

Maurizio Medo

Malincuor



Edición: Pablo De Cuba Soria
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Ilustración de cubierta: fotografía rescatada por
Ludy Villanueva en la ciudad de Sarajevo

© Maurizio Medo, 2025
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2025

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798264981821

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

UN CUESTIONAMIENTO DE INDICIOS CONTINUOS

EDUARDO ESPINA

En la primera cuarta parte de un siglo que desde el punto de vista literario está obligado a emular las innovaciones médicas y tecnológicas que con vertiginosa rapidez suceden en un escenario de novedades diarias, prevalecen sin embargo escrituras simples y llanas. La obviedad, lo ya muy visto, y cómplice con lo condescendiente se imponen. En poesía, en lengua inglesa —en la estadounidense, sobre todo— se puso de moda un tipo de escritura de trato acotado de las palabras, con nula innovación sintáctica y con un mensaje tranquilo, como si las grandes angustias de la vida actual —vaya uno a saber si llamarla *aun moderna* o qué— tuvieran que ver con asuntos mínimos de entrecasa, nimiedades de salón de baile, escritas desde la exactitud complaciente de lo efímero. Tal pareciera que la poesía debe ser sucedánea de la autoayuda. En ese contexto, las preferidas son aquellas escrituras livianas, con una de cal y mil de arena, en las que la toma de riesgos y las actitudes radicales de ruptura con el confinamiento formal, tanto a nivel lingüístico como frástico, resultan inexistentes. Brillan por su ausencia.

A nadie debe pues sorprender que poetas que en un contexto con mayor rigor crítico que el actual serían ejemplos de retaguardia, hayan pasado a ocupar las primeras planas

por el solo hecho de hablar con insistencia de lo evidente, y por contar con la incestuosa maquinaria propagandística de medios como el *New York Times* y el *New Yorker*, entre los más notorios. Lo fácil asimilable y supuestamente *inteligente* en una primera lectura librada de exigencias está en boga. El pelotón de quienes se convertido en referencia inexplicablemente incluye entre los más visibles a Louis Glück, Sharon Olds, la canadiense Anne Carson, Jorie Graham, Mary Oliver, Fanny Howe, Mary Ruefle, y Charles Simic, un polifuncional de origen serbio en la misma línea de obviedades serias del sirio Adonis, otro de presencia ubicua en todos los festivales y páginas literarias pertenecientes al poder establecido, para los que la poesía debe competir en ratings de popularidad con shows como *American Idol* y *The Voice*, en los que el público aplaude a rabiarse con ingenuidad, porque entiende.

Poesía de versos obvios, hasta que de pronto, en el tramo final, surge cada tanto uno con ínfulas redentoras y escrito con cierta ingeniosidad, que a las desesperadas trata de salvar todo lo insalvable que estuvo antes en el poema y que lleva a donde desde el comienzo de la lectura sabíamos que llegaríamos. Entre la maleza de lugares comunes aparece muy de vez en cuando algún verso ocurrente en modo aforístico, que leído a las apuradas puede pasar por ingenioso, pero que durante la segunda lectura exhibe su verdadera condición nada del otro mundo, aunque San Agustín y los griegos clásicos sean citados de manera indiscriminada, dejando al lector inteligente con una pregunta a flor de labios: ¿Y, es esto todo? A mucha de esa poesía de lo muy poquito la asocio, por ser casi toda ella producida en la costa noreste de América del Norte, con la sencilla bobería pseudo reflexiva de Robert Frost, poeta de un ego lírico que nunca me llamó la atención, demasiado provinciano en el sentido tan “americano” de solo

prestarle atención al mundo contiguo *norteamericano* que lo rodea. Poesía que sabe a poco.

Con la proliferación de editoriales pequeñas, medianas y grandes esparcidas por el mundo hispano, sorprende la cantidad de señoras poetas burguesas como las mencionadas, desinteresadas en entrar en sintonía con sensibilidades ajenas a las de su cultura, pero bien posicionadas en la academia estadounidense, que en este siglo han sido traducidas al castellano, tanto en España como en Hispanoamérica. Esas voces extranjeras, prestigiadas por la baja de las acciones del criterio, vienen haciendo desde hace bastante lo mismo en su obra larga, habiendo ocupado un espacio sin preocuparse de si se repiten, de si no dicen nada, de si su obra se estancó y su repertorio presenta escasísimas variantes. Los suecos, que a la hora de premiar piensan en zuecos, premiaron no hace mucho a una de las poetas mencionadas, y en el mundo hispano, los grupos que celebran este tipo de poesía de leveidad insoportable la publican y promocionan con bombos y platillos. Bajando la vara, la situación podría entenderse. Se trata de poetas fáciles de leer, por consiguiente, demandan poco esfuerzo a la hora de la traducción. Los entusiastas intermediarios matan dos pájaros de un tiro, beneficiando a la autocomplacencia y a la rapidez para sacar cuanto antes al producto del horno.

Y claro, esa invasión de lo poético pop no ocurre exonerado de consecuencias. La unión de la fácil lectura con la traducción fácil está haciendo estragos en la poesía hispana, propiciando a una velocidad inaudita una generación de sucedáneos que quieren “escribir como...” De seguro, las próximas cacerías por el idioma estarán llenas de tiros salidos por la culata. Tanta accesibilidad terminará cansando, salvo que de aquí en más la inteligencia se conforme con espejitos de

colores y chucherías de poca durabilidad. A un siglo de distancia de la publicación de *Ulysses*, *The Waste Land*, y *Trilce*, aquel 1922 de la experimentación a tutiplén parece una rareza en comparación con lo que se hace en los mercados de la palabra poética actuales, en los que resalta una generación de poetas pop con líricas temerosas de cualquier tipo de complejidad, aspirantes todos ellos a la comprensión de las masas perezosas para las cuales la poesía debe ser una forma de entretenimiento, un Netflix de las emociones elementales, de expansión librada de la necesidad de diccionario y de hermenéuticas meticulosas.

