saavedra, 2012). Ante esta pregunta, Giannuzzi responde: “Ante todo, no entiendo cómo a uno puede gustarle un gran poeta y no recordar de él ni una sola línea. Es una necesidad personal, el shock emocional que me ha producido un poema lo que me hace recordarlo. Por otro lado, siento un gran placer, una gran felicidad en comunicar, en compartir con los amigos, en una reunión, la evocación de un poema particularmente hermoso” (Saavedra, 2012). La oralidad vuelve entonces a ponerse en escena con el recitado de poemas, costumbre ya en desuso, que Giannuzzi cultiva. En definitiva, la oralidad se presenta como una forma accesible a todos por igual, que no requiere los saberes previos que supone la lectura. Podemos inferir, entonces, que la elección de “al alcance de la boca” obedece, entonces, a una concepción de poesía que pretende llegar a todos por igual.

Además, en el fragmento citado, se muestra la poesía en relación con los usos que puede dársele (“ser doblada, repetida, citada”), lo que la acerca a un objeto y habilita o propone formas distintas para relacionarse con ella. Esto se acentúa mediante el uso de participios. Finalmente, si se encuentra “al alcance de la boca”, la figuración de poeta que subyace en este poema es la del hombre común, que ejerce un trabajo, igual a cualquier otro. Señala Mariela Blanco, a raíz de este poema:

Esta poética se muestra consistente, en toda su extensión, con esta especie de ataque, más bien pacífico, aunque no por eso menos efectivo, a la poesía como espacio excelso, inalcanzable. La poesía nace del trabajo, cualquiera es capaz de cultivarla, basta con afinar los sentidos, dejarse obnubilar por las cualidades de los objetos, experimentar, a partir de las percepciones, los límites del conocimiento (Blanco, 2009: 151).

Por lo tanto, el poema es un ejemplo de la concepción de la poesía que tiene el propio Giannuzzi. En esta línea, el texto refiere a una segunda persona del singular, cuyo vocativo se explicita en el texto. Esta referencia nos resulta interesante ya que “usted” es el lector que deviene, a lo largo del poema, autor, lo que refuerza lo ya dicho: para Giannuzzi cualquiera puede ser poeta y por eso le propone al lector ponerse en el lugar del autor y someterse a un ejercicio que le permita pensarse a sí mismo en una situación cotidiana y, a partir de ella, habilitar la reflexión sobre el lenguaje poético. La situación, que sirve de acicate inicial para pensar en la poesía, se define como rutinaria y cotidiana, ya que se trata de las primeras impresiones que el sujeto tiene en el día. A partir de la visión de la mesa de luz, la lámpara, la radio portátil o la taza azul, el sujeto poético le propone al lector que busque las palabras para nombrar estos objetos conocidos y habituales. El lector imagina la escena, ve los objetos evocados, “cada cosa solitaria” y “en su conjunto” y entonces el sujeto poético afirma, en un gesto que parece leer los pensamientos de este lector forzado a pensarse en una situación imaginaria, “Todo esto ya tenía nombre. Lo hubiera escrito así”. Las palabras de la poesía, entonces, no deben ser, para Giannuzzi, distintas a las palabras que utilizamos en la cotidianidad. La poesía está “ahí, al alcance de toda boca”. Es interesante destacar, en este fragmento, la conjugación de los verbos que plantea o propone dos planos: el de realidad y el de suposición. En el plano de lo real, nos enfrentamos con una escena cotidiana, el despertar, que el sujeto poético propone recuperar. De este modo, encontramos la forma “vio” que acompaña el recorrido de un sujeto al que se interpela (“Usted, al despertar esta

mañana, / vio cosas, aquí y allá”), quien comienza el día repitiendo una rutina en la que se encuentra rodeado de objetos propios de una habitación. Luego, en el plano de lo supuesto, está la voz del sujeto poético que plantea al lector el desafío de pensarse en esta situación, así “digamos” y “hubiera dicho” son formas verbales que muestran el carácter imaginario de esta escena.

Sin duda, la cuestión que resulta más relevante a la hora de recrear esta escena es el desplazamiento del foco del decir: ya no nos encontramos con una poética de carácter prescriptivo como la aristotélica pero tampoco estamos frente a un metapoema en el que el yo tenga una presencia asfixiante. De hecho, no sólo no aparece el pronombre personal de primera persona del singular sino que tampoco hay verbos conjugados en esta persona. El protagonista no es, entonces, el sujeto sino el lenguaje. No nos encontramos frente a un poema en el que un yo agónico busca la palabra precisa, sino frente a un sujeto que se borra, poniendo como protagonistas a los objetos cotidianos que le suscitan una reflexión sobre la palabra poética.

