

GODARD / PARRA /  
LLINAS / KRASZNAHORKAI  
/ MILAN / HITCHCOCK /

KAFKA / POESIA /  
BERNHARD / SEBALD /  
KAWASE / BORGES /

PARRA / SAER / GODARD /  
MALLARME / BOURNE /  
FELISBERTO HERNANDEZ  
/ KIAROSTAMI / MEDINA  
VIDAL / LEVRERO / FOSTER

WALLACE / ONETTI /  
JARMUSCH / *Impresiones*  
*en silencio* / LYNCH / POUND

**Roberto Apprato**

GODARD / PARRA /  
LLINAS / KRASZNAHORKAI  
/ MILAN / HITCHCOCK /

KAFKA / POESIA /  
BERNHARD / SEBALD /  
KAWASE / BORGES /

PARRA / SAER / GODARD /  
MALLARME / BOURNE /  
FELISBERTO HERNANDEZ  
/ KIAROSTAMI / MEDINA  
VIDAL / LEVRERO / FOSTER

WALLACE / ONETTI /  
JARMUSCH / *Impresiones*  
*en silencio* / LYNCH /

POUND / Roberto Apprato

## 20. MEDINA VIDAL

La poesía es el acto de designar lo que está delante, lo que se pone delante, lo que marca la diferencia. En el acto de escribirla, la marca casi inevitable de la vulgaridad del sentido, que radica en la manera de nombrar las cosas y hacerlas propias en ese instante, proyecta una sombra densa desde un principio. El problema es cómo se designa, cómo se distribuyen los puntos, qué se hace con eso que se ha inventado aparentemente sin pensar. De manera que es así: son sólo puntos, pausas, espacios, a los que se carga con un dramatismo particular. La diferencia está entre decir cosas porque sí, en realidad sin saber, con una alegría que se vuelve tristeza de inmediato, y empezar por otro tipo de tristeza. Hay un silencio previo, durante el cual podría hasta escucharse el sonido de la saliva al empezar a hablar. De modo que, cuando aparecen las primeras palabras, se las ve retenidas en un impulso que las va liberando de a poco, por partículas de significado que se ubican al costado, o apenas abajo, como si, por una extraña gentileza, pidieran permiso para ser lo que son en el lugar en que se ponen. Ese lugar es el que las muestra en su estado natural. La tristeza da para dar fe de algo, y ese algo empieza a ser lo que las palabras dicen que es o que será. El silencio que rodea al impulso compone un gesto de observación de lo que no puede observarse pero se dice igual, como parte de un todo que, desde el principio, no puede hacer otra cosa que estar ahí. Tampoco se puede hacer otra cosa,

parece, que producir una danza, un movimiento casi imperceptible que es la única manera de dejar testimonio del mundo: las palabras se agrupan, se separan, empiezan de cero, siguen con una coma, bajan, pero no dejan de marcarse a sí mismas como verdades. Como si cada poema fuera un pequeño relato que no puede entenderse si no es así, tal como está diseñado, de espaldas. Encontrar una manera de nombrar es difícil; decidir qué es lo que se tiene que nombrar, más difícil todavía. A cada paso, la tontería, antes que nada la tontería poética, acecha como si fuera imposible eludirla. Se puede, pero a riesgo de avanzar un verso más, una imagen más, un movimiento más, y, en el desplazamiento, ocultar todo salvo el diseño de lo que va saliendo. Por ejemplo, la transfiguración de la noche, para ser vista, requiere un acto de silencio, una inspiración profunda que dura lo estrictamente necesario para dejar entrar la noción de “cosas”, la noción de “lo que se moría”, la noción de “dalia”. Escribir consiste en ver relaciones entre las cosas: incluso ver más las relaciones que las cosas, ver el cable firme que se ramifica, se desvía, se curva sobre sí mismo para asegurar que sigan estando ahí. Los objetos, las plantas, el cielo, los nombres, son sólo pretextos para contemplar su deriva y comentarla, para hacer de eso la razón de todo. Hay un espacio afuera del poema, un campo invisible que suministra información de manera continua. Cada palabra que se dice, entonces, es el resultado de un cruce de dos órdenes de pensamiento, uno estrecho, el de las palabras, y otro inmenso, el de los significados al que las palabras, así dichas, remiten, con otra velocidad, con otro tiempo. Lo que hay, ante todo, es tiempo. En ese tiempo, desde adentro, se puede ver qué es lo que se escribe, y en lugar de qué. Lo que se percibe es ese movimiento de cambio, primero, y después la ineluctabilidad de las palabras que quedan escritas. Pero no como metáforas sino como apariciones ante las cuales la mirada tiene que detenerse, hacer silencio. “Hacer rosas en el polvo” no quiere decir “hacer rosas en el polvo”: no es posible, y no es cuestión de que sea posible porque algo se transgrede en virtud de la poesía, y se puede decir igual; es cuestión de que algo, en el mundo,