Esa poesía de lo cotidiano localizable, afincada en la experiencia inmediata, y que ni por error se entromete en cuestiones relativas a la metafísica de la sintaxis, ni en otras derivadas de un formalismo derivativo, emprende casi por costumbre vuelos regulares de cabotaje, no en vano, a las primeras de cambio sabemos a dónde se dirige, mejor dicho, hacia dónde nunca hará siquiera el intento de ir. El paño no les da como para ponerse a hilar firuletes secretos que comprometan el acabado final, los que la poesía contemporánea exige para mantener en estado de intransigencia a la imaginación.

El 11 de marzo de 2011, el agua arrastrando todo a su paso y la tierra moviéndose de abajo hacia arriba dejaron en ruinas al Japón. La noche en que todo eso sucedía ante las cámaras atentas de televisión, yo estaba en el apartamento del poeta Charles Bernstein, en la West 92nd Street del Upper West Side de Nueva York, conversando sobre poesía (hubo aparte otros temas). Duró el ágape hasta dejar seca la botella. Hablando de que qué le veían a la poesía de Anne Carson. Bernstein, con la misma indiferencia que yo por esa obra sobrevaluada en auge, opinó que quienes la leían o no eran lectores de poesía, o leían solo poesía que enseguida se

entiende, y por eso mismo la prestaban atención: para poder alardear de que también ellos eran capaces de leer poesía contemporánea, y de comprenderla. Los límites del entendimiento comienzan en el umbral mismo de la comprensión lógico-deductiva; ¿oponen o no resistencia a la interpretación y la cancelan? Un día antes de la catástrofe japonesa, John Ashbery hizo una lectura en la misma ciudad, lluviosa y fría durante esos días.

A Carson es fácil emularla, pues su poesía, a diferencia de la de Ashbery, no aspira a redondear una fábula fenomenal de elaboración que desborde a partir de su centro gravitacional, según el cual, como principio subyacente, los puntos pueden estar colocados encima de las íes, pero estas bien podrían ser receptivas a puntos de otra clase, suspensivos por ejemplo, por estar al servicio de lo inacabado en continuidad, tal como en uno de sus aspectos primordiales la poesía que le saca canas verdes a la interpretación podría ser catalogada.

Daba como hecho inherente a la poética en cuestión, que la poesía de Maurizio Medo estaba por afinidades afiliada a la línea de producción y astucia neobarroca, con sintaxis de lo incesante en proliferación; poesía del lenguaje singularizada por su sentido de ajenidad a la realidad en términos generales, incluso al momento de despuntar la zozobra del sentido. A ese centro gravitacional asociaba a Medo por derecho de insistencia y conquista, y no a otro, cercano a la tendencia de moda que tiene a Carson, Olds, & demás mencionados como uno de sus referentes.

En una lectura inicial de este libro, culminación de una obra, final de la primera temporada de una serie que quizá pueda tener una segunda, pensé que la cosa de Medo esta vez iba por ahí, que el poeta había tomado un atajo y que su salida de las expectativas estaba relacionada al ablandamiento de su aparataje, y a los mecanismos de estructuración y blin-

daje que habían sido la suma de intenciones de su poética. Segundas y terceras lecturas del libro me han demostrado que Medo amagó irse por ahí, pero, para alivio del criterio, no fue sino solo eso, un amague de buen centro-forward en el área chica, que no pasó a mayores y que dejó las circunstancias comprometidas por la facilidad para otra ocasión, la cual bien nunca podría llegar, ni siquiera como planeamiento de un proceso reductivo, tal cual se constata en tantas líneas poéticas de nuestros días carentes de posteridad.

Cualquiera, incluso los poetas que suelen prescindir de este tipo de cantinela a modo de visaje pueden sentirse tentados a caer en la cultura de la cita, a recargar sus poemas de una gama de historias asociadas por pereza a versos de otra procedencia, obras ante las cuales el poeta no demuestra sentir indiferencia, por el contrario, da a entender que está en sintonía, no sin ton ni son, con quien las toma como punto de partida para partir en otra dirección con respecto a su programa poético previo. Sin que sea un acto de contra-restricción, Medo apunta a prescindir de limitaciones que el lenguaje no está en condiciones de verificar en sus acérrimos pormenores, porque esta vez, quizá ejerciendo el explicable cansancio de la experimentación, su preocupación tiene que ver con el rastreo de lo cotidiano al irse quedando rezagado en el espejo retrovisor de su práctica.

El poema es considerado punto de partida y acople para referir a cosas que cesaron de existir en la significación, cuando hasta a su propia presencia está poniendo en tela de juicio. El neobarroco de Medo ha dado paso a una abigarrada post oralidad, a un conversatorio con la memoria respecto a cómo escribir sobre los recuerdos, cuya plenitud emerge apenas las palabras, luego de haberlo dicho, regresan para saber si hay algo que les faltó decir o sacar de apuro del olvido. A fin de cuentas, el entendimiento al intentar recordar

no es el único que cree comprender indefectiblemente, ni el habla la única en poder confesarse sin tener que adentrarse en la explicitud.