Este gesto, que atraviesa la obra de Giannuzzi, llevó a los poetas nucleados en torno a *Diario de poesía*⁶, a encuadrarlo dentro de la estética del objetivismo. Estos entendían que la obra del autor de *Principios de incertidumbre* podía entenderse como objetivista ya que en ella se veía explicitada “la idea de objetivar la emoción y las reflexiones en poemas cuyo movimiento vaya desde las cosas concretas hacia la interioridad del poeta, como inversión de la premisa romántica de la “expresión” de adentro hacia fuera practicada por la generación del cuarenta” (Yuszczuk, 2011: 63). Sin embargo, años después, tras la muerte de Giannuzzi, algunos de los poetas de *Diario de poesía*, como Martín Prieto, revisan su lectura inicial, a la que consideran errónea. Prieto afirma: “le reclamamos como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa: una subjetividad machacante, armada alrededor de un personaje llamado J. O. G.” (Prieto, 2004).

Más productiva es la lectura que realizan Santiago Sylvester y Osvaldo Picardo, quienes ubican a Joaquín Giannuzzi dentro de una “actitud” que se refleja en el lenguaje o un temple (en palabras de Picardo): la poesía de pensamiento. Esta categoría permite considerar la poesía argentina por encima de las generaciones o perspectivas adoptadas por la crítica e incluye estéticas o autores variados. La poesía de pensamiento, entonces, se caracteriza porque “El pensamiento que está en la base de este tipo de poesía no es tanto de conclusión como de indagación” (Sylvester, 2006). Analizando específicamente el caso de Joaquín Giannuzzi, Osvaldo Picardo señala:

Esta poética prosaica y descriptiva se desliza de inmediato hacia una especulación indefinida [...] Sin llegar a hacer de la lengua un instrumento para pensar racionalmente, deja materializar el inicio reiterativo del pensamiento. No pretende ni una respuesta ni una conclusión. El fenómeno queda aislado en la artesanía del poema, o para decirlo con las propias palabras de Giannuzzi, “un pensamiento ante la ventana abierta/ crece con firmeza”.

⁶ El *Diario de poesía* comenzó a publicarse en el invierno de 1986 y a partir de esa fecha mantuvo un ritmo de publicación trimestral hasta la actualidad. Dirigido por Daniel Samoilovich, el *Diario* contó entre sus redactores a Diana Bellesi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio Gandolfo, todos ellos poetas. Jorge Aulicino se incorporó al Consejo de redacción en 1988 y se mantuvo en él hasta 1994. La secretaría de redacción fue compartida por Daniel García Helder y Jorge Fondebrider desde el número 19 (invierno de 1991) hasta el 24 (primavera de 1992), después de lo cual Fondebrider abandonó la revista. García Helder fue secretario de redacción hasta el año 2002, fecha en que tanto él como Martín Prieto dejaron de pertenecer al *Diario*, a partir de su número 60 (Porrúa, 2005).

Resulta un modo de ser y también una disposición que imprime cierta tonalidad en la mirada frente a sí mismo y al mundo. De ahí que el sujeto logre cierta objetividad, un estar fuera de sí mismo. Pero ni la objetividad ni la lógica especulativa se convierten en la finalidad última (Picardo, 2015)

Volviendo al análisis del texto, podemos observar cómo el poema continúa efectuando una pregunta retórica al lector-autor que constituye uno de los puntos centrales de esta poética: “Todo esto ya tenía nombre. /Lo hubiera escrito así. /¿Necesitaba otro lenguaje, /otra mano, otro par de ojos, otra flauta?”. El sujeto poético, por tanto, niega que haya que buscar un “lenguaje otro” para la poesía, las palabras de la poesía deben ser las palabras cotidianas. En este sentido, el poema de Gianuzzi concreta lo que postula, ya que como podemos observar, el vocabulario de “Poética” es sencillo y accesible. De nuevo, distintas partes del cuerpo (manos, ojos), asociadas a los sentidos, colaboran con la idea de que la poesía no necesita elementos externos: se hace con los objetos y las palabras del mundo.