responde a “hacer rosas en el polvo”, aunque no pueda verse de inmediato. Hay una posibilidad que se hace real ahí, por esa formulación verbal. Eso es lo que se ve cuando se entornan los ojos ante el deslumbramiento: las palabras, desencajadas pero limpias, responden a la clave personal, emocional, puede decirse, de un movimiento que encuentra en las palabras así agrupadas la exactitud de su respuesta. La rareza, la apariencia de absurdo, la disyunción entre “juramentados” y “andaluces”, está en razón directa a la exactitud. Todo, por lo tanto, está en la designación. ¿Qué responde a las palabras “cargamentos”, “novia etíope en su blanca litera”, “los que van a morir completamente” o “terrazza”? ¿Qué hay en esas afirmaciones tajantes, enérgicas, indudables sobre un espacio vacío sino el acto de adelantarse a la comprensión sin mirar, en la seguridad absoluta de que algo se ajusta a lo que se dice? Es ahí cuando se comprende que la abstracción, si se escribe bien, si se sabe puntuar y delinear un enunciado, agarra cuerpo, en contra de todo. Si se designa mal, si se agrupa mal, se pierde el sentido, se pierde la lucidez. Acá, sin embargo, y bajo un fondo continuo de tristeza, se percibe hasta dónde llegan los períodos y qué implica que lleguen o se corten antes. Es un juego que parte de la base de que las palabras salen de algún lado, que no hay, en absoluto, magia en eso, sino certeza. El lenguaje sigue la línea de lo pertinente, cualquiera ella sea, para seguirla punto por punto. Ahí aparece todo, no cualquier cosa sino todo, siempre y cuando se sepa ver. Pero lo emocional, cerrado sobre sí mismo, como si no tuviera otras palabras para usar que ésas, pega la vuelta y sale para decir, en otro lado: “los que tienen, en cambio, un mundo a ganar”, que es poner, de pronto, palabras a lo invisible, a lo que queda al costado, a lo que sólo se puede ver si se escribe siguiendo una ética, y, en ese acto, en el mismo envión, se supiera que hay una cosa que se llama “un mundo a ganar”, y otra que se llama “en cambio”, y algo que se llama coma, y algo que se llama final del período cuando la lógica es otra, cuando el sentido que agarra el mundo desde la soledad de la terraza o el balcón, en plena forma, impusiera un orden basado en el aire. Cuando se

al puro tiempo que se deposita sobre las cosas. Cuando deja de verse, y se sigue escuchando esa música, la historia del muchacho y la muchacha ha adquirido una singularidad impensable de otro modo; ha entrado en la mirada y en el tiempo que le dedica la mirada, no a la historia ni al fragmento de historia ni a los personajes, sino al movimiento del significado de todo eso, tal como ha ido armándose, repetición por repetición, a través de las imágenes. La vuelta del muchacho al mismo lugar y por el mismo lado es la inversión del pensamiento, el otro lado del pensamiento: las cosas, sean las que fueren, no se dan por cerradas aunque deje de verse el paisaje. Algo sigue ahí, en la música que aparece de golpe, como si siempre hubiera estado y sólo al final se escuchara; como si fuera una parte, una capa, una línea menor del sentido que se cortara sola, y alcanzara con eso para entender.



Estos textos son descripciones de lecturas de otros textos. Cada uno es el despliegue, absolutamente subjetivo, del efecto que esos textos tienen sobre mí, y específicamente sobre mi escritura. Esos otros textos son poemas, narraciones o películas de tipo y extensión diversos: a veces más de un texto, a veces más de un autor, a veces fragmentos, pero siempre unidades ante las cuales me paro, con tiempo, para poder hablar, para tratar de explicarme qué son. No aclaro ( más que con un nombre, el del responsable o el de la obra, adelante) de qué se tratan, tal vez para excusarme de escribir un texto “ de corte ensayístico” que exponga y sitúe, de manera profesional, esas unidades en algún panorama de la cultura contemporánea. No estoy dando clase, ni haciendo una crítica, sino escribiendo lo que me pasa con ellas; eso, tal vez, sea una manera de valorarlas, no fuera de la escritura, como un objeto crítico ( que también son) sino adentro, como un estímulo que desencadena, por afinidad, una manera de percibir y pensar sobre lo que se percibe. Es a ese nivel, oscuro tal vez, que me sitúo: oscuro porque no digo qué es ni a qué responde el texto, ni tampoco por qué escribo sobre él en particular, ni cuál es la situación de mi escritura al respecto, y por lo tanto tampoco el género al cual pertenece. En realidad, escribo sobre lo que no se sabe lo que es, porque yo mismo no puedo saberlo más que escribiendo.