Cuál es la voz actual de Medo, ¿la que emerge en la medida de sus enredos a partir de aquello mismo que ha venido a postergar, no su explicación, sino su modo de expresión y posicionamiento en los asuntos que al poeta le ocurren para tomar decisiones que deben ser desactivadas antes de que el poema comience a correr riesgos? Una suma de factores sin animosidades recíprocas entra en complicidad para dar a conocer un habla inesperada de Medo, que expande y re-truca. El retruécano, esta vez, navega a ras de la corriente, hace surf sobre olas gigantes que a otros se los tragaría.

La escucha que antes fue lo que dijo, se expande como punto de referencia por ocupar los momentos de la sustitución, actividad de la que debe ocuparse la poesía cuando está preocupada en serlo y avizorar con su actividad un ritmo que se adelanta para escuchar aquello a punto de ser expresado. No es tan solo eso. Hay asimismo ritmo en la devolución de sentido. Algo que rehúsa la categorización va por delante del efecto de mitigación que, al originar aconteceres del habla, propicia un ritmo, pero este, a diferencia de la poesía correspondiente a etapas anteriores del autor, ha pasado a depender del sentido de atención a una historia, a un relato, a un contar del estar ahí con la mayor lentitud posible, a un entender fuera de la discusión de los límites —poesía extra *borderline*— al no poder siquiera suponer qué más hay en la escucha cuando la vida testimonia, en el habla al librarse de incidencias e inicios que se posponen o permanecen con su superficie al descubierto.

¿El poema escapa a propósito de lo que es capaz? ¿Es eso lo que el lenguaje vino a anunciar? Se impone —a las primeras de cambio desaparecen las dudas— la escritura de una

magnífica indecisión, la cual a su vez impone el sentido de lo mismo que se propuso conseguir todo, como diciendo, por si interesara, no es verdad lo que creemos entender. Ahí es donde la poética Medo otorga a lo sonoro un diseño de contención. El poema es la última instancia de un procedimiento mental que alterna sus resultados con la música intrínseca que emite, y que es la que más le conviene a la escucha entender. Los versos, apropiándose de su velocidad itinerante, captan los momentos que le pasan a la forma para persistir en lo que es e intenta lograr. Lo contado está, lo sonoro aparece: para hablar por fuera y ser la pregunta del habla que al quedar expresada se interpreta.

En *Malincuor*, el entretiem po de un secreto a voces que concierne a la voz culmina la “entrega” ontológica del poema; este es un suceso de la imaginación, no una alternativa empírica, a la que se parte para llegar, a la que no tiene sentido partir para integrarla a un todo, supuesto, no posible o necesario. ¿Cuál entonces es la evidencia que presenta el poema para decir *lo soy*; que es lírica su resonancia y se manifiesta como sentido indiferente a la necesidad de demostrarlo? Al extenderse o diluirse el horizonte de la representación, el efecto reside en el aspecto, el fenómeno en la forma con la cual el sentido muestra su disconformidad; esta donde radica el núcleo que ha venido a confirmar la existencia del poema como tal, a guisa de realidad en la cual solo los tonos aparecen acentuados y se agregan a la condición que aspiran alcanzar.

En el aparecer distinto cuando es ya mismo y el registro se desperdiga de lo que a menudo amaga con ser otra cosa, un volumen afín a la costumbre —que bien podría ser el eco de una voz que viene en esta dirección— se queda en lo primero que le conviene, en la escucha que le entregó a la forma su capacidad de sospecha y a esta, la de sorpresa. La escritura

del poema es con todo lo que el lenguaje puede ser en ese momento, el de tantas realidades propiciadas para que alguna diga ocasionalmente la verdad, en caso de que corresponda hacerlo. El poema enuncia de la forma que al habla más le conviene. Camino al registro de un campo auditivo, juega a las escondidas; su dicción está hecha de un absoluto en simultáneo, de una fracción a otra en el metrónomo que invita a captar realidades aparentes, estados de calma compleja en la duración y en los aspectos que pueden ser sin esfuerzo alguno un mensaje o un estado prolífico de la indeterminación, entendida de maneras diversas. De ahí que la dificultad se desvanezca en cuanto vino a dificultar, pero a la inversa.

En pleno accionar según directivas propositiva, las palabras apuntan a manifestar las evidencias de aquello que es todo lo contrario, el lenguaje tal cual se opone al mundo real entendido como saga de realidades imposibles de contradecir. En la antítesis, el mundo ilimitado de las palabras, las grandes encargadas de designar, se mueve por necesidades de correspondencia entre asuntos improbables y su consiguiente representación, incluso mediante planes de desviación de la realidad material, porque la sintonía del lenguaje con realidades paralelas propiciadas por su actividad resulta verificable. El lenguaje es total en el poema, para no necesitar estar en otra parte, o en el silencio interrogado por la cesura cuyas dudas son intensificadas por la curiosidad, por querer saber qué representa, a qué condición del ánimo vino a interpelar. Los elementos en juego en el poema inquietan a pensamientos en proceso cambiante, por haber sido expuestos a un procedimiento que incluye rescritura y corrección. Solo son comparables al querer hacer diferente su entrada a zonas de la dicción en pugna.