Finalmente, el poema cierra con una serie de enunciados que parecen consejos para este lector-autor: “No agregue. No distorsione/ No cambie/ la música de lugar”. Esta serie de órdenes en forma negativa nos recuerdan al poema juanramoniano: “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!” (Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*). Este es el segmento más prescriptivo del texto y continúa en línea con el planteamiento que viene realizando el poema: agregar, distorsionar o cambiar no son acciones permitidas en una poética que aboga por la búsqueda de una poesía que exprese el mundo con sus propias palabras. El poeta debe buscar la música del lugar.

El poema cierra con un último verso: “Poesía es la que se está viendo”. Este verso final funciona a modo de conclusión, ya que refuerza y condensa lo que se propuso en los versos anteriores. De algún modo, este poema parecería tener la estructura de un texto argumentativo en donde se propone una hipótesis (“La poesía no nace”), que se prueba con argumentos (en este caso, la situación en la que se coloca al lector) para luego llegar a una conclusión (“Poesía es la que se está viendo”). Como señala la crítica argentina Mariela Blanco: “Lo poético no se reduce así a la descripción de los objetos sin más, sino que es necesario agudizar la intuición, digamos, para captar el conjunto, la música de la escena. Por eso ‘Poesía/ es lo que se está viendo’, pero ‘no nace’, sino que preexiste, es dominio del mundo, destinada a que el sujeto la haga emerger” (Blanco, 2009: 152). Por otro lado, este último verso (“Poesía es la que se está viendo”) propone la concepción de la poesía como una visión del momento o del presente, lo que nos sugiere que la poesía muda o cambia con el paso del tiempo.

Osvaldo Picardo: Vida de poesía

El poema devuelve una experiencia de la que no sabíamos del todo, o mejor aún, es la experiencia misma en perpetua aproximación
Osvaldo Picardo

Osvaldo Picardo es poeta, profesor e investigador. Entre su producción poética destacan *Quis, quid, ubi. Poemas de Quintiliano* (1997), *Pasiones de la línea. Poemas de Nicolás de Cusa* (2008) y *21 gramos* (2014). Su obra puede encuadrarse en lo que definimos anteriormente como poesía de

pensamiento, ya que la de Picardo es una poesía que piensa y “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” (Lucifora, 2013: 124). En este mismo sentido, Marcela Romano, por su parte, señala: “este último poemario [*Pasiones de la línea*] de Osvaldo Picardo (Mar del Plata, 1955) combina con trabajada naturalidad la experiencia de la inmediatez con una suerte de lógica meditativa” (Romano, 2010: 217).

El sugerente título que Osvaldo Picardo elige para este poema, “Vida de poesía”, en el que reflexiona sobre el rol del poeta y su propio quehacer, plantea una existencia que encuentra su razón de ser en la poesía, o más bien, una vida hecha de poesía. No es casual, entonces, que Picardo elija nombrar “O. P. Vida de poesía” al conjunto de poemas que reúne para la colección de poesía *Cuadernos orquestados*, dirigida por el poeta Abel Robino, *plquette* que aparece editada de manera individual en 2008 por la editorial Ernesto Gilard y posteriormente, en el 2010, en el marco del volumen completo de *Cuadernos orquestados* que Picardo comparte con Cantoni, Ballina, Preler, Caso Rosendi, Lombardía, Oteríño, Coto, Mux, Castillo y el propio Robino. De este modo, podemos observar cómo mediante el uso de sus iniciales (O y P), Picardo otorga a la poesía un lugar esencial en la propia vida. El uso de las iniciales encuentra un claro antecedente en el gesto de Giannuzzi que solía emplear las propias (J.O. G) en algunos de sus poemas.

En el marco del poema que analizaremos, este paratexto también se explica en función de la referencia a Lord Byron que abre y signa la primera parte del poema. Picardo recupera en la primera estrofa un fragmento de la correspondencia que Lord Byron mantiene con Thomas Moore, poeta y albaceas del escritor romántico y responsable de la primera edición de sus cartas. En una carta de Byron a Moore en 1821, el poeta afirma: “I can never get people to understand that poetry is the expression of excited passion, and that there is no such thing as a life of passion any more than a continuous earthquake, or an eternal fever. Besides, who would ever shave themselves in such a state?” Esta idea se recupera no sólo en el paratexto, en el que se propone un juego con esta vida de poesía entendida, así, como estado de pasión permanente, sino también en las estrofas iniciales del poema. En la primera estrofa, se cita de manera textual un fragmento de la carta: “un terremoto continuo o una fiebre eterna” y el sujeto poético señala que esta postura “No es sino una exageración/ por la que mentimos una biografía”. Estos versos resultan interesantes porque proponen, a partir de la conjugación del verbo, un reconocimiento del sujeto poético de su rol de poeta y a la vez de farsante, que miente o exagera en una biografía (que puede ser la suya o la de otro, por el uso del artículo indeterminado “una”) el sentir de la poesía, caracterizándola de manera hiperbólica.

Pero esta noción de poesía, al igual que en la carta de Byron, se desmorona frente a las actividades cotidianas. Tal como el poeta inglés propone que nadie podría afeitarse en tal estado, el sujeto poético enumera una serie de actividades asociadas a la cotidianeidad e imitando la forma de la pregunta retórica y el tono de Byron, se pregunta: “¿Quién podía en tal estado, por ejemplo/ atarse los cordones de los zapatos, lavarse/ el culo tanto como la cara y/ escupir la mala conciencia/ con la que

se escribe de la injusticia?”. Además de la enumeración de tareas diarias, una cuestión destacable es el ingreso en el poema de un vocabulario “impuro” o sucio. Esta elección, al momento de referirse a la vida del poeta, es interesante ya que genera una idea de realidad que lejos está de la idealización y en cuya cotidianeidad ingresan todos los elementos propios de la vida de cualquier hombre. De este modo, el poeta se aleja definitivamente de la imagen que abre el poema: la vida ya no es un estado de fiebre eterna o terremoto continuo porque el poeta es un ser como cualquier otro.

Picardo también recupera, en este mismo sentido, el fragmento de la carta de Byron en “Sobre mi poesía”, texto en donde expone sus ideas sobre el rol del poeta y el lugar de la poesía y que funciona a manera de prólogo a sus poemas en *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta* (2002), a cargo de Daniel Fara. Allí Picardo afirma:

“Un terremoto continuo o una fiebre eterna” no permiten ni siquiera el pulso para afeitarse tranquilo. Por eso mismo, no es cierto que el sentimentalismo forjado en la retórica concesiva, ni el espontaneísmo del genio ni el malditismo adolescente ni la pequeña diferencia narcisista puedan considerarse una legítima emoción poética: 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 una inteligencia serena (Picardo, 2002: 80)

La tercera estrofa se abre con una afirmación “Los personajes de la poesía/ no están en los poemas que hemos hecho”. Aquí, de nuevo, aparece el reconocimiento del sujeto poético como poeta y además se presenta el poema en su dimensión más material, como algo que corresponde al ámbito del hacer. Esta idea refuerza, entonces, la percepción del poeta como un sujeto que ejerce un oficio, entre los tantos posibles. Esta imagen de poeta no sólo se manifiesta en los metapoemas, sino que Picardo refuerza también esta concepción del propio quehacer en prólogos y entrevistas. Así, por ejemplo, afirma en la entrevista radial que le realizan en el programa “Poetas argentinos” en noviembre del 2014: “Tanto el poeta como el narrador, como el novelista tienen un trabajo, tienen un oficio”. El fragmento que hemos citado de “Sobre mi poesía” también se encuentra en línea con esta imagen de poeta, ya que se refiere a la escritura como un “trabajo transpirado con las ideas y con el lenguaje artesanal” (Picardo, 2002: 80)

Ahora, cabe preguntarnos si los personajes de la poesía no están en ella, ¿en dónde los encontramos? En lo que resta de esta estrofa y en la siguiente, se hace un repaso por distintas figuraciones de poeta que no parecen corresponder a distintos sujetos, sino que son máscaras del mismo. Inicialmente, se menciona la figura de poeta maduro, caracterizado por Gianuzzi como aquel que “la época incorporó a su injuria”. Esta primera máscara nos permite apuntar dos cuestiones: por un lado, el diálogo existente entre estas dos poéticas, que profundizaremos en la próxima sección y, por el otro, nos permite visualizar una operatoria propia de la obra de Picardo. En la producción poética del marplatense hay una proliferación de voces que ingresan en el poema y que, en ocasiones, no son introducidas por el sujeto poético, aunque, en la mayoría de los casos, se presentan con una tipografía diferente (usualmente cursiva o bastardilla) que le permite al lector identificar el cambio de voz. Sin embargo, lo más llamativo del trabajo con las voces que circulan en la poesía de Picardo es que no hay

una distinción entre las voces familiares o cuestiones relativas al ámbito de la intimidad y las citas o fragmentos literarios, ya que todas las voces se encuentran a un mismo nivel. Esto provoca, en ocasiones, un desconcierto en el lector que, en algunos momentos, no logra distinguir la procedencia de estas voces “otras”. En este mismo poema, sin ir más lejos, la cita de Giannuzzi, al menos en un primer rastreo, no parece pertenecer a ningún poema ni entrevista del autor y, considerando el vínculo existente entre Picardo y Giannuzzi, no descartamos que este fragmento pertenezca al ámbito de la intimidad. Por otra parte, la cita de Byron que se encuentra en la primera estrofa es efectivamente parte de su correspondencia, así como también el fragmento de Blok que pertenece a un poema del autor titulado “Los poetas”.