Por consiguiente, el epicentro del poema, ¿es de adentramiento lírico, o narrativo al sesgo? ¿Es este un Medo atento

a la oralidad de la sintaxis, o su cometido se inclina hacia la experiencia de relatar algo en ciernes, de producir un guiar atento a la lógica de ontologías varias mediante la concatenación de *historias* sucediendo en verso, por más que la continuidad dispuesta sea por intervalos *como* narrativa, y consecuentes sus cortes imprevistos con un contar *en desarrollo*? El papel de la abstracción y de la imagen superpuestas en plano secuencia, a diferencia de la poética anterior del autor, pasa a ser secundario. Al hacerse entre lo supuesto un lugar nada peyorativo, lo abstracto concierne a realidades sucediendo en un interior a punto de ser develado, de ahí que la fachada del poema sea consecuencia de una congruencia, no un requisito o propósito verificable. De esta forma se entiende qué es entender. La información provista por el poema se niega a condecir con lo que al pasar se dice.

Esbozo y pronóstico, razón y porqué transitorio y derivativo, el comienzo del sentido ausente representa la memoria del poema, el querer expresar a partir de aquello que se escucha y está presente en frases que no dan el brazo a torcer. A la larga, el driblin del sentido evidencia una serie de excepciones lógicas, solo importantes en el contexto de los hechos mismos del poema, por ser estos algo más que la espera de una confirmación. La reemisión de un supuesto sentido central —¿el correlato familiar que permanece intocable tras bambalinas?— atañe a los momentos de transformación de la escritura en *otra cosa*, cuando su interior se carga de alrededores irrepetibles, de ganas de mejor mirar hacia lo lejos para ver qué se encuentra cerca y si hay algo en medio que corresponda a la proximidad de un sentido elusivo haciendo de las suyas.

La condición traslaticia de los poemas los distancia de su horizonte de expectativas. Al rato de hacerse presentes sus circunstancias le devuelven los tiempos correspondientes, no

en vano, los poemas se dejan leer como si fueran el sueño incompleto de un sentido que al despertar ya no existe como tal, ni tiene recuerdos de su fisonomía en los cuales refugiarse para preguntar. El viaje del habla es hacia un acontecimiento al cual resulta imposible regresar como interpretación completa, como idea terminada que no cesa de relacionarse con las otras posibles (tampoco eso está confirmado) realidades que es y que solo aceptan ser relatadas *poéticamente*.

La música de una desemejanza operando al amparo de la memoria es la que se impone apenas el presente de la sintaxis modifica el sentido de las realidades que vinieron a anunciarse por sí solas, en todo caso, como remisión a lo que están a punto de dejar de decirles a las palabras, a la acústica de ciertos recuerdos fotográficos que en su dominio expresan lo menos probable de un suceder pretérito-presente entre comillas. El lector, conminado por la proximidad abierta del habla al interesarse por lo que escucha al decirlo, no inventa el objeto de su atención; este se le presenta *originado*, como invento de la interpretación que no tiene la menor idea por dónde empezar, ni si el dónde desconocido es el don del sentido anónimo que quiere saber cómo se llama, y a quién está llamando. En tanto territorio de la interrogación pura, el poema prolonga la invasión del instante. Al darle vuelta la costura a la atemporalidad describe el viaje de la continuidad hacia su punto de partida, o donde el punto se encuentre. A fin de cuentas, la palabra poética no es análoga a ningún sitio del sentido en particular.

Refriega de historias en un perímetro caleidoscópico, los poemas parecen —y recurro al verbo *parecer* pues la poesía es el acto de apareamiento y reaparición del destello— estar advirtiéndolo que no son *necesariamente* así, ni siquiera como modo de consideración que salta a la vista para hacer posible la erudición del relato; de lo que fue convocado por

la escritura al discernir su historia principal en la resonancia que se cumple mediante una inexactitud de motivos, algunos menos principales que el resto. Lo visual resuena en lo auditivo. Por consiguiente, la acústica del esfuerzo acentúa la veracidad de planos en apariencia incompatibles. Lírica óptica, óptima acústica que se diversifica por semejanzas. Medo al habla. Aló, Aló. Oigamos con él.

En mi experiencia de lectura de este libro de intrigante manufactura, me he detenido en sensaciones particulares que aprisa se esfuman en medio de una singularidad que destaca su condición de inclusividad, pues ningún aspecto relativo al uso del lenguaje es descartado al darle forma al poema. La sensatez sonora hace posible que en cada ocasión haya una perspectiva. Las ocurrencias pueden estar en todas partes, asimismo, la instancia a una entrada por localizar. Estamos ante lo sonoro en posición de reversa, desplazándose hacia lo que no será del todo ni se distingue por ser igual.

En semejante refriega de hablas intentando ponerse de acuerdo con una realidad en fuga, el lenguaje oye y es del yo lo poco o mucho que sabe. Reitero, pues corresponde para dejar claro el quid de la poética en juego; *Malincuor* replica la acústica que se le ha asignado, como si lo hiciera por cuenta propia y la acentuación de sus caprichos y coartadas retóricas estuviera puesta en ocuparse de las cosas a punto de comenzar. La repartija, dadas las circunstancias, es de realidades afiliadas a un sonido en construcción tras haber sido derrumbado (en ese suceder incesante la voz consigue distinguirse), a una idea de ida a donde las palabras no terminaron de ocuparse de lo que son al permanecer, porque a eso responden; son como cuando pueden. Una suma de ideas derivadas de una central les otorga la razón. Las señales capturadas al paio son las de un sonido exclusivo en camino,

por eso importa saber la procedencia de su destino. Una y otra vez el lector es invitado a preguntar.