Luego, el poema continúa enumerando a los personajes de la poesía, pero antes de introducir la segunda máscara, nos encontramos con la construcción “pero también” que da cuenta de la convivencia de estos personajes, que no sólo no se excluyen sino que parecen complementarse, constituyendo momentos o vetas de un único poeta. Así, “las loquitas angustiadas” constituyen la segunda figuración que propone el poema. En un tono que parece más jocoso que el utilizado para el resto de las máscaras (colabora en la creación de este tono el uso del diminutivo), se predica sobre ellas que “te despiertan a la madrugada”. Es interesante, entonces, el uso del pronombre “te” que plantea la referencia a una segunda persona que no es otra que el mismo poeta. En palabras de Marcela Romano: “El resultado de este recorrido es la puesta en escena de una poética intensa y reconcentrada que dialoga, como en otros libros, con un vos que no es sino el *alter ego* de un personaje resistente a la tentación obscena de la exhibición sentimental” (Romano, 2010: 219).

Luego, en tercer lugar se hace referencia a “el delicado Sufeno al que Catulo/ criticaba con una rara compasión”. Estos versos remiten al poema 22 de Catulo, que el poeta dirige a Varo. Aquí, Catulo presenta la figura de Sufeno, un poeta al que critica. Tal como señala Zaina: “Sufeno es construido como síntesis de los rasgos positivos de la urbanitas, cualidad resultante de la cuna y la educación aristocráticas que permite ingresar a los círculos mundanos de Roma pero es insuficiente para componer buena poesía” (Zaina, 2009: 132).

En la cuarta estrofa, se recuperan los últimos versos del poema “Los poetas” de Alexander Blok. En este poema de Blok, los poetas aparecen ridiculizados, casi caricaturizados. En este texto se describe, con una fuerte carga de ironía, a los poetas como seres apartados del resto del mundo literal (porque viven en un barrio alejado y solitario) y metafóricamente (la vida del resto de los hombres es “poco” para los poetas). Además, se los califica como arrogantes, cínicos y despiadados y se destaca que trabajan bajo el efecto de la pasión y del vino. Por eso, Picardo recupera inicialmente la idea de la borrachera, antes de introducir la cita que cierra el poema de Blok. En esta cita se explicita que estos poetas creen que fueron elegidos por “algún dios” (la minúscula y el uso del adjetivo indefinido “algún” le restan importancia) para cumplir su rol, que se describe metafóricamente.

En la estrofa final, se produce un cambio de tema y tono en el poema. En cuanto a lo temático, en esta estrofa ya no se refiere a una figuración de poeta sino que se produce una reflexión de carácter general en torno a la poesía. En lo que respecta al tono, el de esta última estrofa es más sentencioso

que el de las que la preceden. La estofa se abre con dos versos en los que merece la pena detenerse: “No basta con abrir el Libro de la Poesía/ y leer en público. La luz no es suficiente”. El uso del artículo determinado “el” supone que el libro del que se habla es uno, específico y fijo; el uso de las mayúsculas en las palabras Libro y Poesía refuerzan esta concepción y nos llevan a concluir que el libro de la poesía representa, en este caso, a la tradición literaria. Pero tampoco están en la tradición esos personajes de la poesía a los que se busca. Los esfuerzos del sujeto poético, entonces, quedan frustrados “ante una verdad ilegible”. De este modo, se desmitifica la figura del poeta que no logra concretar su búsqueda. Ahora bien, cabe preguntarnos, para finalizar, a qué obedece el desfile de personajes poéticos que encontramos a lo largo del poema. Podemos pensar el poema como una gran escena de lectura, en la que el poeta, acudiendo a estas lecturas, construye su propia tradición, al mismo tiempo que busca allí a los personajes de la poesía, que no logra encontrar. Otra lectura que nos habilita el poema es que estos autores que se mencionan actúan como máscaras que el poeta se prueba o adopta en distintos momentos del proceso de escritura.