Acogida a la amplitud simbólica de una acústica que cuenta historias, la poesía de Medo en este libro advierte de sus protagonismos colaterales, impidiendo que puedan ser demostrados por completo los efectos del “ah, sí recuerdo”, mantra de 12 letras con el que Cristóbal Colón trataba de recordar en su lecho mortuario sus viajes a América. La espontaneidad de un conocimiento librado del totalitarismo del énfasis y lo reiterado, se diluye antes de ser verificada; la salva una continuidad, el instante del cual desconocemos su real duración. El pensamiento se encarga de descubrir las formas de manifestarse del tono, de garantizar un sostenimiento premeditado a partir de ciertas circunstancias que terminan siendo las únicas ciertas. Representan nada menos que el atajo a arenas movedizas que van esparciendo pistas hacia alguna parte en veremos. Para no perder el curso y *ricorso* de aspavientos instalados en la sintaxis saneada de complicaciones, la salida del amplificador de la interpretación es rápida; las cláusulas tantean métodos persuasivos que se acumulan sin restricciones en cuanto a compatibilidad, aplazamiento de expectativas y plenitud de su incumbencia con la vida privada de las palabras. Las oímos venir, pero no sabemos a qué distancia están.

A diferencia del tan manido uso actual de citas basadas en lugares comunes de accesible comprensión —¡son como frases célebres!— y que llevan al fracaso del poema ajeno en el propio apenas la frase que se ha pedido prestada hace su aparición en el nuevo poema, Medo mantiene los intentos de ese tipo de efusividad bajo control, impidiendo que la liebre retórica se dispare hacia sitios de los que mejor ni hablar y menos, cuando el habla poética pone en juego su puntería.

Verificamos la clandestinidad de estrategias de poeticidad camufladas que no pierden el juicio al enjuiciar las carencias que la imaginación percibe respecto a la realidad, y que la llevan a testimoniar su desencanto sin tolerar exigencias de especificidad que pueda haber. ¿Es esto lo que realmente están diciendo? Al entrar y salir del relato lineal, de la lógica del dos más dos pueden ser cuatro, el poema deja en evidencia la efectividad insuficiente de la interpretación. Para lograr su cometido, las imágenes ignoran la realidad de la cual provienen; la intención aliviada de objetivos es todo lo que el lenguaje al no desesperarse espera. Dicho de otro modo, el tiempo de cada poema es lo que el lector encuentra cuando los instantes —la periodicidad correspondiente al acto de interpretar— están pasando, y pensando, y el tiempo que resta para resolver el crucigrama verbal se achica.

La experiencia del lenguaje al confabularse con la memoria que Medo propone es una por doquier. Reúne sentidos y sensibilidades, ideas y edades (el poeta afina su expresión afincado en el paso del tiempo por épocas que fueron su vida), destacando en medio la sensación de que a cada momento del habla corresponde una diferencia por ejercer en la cláusula siguiente, la que ha venido de antes para hacer su eclosión previamente al después. Lo que al poema le ocurre, son todas las cosas que suceden bajo la atenta mirada de la sintaxis, de todo aquello que no vale decir sino de la única manera validable, para que las cosas ocurran —si tienen que ocurrir— en la periferia opuesta de la significación. Las consideraciones del lenguaje a tener en cuenta responden a la hora de ir por la música, cuando todo lo demás que estaba iterando en la lontananza se aproxima para parecerse a lo menos posible que ha sido salvado del olvido, al ámbito de un suceso remoto por dentro. El lenguaje deviene zona donde atreverse, de lo expresado en totalidad para que tam-

bién lo demás exista sacado de sus casillas, acompañado de lo mismo da una cosa que otra; de aquello designado a ser verdad del material restante cuyo relieve se arraiga en el artificio; hay una, hay al menos una certidumbre con la que el mundo del poema entra en diálogo.

Sin perder nunca el tono de desavenencia que engloba a la poética de Medo, la relación del poema solo puede ser con su autárquica condición; una voz le sale, y lo salva. Y esa voz es su bosque; valida puntos de partida mediante secuencias privadas del habla en la que esta parece existir en simultáneo con algo que no se sabe bien qué es y sin embargo por el cual está dispuesta a hablar hasta por los codos. El poema es un apronte para estar siempre a punto de decirlo *nuevamente*, pero solo hasta por ahí nomás; marca diferencia con el orden a consideración que se distribuye en direcciones varias, teniendo la sensatez de dejarse percibir como unidad en estado de desintegración.

Así pues, como puesta a punto en constante actividad, en los nuevos poemas de Medo un sentido sin limitaciones es distribuida para que por encima o a los costados de su presencia nada acontezca. Bajo su tutela, el tiempo escrito se transforma en experiencia asimilada como técnica de referencia, preferencia, o modo de interiorización al que le vale decir lo que se le ocurra. Las transformaciones son síntesis de avatares de ahora tal vez sí, pero también en otro momento, incluso si es el menos pensado. Algo importante, como importado de otra parte donde las palabras apenas han podido llegar, es reconfigurado; al ser apropiado por la sintaxis acontece como sino lingüístico sin solución de salida, aunque resulte asequible a las diferencias que aporta.

Atento a su escucha —tiene el oído pegado al tono que lo cobija y le concede credenciales de autoridad—, de pronto el lenguaje al ir en retrospectiva se regodea. Dice a la sordina

sin pensarlo demasiado, ¡qué bien! En su encantamiento se pone a tiro para parecerse a aquello en lo que terminó convertido. El detallismo empleado es de relojero suizo operando en los Andes; la poesía es el tiempo que a la realidad de las cosas presentes le va quedando cada vez menos. La imagen que en el durar intensivo de los poemas proyecta es de transformación constante a la que pasó a pertenecer. En ese ámbito domina y menciona, como si al pasar hiciera caso a lo que no tiene caso. El coto de caza es de entrecasa. El balbuceo de fondo suscita un devenir intransigente que solo se interesa en prolongar su expansión.

Acorde a los dictados del ritmo, uno de a ratos irrepetible, el poema extiende su radio de acción como vericuello sonoro nómada que ha ingresado a una nueva normatividad. Su correspondencia es con registros relacionados a la interioridad surgida durante la ampliación formal y temática del procedimiento. En ese tire y afloje de la posibilidad incesante de rescatar las cosas que no alcanzaron a tener un lugar en la superficie, la historia de la experiencia del habla Medo se hace personal sin caer en monólogos confesionales, uf, a los que tan proclives son los poetas de hoy. Al soltar amarras, entra en correspondencia con incidencias a punto de acontecer apenas la interpretación prefigure puntos de encuentro del entendimiento con aquello mismo que le cuesta comprender, como si cada verso al toparse con la cesura dijera, “por hoy es todo”. En este aspecto, el presente de la sintaxis es la temporalidad consagrada al instante, el que está y el faltante. ¿Vendrá, habrá Medo en poesía para rato?

En la acumulación de propósitos sin estipular, la poesía del Medo actual encuentra la manera efectiva de ponerse al tanto con lo que le pasa. En tales circunstancias, nada que postergue la reconfiguración de los detalles de su poética quedará postergado. En la respiración al oído puede desc-

frarse una escucha parlanchina a la sordina (la rima también hace acto de presencia), una consiguiente en relación con sucesos que han venido casualmente a suceder justo cuando de ellos se estaba hablando. En plano subjetivo, la presencia que una y otra vez se cuela por entre medio del lenguaje es la del poeta afincado a suerte y verdad en las edades de la vida, haciéndose presente en sus existencias pasadas traídas al presente para interrogar a lo previo, por las dudas. El descato en este aspecto es magnífico. El señalamiento con un dejo introspectivo y nada de algoritmo se siente una y otra vez transformado por los accesos al lenguaje que este va descubriendo, y que no son sino una seguidilla de meros pareceres que vinieron a sustituir a un punto de vista, portátil, pero punto de vista al fin, el que por propia decisión dejó de estar disponible al cien por ciento, para alcanzar instancias de relieve en los interludios que a su perspectiva antepuso, y que son algo así como una postergación del totalitarismo del sentido y de lo que sigue esperando en fila.

En tanto equivalencia fenomenal a un fenómeno en construcción, el poema se rinde a sus exigencias. Está en permanente estado de presencia y revuelta consagratoria de lo inaudito, similar a estados transitorios del habla acostumbrada a no perder pisada entre sus intransigencias. Quiere cumplir con los objetivos de innovación en referencia a lo que podría surgir a posteriori, aunque no sea en el ahora mismo de la lectura. Registra un sentido que de entrada anuncia que su culminación ha sido diferida sin antelaciones. De esta manera, el poema reafirma su existencia en el hacia y en el a través, que por extensión se prolonga cambiando a su vez la locación de sus accesos. Para quien preste atención, al sortear los obstáculos de un decir confinado a la comunicación de un mensaje en fase de borramiento (la memoria intenta impedirlo), los poemas ponen en marcha

un plan de ramificaciones acotadas, aunque no tanto. Entre la dilación de lo menos específico y el salto cualitativo a un estar abierto a sus recursos, modifican sus pautas, quedando estas sometidas a lo que tampoco tiene que ser por completo en el instante en que acontece, ni estar cerrado a conclusiones respecto a lo que pudiera ocultar la significación a fojas cero. Es para sí mismo un otro intrigante sin equivalentes, pero con una periodicidad enaltecida de sus resultados, que saltan a la vista.

Por un camino diferente al transitado antes, Medo hace una puesta al día del periplo perfecto del lenguaje hacia el vacío que hasta la escritura de estos poemas no estaba, pues ha salido del interior obtenido a la marcha por las palabras. En torno a sus avatares, a la promesa de existencia en simultáneo de estos, los poemas incrementan el espectro de lo que ha perdido *como la noción*, por haber pasado a habitar un interior con modalidad definitiva; invitan a estar al tanto, que es estar a la escucha de una lógica auditiva en construcción que subsiste y persevera. A esta poesía de madurez la define y califica la persistencia de sus atribuciones, que son y no la esperadas. Por lo demás, el espacio de la dicción queda abierto a la similitud de dimensiones que se van superpoblando para convertir a la red de versos en una sintaxis continua, proliferante, cuya disposición a no dejar de estar presente resulta permanente y tiene que ver con aquello que se va haciendo notar y que al cabo de un rato deja de ser lo mismo del comienzo. Cada poema se colma de expresiones disponibles, de frecuencias sin una finalidad principal. Existe en estado de libertad controlada con respecto a sus objetivos (aun por delimitar) y a aquello que emite en relación directa a los efectos producidos.

En el sentido a dilucidar no se hace presente de inmediato. Llega, se anuncia, y al mismo tiempo refleja el tránsito hacia

algo que bien podría ser el viaje de regreso a causas periféricas. Al convalidar un cambio de contexto mediante un vuelco sonoro, con conocimiento de causa, el poema se atiene a alrededores interiores, insiste en ser la causa de efectos propios, lo cual le permite tener idea de su poética, querencia y procedencia. Medo hace que el lenguaje haga acto de presencia para hacerse presente al mismo tiempo que hace lo demás, demorando la revelación de sus componentes y prerrogativas. El fenómeno de *lo poético* resulta de su actividad, y no a la inversa.