Joaquín Gianuzzi y Osvaldo Picardo: *Una complicidad que sobrevive*

El diálogo existente entre estas dos voces poéticas de la poesía argentina contemporánea es evidente y visible en distintos niveles. A partir de los textos analizados, se desprende un primer vínculo: Picardo y Gianuzzi comparten un modo de ver la poesía, ya que ambos se inscriben y trabajan en torno a lo que la crítica denominó “poesía de pensamiento”. En palabras del propio Picardo, la poesía de pensamiento: “Se trata del acto mismo de pensar que produce la escritura y a su vez, la lectura de este tipo de poemas cuya estética e ideología puede ser de la más variada y contradictoria” (Picardo, 2015). El poeta marplatense y el salteño, también poeta, Santiago Sylvester coinciden en que la poesía de pensamiento es una actitud poética que define el devenir de la poesía argentina de las últimas décadas y permite englobar a poetas de estéticas diversas. La poesía de pensamiento buscará, tal como señala Picardo en el marco del VII Festival de poesía en el Centro, acudiendo a las palabras Miguel de Unamuno, “sentir el pensamiento y pensar el sentimiento”. Por eso, Sylvester señala que esta actitud poética también se traduce en ciertas elecciones semánticas. Así, afirma el poeta salteño: “si tiene que elegir entre dos palabras, no elige la resonante sino la austera [...] maneja categorías que disuelve en anécdotas y situaciones, y en general se adivina en ella una cierta incerteza” (Sylvester, 2008, p. 81).

Pero el vínculo entre estas dos voces de la poesía no sólo radica en una concepción compartida de la poesía. Picardo y Gianuzzi están siempre en contacto, comunicándose de maneras diversas. Se encuentran, por ejemplo, presentes en los procesos de publicación de algunos de los poemarios del otro. Picardo, por ejemplo, es quien, a partir de una selección del propio Gianuzzi, publica la primera antología del poeta fuera de Argentina y realiza, también, el prólogo de la misma. Gianuzzi, por su parte, es jurado en el concurso del Fondo Nacional de las Artes en el que Picardo obtiene el tercer premio, con *Una complicidad que sobrevive* (2001).

Luego, en la obra de Picardo podemos encontrar numerosas referencias a Giannuzzi: su nombre aparece en las dedicatorias, sus versos funcionan como epígrafes, se lo cita textualmente en algunos poemas (como en “Vida de poesía”) y se imita, como hemos anticipado, el uso de las iniciales que realiza Giannuzzi. La presencia de Giannuzzi no se encuentra sólo en los poemas de Picardo sino que su nombre y sus versos son recurrentemente mencionados por el poeta marplatense en entrevistas y prólogos. En “Sobre mi poesía”, por ejemplo, Picardo recupera los últimos versos de “Poética”: “<<Poesía/ es lo que se está viendo>>”. Pero las primeras palabras de lo que se ha visto no siempre quedan al principio del poema. Estuvieron en el final de una contemplación y en el inicio de una meditación, pero se desplazan irremediamente hacia otros lugares del poema, o apenas son una evocación” (Picardo, 2002: 80).

Finalmente, es interesante dedicar algunas líneas a los trabajos críticos que los poetas publican respecto a la obra del otro. Entre la producción que Picardo dedica a Giannuzzi, cabe destacar el prólogo a la ya mencionada antología de Giannuzzi que se publica en 2006 en la editorial Visor. En este prólogo, Picardo destaca la escasa circulación de la obra del poeta hasta los años ´80 y repara en la “singularidad de esta escritura en relación con el contexto de producción, es decir, con las líneas poéticas dominantes en el período de producción que comprende las décadas del ´60 y ´70. En este sentido, lo compara con Juan Gelman en cuanto a lograr consolidar una voz auténticamente argentina (2006: 9). Un rasgo nos resulta especialmente atinado más allá de esta observación: “ ‘Giannuzzi puede ser leído más allá de su geografía’ (2006: 9)” (Blanco, 2009: 143). Otro de los trabajos que Picardo escribe sobre la obra de Joaquín Giannuzzi es “JOG: una lectura errónea”, publicado en la revista *La Pecera*. Allí, el poeta marplatense pone el foco en la perspectiva con la que se analizó la poesía de Giannuzzi y cuestiona la lectura de los miembros de *Diario de poesía* ya que considera que dicha concepción se justifica en “la voluntad de fundar otra poética.” (Picardo, 2004: 9). Además, Picardo menciona la revisión que Prieto realiza sobre su modo de caracterizar la poesía de Giannuzzi y concluye, refiriéndose a un momento compartido con Giannuzzi en función de la lectura de uno de sus poemas, que es necesario revisar ciertas lecturas de la obra del autor de *Contemporáneo del mundo*.