Lo abstracto en ciernes insiste en tomar posesión de las imágenes que mejor mantienen vigentes a los mecanismos de la duración del poema, porque el tiempo de este puede existir a solas siempre y cuando haya dejado de coincidir con la realidad. De ahí —y aquí está la variación que Medo introduce con respecto a su poesía anterior— su permanente discordancia con lo que ocurre en las afueras del tiempo incierto y asertivo de las cosas, verdaderas mientras la funcionalidad las acompañe. De este modo, entre lo que dice en concreto y la articulación abstracta del intento, el poema transcurre invitando al desacuerdo. Responde al peregrinar por el entendimiento concerniente a la interpretación en su ida y vuelta hacia la pregunta por un supuesto sentido principal. ¿Qué era lo que había venido a decir? ¿Hay un qué por encima de otros?

Nada anodino ni epigonal hay aquí para hacer perder el tiempo a la interpretación al pasarse de la raya. Prevalece a medias, intencionalmente a medias, un tono lo menos confesional posible en el que hasta la propia cesura entra en diálogo con lo que vino a cortar por lozana. Las que emergen en primer plano son interrupciones enmascaradas por artífices de continuidad que no quieren pasar desapercibidos. La escritura del poema se alimenta de vueltas inaugurales a

momentos impredecibles y por ende fortuitos, en los que la noción de regreso a lo ya vivido por el poeta en el lenguaje puede ir al tranco en diferentes direcciones, o bien a ninguna, aunque las direcciones le vengan, obligándolo a aprender a que todo le pase cuanto antes.

La entrada en trance es con un orden al derecho y al revés, de quite y toque, no en tono de reproche ni de inmersión en una grandilocuencia impostada. Entre lo mucho de lo cual nadie está seguro, el lenguaje ha hecho de los nombres su obra completa ¡y que venga algún juicio verídico a desmentirlo! En los pros y contras de un acontecimiento fuera de serie que conspira para ser captado *prima facie* por el lenguaje —hay prisa para que el pasado no pase tan pronto—, al poeta corresponde la tarea de amaestrar en medio del cortocircuito razones dispersadas por las palabras actuando en arremetida, como cowboy ante el malón apache. La aventura de las palabras al preguntarle al sentido común si hay alguna forma de no serlo, es dilatoria. A sí mismas se dicen, “no dejes para mañana lo que puedes dejar en el tinero o hacerlo pasado mañana”. El desconcierto a partir de lo reconocible escapa por la tangente. ¿De qué otra forma se puede domesticar a la memoria, hacer volver a la infancia a lo que de ella se está diciendo?

En tiempos cuando la búsqueda de puntos de encuentro de lo acostumbrado y lo infrecuente parecía muerta, Medo señala en este libro el espacio bisagra donde una expedición por el lenguaje conversa con sus hallazgos. Mediante obstrucciones sintácticas que no ponen en riesgo la abolición del sentido, pero sí de relieve la vigencia de cuentas pendientes en el relacionamiento de las palabras con sus intenciones, *Malincuor* hace prevalecer la índole de un dramatismo divertido. Puesto a ratificar las insinuaciones que daban la impresión de no conocer el resto desaparecido de la historia, y

con la verosimilitud a pique, el desvarío del raciocinio hace de las suyas.

Los poemas son enlace para referir a dimensiones del ser y sus incertidumbres que dejan de existir apenas el lenguaje trae a colación su existencia. No hay pedagogía en la experiencia de querer quedarse por más tiempo donde las palabras con todas las de la ley empiezan con sus versiones extremas una conversación que pinta para largo. Para qué entrar en detalles. Catalizador de excepciones que llevan al raciocinio a dudar respecto a lo que estamos accediendo, el poema se libra de responsabilidades. Deja en claro, aunque no en exceso como para dejar de creerle, que no le va a pedir a la significación un conocimiento similar al que tienen las palabras, ya que eso equivaldría a presentar realidades que la mente ya conoce de memoria, y la alusión no es arbitraria, pues la presencia del recuerdo (y su diálogo de presencialidad con las recurrencias epigráficas) destaca por su insistencia. Al aceptar lo desconocido como fuente de información y referencia, el plano de la funcionalidad es suprimido.

A pesar de que las cláusulas encuentran indefectiblemente de qué agarrarse y están motivadísimas para tirar la casa por la ventana, se aferran a efectos de atenuación del énfasis. Con la sogá al cuello, el sentido pospuesto da brazadas hacia la orilla y en medio de la corriente se interroga, ¿a cuál de las dos es a la que voy? En tanto intérprete de arengas y anomalías dispuestas a desenredar la épica del sinsentido, Medo reparte a domicilio recursos de implosión justo donde los poemas menos lo esperaban, poniendo a la vista del lenguaje lo que nunca había sido ocultado. Desde un limbo epistemológico al que más le vale, y que pasa las sucesivas pruebas asignadas con buena nota, ampliando el campo de acertijos con una etimología traída de los pelos. El poeta le devuelve a la imaginación poética su autoestima. Con espíritu

pragmático pauta los poemas como si fueran particularidades desatendidas que han renunciado a lo asertivo: el raciocinio dependiente de una lógica deductiva es abandonado para ser luego retomado con otros propósitos, haciéndole un favor a los efectos que fueron olvidando las causas que los llevaron hasta ahí. Al retacear la aparición de experiencias inmunes a sentimentalismos, el lenguaje elegido en esta ocasión por Medo apuesta a todo o nada, a serenas certidumbres que no alcanzaron su consagración de rebote.

“Las matemáticas —escribe Alec Wilkinson— son uno de los medios más eficientes para abordar el gran secreto, para considerar lo que hay más allá de todo lo que podemos ver o imaginar actualmente. Las matemáticas no describen el secreto tanto como implican que hay uno”. Otros “de los medios” eficientes, agrego, son la música y la poesía —ajedrez sin beneficio material alguno—, estados del “secreto” cuando el lenguaje del universo posible dispone que la incertidumbre puede tomar decisiones. No hay que ser un genio para congeniar con estos “estados del secreto”. De lo que se trata es de saber poner el apóstrofe donde el vacío comienza a atomizarse. En tanto tanteo de lo absoluto, el trabajo de la poesía nunca puede estar relacionado a una saga de experiencias individuales que serían las únicas corroborables; va directo al lenguaje sin pasar por donde menos importa (y ahí siempre consigue salirse con las suyas).

Casi como advertencia previa a la escritura de este prólogo, Maurizio Medo me dijo que este podría ser su último libro. Eso está por verse, aunque en varios de los poemas la noción de ciclo a punto de cumplirse puede detectarse. Medo mejor que nadie ha de saber cuándo cerrar las puertas y bajar las cortinas. Si tal es así, y si sí, *Malincuor* termina siendo colofón de una obra, la despedida bajo los reflectores es una a los Beatles en el Candlestick Park en San Francisco: a todo

trapo y confirmando de que las partes finales puede ser tan ventajosas como las anteriores. Es un libro de plenitud. Deja una cima sostenida por una impecable manufactura en pro de un proyecto que el tiempo transformó en poética dedicada a abordar “el gran secreto”, desde el secreto.



*Fòscia l'è bello avei ancon da nasce, un sciòu açeiso èse, d'ægua
e prìa; senza bruttâse/ e moæn con o destin tornâ a-e onde do
mâ,/a-e ciæbelle innaia de ombre profonde. E tutta a nòstra luxe
a l'è ancon d'èse figgi a-i nòstri poæ.*

ALESSANDRO GUASONI

There's a slow, slow train comin' up around the bend.

BOB DYLAN

*Donde sea que esté
yo soy lo que falta.*

MARK STRAND

*A Ludy, por el futuro que
seguiremos construyendo donde,
salvo el amor,
ya todo
es recuerdo.*



Gigi e Giuliana

20 - VIII - 1940

Nací en el último vagón de un tren llamado Europa.

No fue así exactamente, pero me hubiera gustado comenzar con una frase de ese calibre, una cuyo estrépito resulte muy similar al sonido de una dambura que rompe el estricto silencio de los montes balcánicos. No la supe escribir. Nunca oí el eco de una dambura y conozco muy poco de esos montes. Pese a ello el tren debió llamarse así: Europa.

Partió del Mediterráneo el otoño de 1948 iniciando un periplo que concluiría al descubrir la cláusula que transformó el último capítulo de la historia en el principio de una fábula que el frío viento del Bora pareció haber olvidado.

Los pasajeros del Tren no compartían nada entre sí, salvo el hecho de que las distintas ideas que alguna vez rescataron de sus respectivos países estallaron al momento de cruzar la frontera estallaron en miles de pedazos y que, tiempo después, serían también mis abuelos.

Cada uno de ellos comparecía ante mí como un paisaje sin precedentes en la historia del mundo. Hablaban distintos idiomas sin saber bien cuál de ellos delimitaría el rumbo. La historia se pudo escribir a través de sus éxodos.

Me habría gustado escribirlo en lengua ligure. Resulta muy semejante al élfico: chi veù vive da bon crestiàn, da-i begghìn o stagghe lontàn. Pero eso ahora importa muy poco, como entonces importó la llegada de los europeos para América, salvo por exiguo valor de su mano de obra.

Mis abuelos formaron parte de ese gueto. Aparte de ellos estaban los judíos, despojados de su acento como un recurso de legítima defensa.

Mamá prefirió abdicar de ese presente.

Ella pareció huir a través de una foto aparecida en La Stampa un día de los años 40, y no encontró más recompensa que las ruinas de esos años perdidos.



Yo no nací en el vagón de ningún tren.

Si escribiera “fue en el sur, antes del fin mundo”, mis abuelos, quienes no lograron ponerse de acuerdo, habrían asentido. La palabra que más les oí decir fue lejos sin saber bien si comprendían o no que un adverbio, aunque tuviera consigo al horizonte como punto de mira, apenas refiere, jamás significa.

Alguna vez pude vislumbrar el aura fantasmal de tal lejanía. Apenas hoy la puedo comprender. Tal vez por ello me resisto a decir “nacé lejos”, aunque con la frase me libre de la tediosa obligación de abundar en ciertos detalles biográficos.

Y como lejos no es un lugar, prefiero mil veces la historia del Europa.

Comencé a escribirla para entregarle a mamá un exiguo albur de la infancia que perdió una vez que su futuro cayó como un opúsculo en un lago envuelto en llamas.

Papá rompió las teclas de la antigua Remington, por ello no fui capaz de calcular el espacio que debía recorrer para cruzar llegar a las orillas de ese lago.

El lenguaje, pensaba él, es inútil si lo que uno busca es conocer la verdad, ya que apenas permite una aproximación desesperada, la cual será siempre dudosa.

Por eso proclamaba que la escritura se restringía a reproducir una autenticidad falsificada, y, severo como era, prefirió

concentrar su atención estableciendo una lista de tareas que debíamos cumplir hasta que el invierno claudique frente al inminente resplandor de las cosechas de verano. Así se ahorraba palabras.

Él construía nuestra tradición.

Yo permanecía quieto con los ojos cerrados.