Giannuzzi, por su parte, publica en el Diario *La Capital*, en abril de 1997 un texto titulado “El mundo como realidad y ficción” en el que reflexiona sobre el poemario que Picardo ha publicado algunos meses antes: *Quis Quid Ubi (Poemas de Quintiliano)* (1996). En este texto, Giannuzzi enfatiza el papel de la mirada en la poética de Picardo y la caracteriza como una poesía que busca el conocimiento:

Su lectura nos entrega al ejercicio y el resultado de una mirada de vasto espectro sobre las cosas que nos rodean y nos habitan, las visibles y las escondidas, las evidentes y las secretas. El ojo de esta poética es total, nada del universo le es ajeno: se impregna de sus contenidos hasta un límite exhaustivo, consumando así una tarea de exploración y a la vez de conocimiento incesante (Giannuzzi, 1996: 4).

Además, destaca su precisión expresiva y señala que “cada palabra parece haber sido ubicada en el lugar que la estaba esperando” (Giannuzzi, 1996: 4). Finalmente, resalta el trabajo de Picardo con imágenes de la cotidianidad y concluye que “El pensamiento que rige cada poema no se demora en la

actitud especulativa sino que se dinamiza en la elaboración de imágenes que son vehículo y en las que el poeta despliega una rica inventiva.” (Giannuzzi,1996: 4).

Luego de este rastreo, podemos concluir que, más allá de la amistad que sabemos por entrevistas y declaraciones unió a estos dos poetas, se construye entre estas dos voces un vínculo persistente, que excede lo personal e inunda el ámbito de la poesía. Tal como señala el propio Picardo, la poesía es quien los reúne y constituye esta complicidad que sobrevive.

Bibliografía

- AA. VV., EL REFUGIO DE LA CULTURA [DANIEL B.]. (2015, 21 de febrero [2000]). “Joaquín Giannuzzi - Poema La Desaparición”. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nUReyToUFnI>.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- BLANCO, Mariela (2009). “Joaquín Giannuzzi” en *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década del 60 en tres proyectos de escritura: César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé* (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- BLOK, Alexander (1902). “Los poetas” [traductor: Jorge Bustamente García]. Disponible online en: http://amediavoz.com/blok.htm#LOS_POETAS.
- CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CASTAGNINO, Raúl (1975). “De las poéticas a la metapoética”. Buenos Aires: Academia argentina de Letras.
- CASTAGNINO, Raúl (1980). *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- DEBICKI, Andrew y PERSIN, Margaret (1983). «Metaliterature and Recent Spanish poetry», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 2/VII (invierno), pp.297-309.
- ERLAN, Diego (2004). “Joaquín Giannuzzi, el viejo maestro” en *Revista Ñ* [en línea], disponible online en: https://www.clarin.com/ficcion/flora-fauna-joaquin-giannuzzi_0_HyRLhHP9DXx.html [Fecha de consulta: 12/02/2020].
- FERRARI, Marta y Laura SCARANO (1996). “La autorreferencia en el discurso literario: Una aproximación teórica” en *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FERRARI, Marta (1997, 20 de abril). “El mundo como realidad y ficción”, *Suplemento Letras, Arte y Cultura*, Diario La Capital, p. 5.
- FERRARI, Marta (2001). “Introducción” en *La coartada metapoética José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- FLEMING, Leonor (2007). “Joaquín Giannuzzi, su muerte, su amada”, *La Pecera*, año 9, N° 13. Mar del Plata: Martín.
- GIANNUZZI, Joaquín (1997, 20 de abril). “El mundo como realidad y ficción”, *Suplemento Letras, Arte y Cultura*, Diario La Capital, p. 5.

- GIANNUZZI, Joaquín (2000) [1977]. “Poética”, *Señales de una causa personal en Obra completa*, Buenos Aires: Emecé.
- GIANNUZZI, Joaquín (2003). “Pensamiento”, *¿Hay alguien ahí?* [en línea], disponible online en: <http://verseando.com/blog/joaquin-o-giannuzzi-pensamiento-de-hay-alguien-ahi/>.
- GIANNUZZI, Joaquín (2003). “Homenaje. Pliego de poesía N° 3”. Salta: La musa malsana.
- GIANNUZZI, Joaquín (2004). “El puesto del gato en el cosmos y otros poemas”. Salta: Crear.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2011). “En la frontera meta. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica” en *Revista Celehis*, año 20, n° 22.
- HALFON, Mercedes (2015). “Una causa personal” en Radar libros, Página 12 [en línea], disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5529-2015-02-16.html> [Fecha de consulta: 12/02/2020]
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1919). “El poema” en *Piedra y cielo*, Madrid: Fortanet.
- LUCIFORA, María Clara (2013). “«Abundancia/vértigo de palabras». Poesía y pensamiento en *Una complicidad que sobrevive*, de Osvaldo Picardo”, *Texturas*. Año 12, N 13. Santa Fe, Universidad del litoral, pp. 123-134
- PAZ, Octavio (1965). *Los signos de rotación*. Buenos Aires: Sur.
- PELTZER, Federico (1994). “Introducción” en *Poesía sobre poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Buenos Aires: Botella al mar.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1994). “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)” en J. María Pérez Gago (ed.). *Semiótica y modernidad*. La Coruña: Universidad de la Coruña. II. 237-247.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002). “Claves de la metapoesía” en *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Madrid: Visor.
- PICARDO, Osvaldo (2001). *Una complicidad que sobrevive*. Mar del Plata: Martín.
- PICARDO, Osvaldo (2002). *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta* [Fara, Daniel (ed)], Mar del Plata: Martín, pp. 77-92.
- PICARDO, Osvaldo (2002). “Una lectura errónea: J. O. Giannuzzi”, *La Pecera*, año 4, N° 7. Mar del Plata: Martín.
- PICARDO, Osvaldo (2008). *Pasiones de la línea (Poemas de Nicolás de Cusa)*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- PICARDO, Osvaldo (2008). “Vida de poesía” en *Pasiones de la línea (Poemas de Nicolás de Cusa)*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- PICARDO, Osvaldo (2010). “O. P. Vida de poesía” en *Cuadernos orquestados*. La Plata: Al margen.
- PICARDO, Osvaldo (2015). “Poesía de pensamiento: palabras e ideas” [en línea], disponible online en: <https://www.topia.com.ar/articulos/poesia-pensamiento-palabras-e-ideas> [Fecha de consulta: 12/02/2020].
- PICARDO, Osvaldo (2015). “Poesía de pensamiento: palabras e ideas” [en línea], disponible online en: <https://www.topia.com.ar/articulos/poesia-pensamiento-palabras-e-ideas>.

- PICARDO, Osvaldo (2016). Intervención en la mesa “Poesía de pensamiento. Mesa debate”, 22 de junio de 2016. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SAPC8R4VLNw> [Fecha de consulta: 09/03/2020]
- POETAS ARGENTINOS [POETAS ARGENTINOS-BCNRADIO] (2014, 4 de noviembre). "Poetas Argentinos por BcnRadio! Osvaldo Picardo 4-11-2014". [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BMVgiFWjXpw>
- PORRÚA, Ana (2005). “La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular”, en *Orbis Tertius*, año X, número 11, Universidad Nacional de La Plata, pp. 57-72.
- PRIETO, Martín (2004). “Perfiles: Joaquín Gianuzzi 1924-2004”, Página Doce [en línea], disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-926-2004-02-01.html> [Fecha de consulta: 12/02/2020].
- ROMANO, Marcela (2010, julio). “Osvaldo PICARDO. Pasiones de la línea (Poemas de Nicolás de Cusa)”, Alpha [en línea]. Disponible online: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012010000100017
- SAAVEDRA, Guillermo (2012). “Conversación con Joaquín Gianuzzi”, La estafeta del viento. Disponible online en La Pecera: <http://lapecerarevista.blogspot.com.ar/2010/04/por-guillermo-saavedra-conversacion-con.html>
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SYLVESTER, Santiago (2006). "Poesía de pensamiento" en J. Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, pp. 65-73.
- SYLVESTER, Santiago (2009). “Poesía de pensamiento” en *Cuadernos hispanoamericanos*, N 707, mayo 2009, pp. 77-85.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen.
- YUSZCZUK, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- ZAINA, Emilio (2009). *La materialidad de la escritura en los poemas de Catulo* en Argos, N 33 [en línea]. Disponible online en: <https://docplayer.es/23011749-132-resenas-poesia-asi-copa-cuerpo-y-tablillas-son-recipientes-donde-la-poesia-se-expande-y-halla-un-limite-hasta-encontrar-en-las-tablillas-no.html> [Fecha de consulta: 12/02/2020].
- ZONANA, Víctor (2007). “Introducción” en *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor.