

## La dicción contemporánea

### Diez notas sobre *Mi juventud unida*, de Mariano Blatt

Buenos Aires: Mansalva, 2015. 248 páginas

Por Matías Moscardi

#### 1.

¿Se puede hablar *del libro* de Mariano Blatt sin hablar *de la poesía* de Mariano Blatt? ¿O estamos ante una posible escisión entre una cosa y la otra? Parece establecerse, en la idea misma de lo poético que encontramos en *Mi juventud unida*, algo así como un *diferido* –es decir una diferencia en forma de pasaje, de intervalo, de *circuito*, veremos– entre libro y poesía. Este diferido se me presenta como una exigencia crítica: para hablar del libro de Mariano Blatt siento la necesidad de conectarlo – *enchufarlo*, literalmente: como una guitarra eléctrica se conecta, por medio de un cable, a su amplificador– a la poesía de Mariano Blatt. Libro y poesía son –en mi imaginación, al menos– los extremos de una instalación poética. Lo que me interesa es pensar su cableado singular, ese *input-output* entre poesía y libro ante el cual nos posiciona *Mi juventud unida*.

#### 2.

Todo el tiempo lo que decía era como si fuera diciendo una poesía  
o como que estaba por empezar a decirla,  
pero capaz ya la había dicho  
iba por el final  
capaz por el principio  
o una sola poesía larguísima  
del tamaño de todo lo que decía  
siempre que hablaba yo lo escuchaba  
y decía para mis adentros  
eso es poesía  
eso también  
poesía, poesía  
más poesía  
otra poesía  
eso que dijo fue poesía.

(«Poema»: 48)

Una escucha apuntalada, apenas un señalamiento deíctico mínimo con el dedo índice del lenguaje («eso es poesía/ eso también»), un circuito abierto que conecta una persona con otra por medio de la voz, y que no parece tener comienzo ni fin porque se despliega en un continuo temporal. Lo escurridizo de ese fenómeno concreto –que creemos detectar cuando está por empezar, o una vez que empezó, o cuando ya es demasiado tarde– reside precisamente en la idea del sonido como acontecimiento físico: un cuerpo que vibra produce una onda oscilatoria y sobre esa materia pendular, fluctuante, parece obrar un ejercicio de concentración, de escansión, *de punteo*. Esto bien podría ser un comienzo para pensar algo de lo que sucede en *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015), la obra reunida de Mariano Blatt.

#### 3.

Una lectura tildada y por eso ritmada: hecha de acentos, de intensidades, de cúmulos y concentraciones, en donde me detengo fascinado, pero también, consecuentemente, discurro, sigo de largo, sin interrupción, paso las páginas como buscando reencontrarme con el *punctum auricular*.

tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo

(«Kevin»: 82)

Entonces quedo tildado, *detenido en un acento*: algo que acontece en el verso, un detalle ínfimo, simple, que activa el pensamiento. Sucede, para empezar, que las onomatopeyas de este alejandrino no *imitan* ningún sonido o, en todo caso, hacen mucho más que eso. Las onomatopeyas de este verso («tuc»/ «pum») separan las acciones («le doy pan»/ «saca un finito del bolsillo») a la vez que entablan una relación parental con la puntuación; mejor dicho: con *lo otro de la puntuación*, porque si la puntuación es la *pausa silenciosa*, estas onomatopeyas parecen, en cambio, *vocalizar la pausa*, puntuar esas escansiones mudas y así hacerlas audibles. En definitiva, estas onomatopeyas – sonidos que vuelven de manera insistente y característica en toda la poesía de Blatt– constituyen la marca y materia *de un ritmo*. Ocurre algo parecido con la risa que se escucha en el poema «Todo piola»:

re chamuyo eso  
maso  
igual tan buenos los chamuyos  
maso  
dale q sos una maquinita de decir maso  
maso  
dale, puto  
maso  
ja  
ja  
q mirás?  
a vos, vos?  
a vos  
ja  
ja  
che  
q?  
nada  
bue  
no, en serio, che  
q?  
todo

(«Todo piola»: 110, 111)

«Pan», «pum», «re», «tan», «ja», «vos», «che», «q», «bue»: las palabras están, efectivamente, trabajadas –obradas– como onomatopeyas, es decir, más como *sonidos* que como *signos*, y por eso operan en función de su *duración* (monosilábica) y no de su *significación* («nada»/ «todo»). La poesía de Blatt no reproduce, entonces, ninguna oralidad, ninguna jerga urbana, ningún *slang*: su voz poética se constituye en el uso rítmico –«la medida es dogmática, el ritmo es crítico» decían Deleuze y Guattari– que toma –y pone a resonar– a partir de esos códigos. La voz como apuntalamiento («eso es poesía/ eso también») que se vuelve materialmente audible en el poema podría ser el cable entre el libro de Mariano Blatt y su poesía. Es posible esbozar, luego, un recorrido: que va desde el texto, pasa por la voz y conecta con el amplificador de la poesía como un ensamblaje que nos pone a la escucha de su escritura poética.

#### 4.

Podríamos volver, otra vez, a la primera pregunta, para reformularla, o al menos especificar mejor el alcance de su interrogación: ¿se puede hablar de la escritura de Mariano Blatt sin pasar por el cable de esa voz que conecta las cuerdas silenciosas del libro al amplificador de su poesía en un mismo circuito? Algo de ese punteo vocal hila, precisamente, la relación entre una cosa y la otra. Lo que no quisiera perder de vista es, sin embargo, aquella *direccionalidad*, aquel recorrido: *input-output*,

de adentro hacia afuera. Es el camino de toda voz (el desafuero de toda letra). Y el poema: una concavidad a la que tenemos que *acercar el oído*, como si se tratara de un caracol marino, para escuchar el eco de una resonancia *próxima* que aparece, paradójicamente, como *lejana*. La poesía de Mariano Blatt es un *cuerpo sonoro*: no sólo vibra *en sí misma* sino que se desplaza –se mueve decididamente en una trayectoria– y se resuelve *fuera de sí*, tomando como punto de entrada un *acá* de la escritura y como punto de salida un *otra parte* de la poesía. Eso subraya, precisamente, Juan Laxagueborde en su nota a propósito de *Mi juventud unida*, publicada recientemente por la revista *Mancilla*: que Blatt trabaja «sobre definiciones parciales de la poesía», definiciones como ésta, con la que cierra el poema «Cuando todavía no había celular»:

[...] porque que yo sepa  
la poesía, lo que se dice la poesía,  
sólo es posible cuando te falta algo  
o cuando algo se te está por escapar.

(«Cuando todavía no había celular»: 194)

Luego podríamos decir: algo tiene que escaparse (del libro) para que la poesía sea posible. Resta determinar exactamente qué.

## 5.

Incluso antes que una poesía amorosa, la de Mariano Blatt es una poesía de la amistad. Que en la mayoría de los poemas aparezca mencionado un amigo, o incluso que los amigos sean personajes de sus poemas, es un detalle subordinado a esta matriz vertebral del sonido y de la escucha: porque en todo caso la poesía de Blatt parece estar organizada en función de un anudamiento entre voz y amistad. La amistad se carga, así, de un sentido musical, un tipo de relación, de vínculo, *acorde*:

todo piola?  
todo piola, vos?  
piola también, q hacías?  
nada, acá, tranca, vos?  
piola, acá, también, tranca  
piola

(«Todo piola»: 105)

¿Cómo distinguir esas dos voces del poema «Todo piola» más allá de sus intervalos, del ritmo que se produce por el corte de verso? Sabemos que son dos interlocutores, dos personajes, por las cesuras, por las pausas. Pero inmediatamente notamos que una voz se pliega sobre otra, que se trata de dos voces *acordadas*, y entonces empezamos a *oír esa relación*: las voces están *amistadas*, unidas en una misma resonancia. Por eso, el corte de verso ya no emula la partición, el turno de las líneas de diálogo sino que, de pronto, las líneas de diálogo comienzan a funcionar bajo la lógica de la versificación *como encabalgamiento* de las dos voces en su relación de amistad.

## 6.

Luego, no habría un *legible* sin su correspondiente *audible* en la poesía de Mariano Blatt. Y más aún: leer a Blatt es necesariamente estar *a la escucha*, en los términos en que entiende esta *posición* Jean-Luc Nancy. (La escucha es, en efecto, una posición *corporal*: «La poesía “no es información”, es educación física», dice Laxagueborde refiriéndose a Blatt). El sentido, nos recuerda Nancy, nunca es afónico, porque incluso lo escrito posee *una voz que le es propia*. Es en esta dirección que me interesa pensar la voz de Blatt como un cable que conecta poesía y libro: una escritura obrada por un ejercicio de vocalización en donde las hablas que escuchamos –las de los amigos de la infancia, las

del barrio, las de la cancha de futbol, las de las fiestas de música electrónica– ingresan siempre desde una resonancia que las desplaza de la pura significación –de la referencia dialectal, representativa, codificada: del mero coloquialismo, podríamos decir, en resumidas cuentas– para hacerlas audibles en sus *ritmos*, más que en sus *signos*: en sus desafueros sonoros antes que en su estabilidad mimética, arquetípica.

## 7.

En este punto, habría que plantear una segunda relación complementaria, considerada también por Nancy: la de la escucha *en cuanto está dispuesta al afecto*. Me refiero a la relación entre la voz y los sentimientos, que establecerían el orden de una *dicción* en la poesía de Mariano Blatt. Como en el caso de la amistad, que aparece explícita y recurrentemente tematizada en los poemas, los sentimientos también serán otro de los ejes semánticos siempre desplazados por el ritmo sintáctico. El poema, entonces, nos posiciona ante una especie de *sensibilidad tonal*:

es increíble  
me llena de alegría  
y a la vez de tristeza  
que haya pibes  
en el murito  
fumando porro  
siendo amigos  
construyendo en sus corazones  
un sentimiento muy pero muy fuerte  
un sentimiento  
que es  
el sentimiento de la amistad  
del amor  
entre animalitos  
podría decir  
que es increíble  
que es todo  
y podría decir  
no sé si lo dije  
pero lo quería decir  
todo esto que pensaba  
acerca del murito  
del inventor del ladrillo  
de las plantas  
de los que saben hacer muritos  
de paraguay  
y mil cosas más.

(«Lo que le tocó en vida»: 151, 152)

La dicción como afecto (o el decir como afección) aparece ya en ese aplanado que genera la mínima duración del verso, su disposición exageradamente esquemática, pero sobre todo en el orden de los cúmulos de repeticiones: «fumando», «siendo», «construyendo»// «muy pero muy»// «sentimiento», «sentimiento», «sentimiento»// «decir», «decir», «dije», «decir»// «del», «de», «de», «de». Ese «increíble» –que también se repite, por cierto– nos acerca a una *dicción fascinada*, una voz *suspendida en y por su propia sensibilidad*. Y si en la poesía de Blatt digo que podemos escuchar una *sintaxis sentimental* es porque estamos ante ese desplazamiento rítmico que subordina la *significación* a su *sensibilización*, porque ese «sentimiento del amor» aparece calcado nada más y nada menos que en una figura compositiva, musical: la *ostinato*, la obstinación. Hay que insistir, hacer retornar una propiedad, como en un ritornelo, para que el *sentido* se torne, de este modo, *sensible* y no simplemente *inteligible*. Ésa parece ser la base rítmica del afecto que nos interpela en *Mi juventud unida*. En la poesía de Blatt, un sentimiento no significa nada: *se hace escuchar*.

## 8.

Una poética netamente anafórica (de la repetición, del ritornelo, decía): escuchamos la obstinación. *Ostinato*: posible antecesor de lo que luego fue conocido, en música electrónica, como *loop*, en tanto implica la sucesión de compases en los que se repite siempre un mismo pasaje. La figura es sugestiva porque convoca un matiz de carácter. Aferrarse a algo mínimo e insistir: un coordinante, una palabra, una frase rehilada en una trama anafórica. Las repeticiones, a veces, atraviesan un texto de comienzo a fin; otras, se ordenan en cúmulos sincopados distribuidos de manera irregular a lo largo del poema; a veces, lo que se repite es una misma frase («No existís»); otras, apenas un subordinante («que») o un orden sintáctico progresivo («como dice Dios/ o como dicen que dice Dios/ o como dicen que dijo Dios»). En todos los casos, la repetición es *lo invariable* de la voz de Blatt. Y es que lo sonoro, como señala Nancy, instala un tipo de presencia –un *presentarse*– que acontece como *rebote*, como *reverberación loopeada*: es la idea de *frecuencia*. La poesía de Blatt calibra la materia verbal con su frecuencia obstinada. Esto implica a su vez un tipo de proyección temporal: la larga duración. (Quizás por eso parecería que sus poemas cortos no funcionan del todo o no funcionan con la misma contundencia: porque no hay *loop* sino en la proliferación e incluso en la saturación). Por ejemplo, en «Diego Bonnefoi» (que pueden escuchar [acá](#)) la perilla de la frecuencia está al tope:

mataron a un pibe por la espalda en Bariloche  
mataron a un pibe por la espalda en Bariloche  
mataron a un pibe por la espalda en Bariloche  
que se llamaba Diego Bonnefoi  
que se llamaba Diego Bonnefoi  
que se llamaba Diego Bonnefoi  
pero la vida sigue igual  
pero la vida sigue igual  
pero la vida sigue igual  
te compraste zapatillas nuevas  
te compraste zapatillas nuevas  
te compraste zapatillas nuevas  
ese es un hecho de la realidad  
ese es un hecho de la realidad  
ese es un hecho de la realidad

(«Diego Bonnefoi»: 120)

La idea del *loop* podría tener su asidero primitivo en una falla: cuando las púas de los viejos tocadiscos saltan, producen, literalmente, la repetición de un fraseo que se supone debe continuar, avanzar, pero en cambio rebota en una síncopa escandida por medio de la cual irrumpe *otra frecuencia*, por lo general discordante, ríspida, molesta, en definitiva, *inquietante*: «mataron a un pibe por la espalda en Bariloche». Lo que quiero decir es que el *efecto de sentido* se alcanza –me atrevería a generalizar: *siempre*– por el camino del *efecto de sonido*.

## 9.

Quizás todo esto me lleva a pensar que *Mi juventud unida*, de Mariano Blatt, no cierra con *poemas*, estrictamente hablando, aunque el título bajo el que se agrupan «No es» y «Ahora» así lo preestablezca: «Dos poemas que voy a escribir toda la vida». Transcribo una pequeña muestra de uno de ellos, que empieza y continúa de este modo:

Parece un día triste de invierno,  
Parece que estás enojado,  
Parece un campeonato del club,  
Parece una canción de Virus,  
Parece un disco de Virus,

Parece que estás cansado,  
Parece que no me querés más,  
Parece que estoy solo,  
Parece que venís de lejos,  
Parece la primera vez,

(«No es»: 221)

Decía que la idea de *poema* no termina de cuadrarme como figura para designar de estos *proyectos* –proyectos, provisoriamente, suena mejor–; porque el *poema* remite al *libro*, es decir, al límite físico, material, del sentido: siempre se queda –está– *ahí*, en algún lugar determinado entre la tapa y la contratapa, con su presencia estable, fija. Estos dos proyectos, en cambio, conocen un único soporte posible: el tiempo (de vida). «La gracia es que los voy a seguir escribiendo *hasta que me muera*», leemos en la notita que los precede. En efecto, hay algo borgeano –pero de un Borges leído por Pablo Katchadjian– en el gesto de estos proyectos que, luego, empiezan a convocar, a sugerir, otras formas de ser *figurados*: colección de repeticiones, archivos de anáforas, módulos abiertos de *loops*, corpus de ritornelos versificados, acumulación de variaciones tildadas, un aleph al que le saltó la púa para siempre. Y acá habría que recordar la disposición acentuadamente anafórica en la enumeración del cuento de Borges («Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)») que todavía no se anima a abismarse, a quedarse tildada: porque aunque *lógicamente* exista ahí el germen de un cuelgue *ad infinitum* de la enumeración, lo que la máquina anafórica de Borges finalmente abandona *en función del relato* es lo que la dicción de Blatt como frecuencia obstinada retoma *en función de la poesía*, en función de ese *más allá* del libro. Y si estos proyectos con los que cierra *Mi juventud unida* permiten pensar una culminación posible de la poética de Mariano Blatt es precisamente a partir de la inflexión *temporal* de la voz que implican: una voz que se vuelve poesía en tanto se propone como *proyección* por fuera de sus propios límites físicos. Resuena, entonces, una frase de Nancy: «hay lo *simultáneo* de lo visible y lo *contemporáneo* de lo audible». Si la poesía de Mariano Blatt nos pone a *la escucha* es, precisamente, por esta experiencia rítmica del *tiempo tildado*: un presente sonoro siempre *desaforado* que es un abrirse del espacio –del libro, de la escritura– hacia el tiempo –de la poesía, del sentido–: ahí reside toda la fuerza contemporánea de Blatt que, a su vez, articula algo netamente *clásico*. Porque en un contexto en donde el debate sobre las artes pasa fuertemente por la idea de *lo inespecífico*, la poesía de Blatt parece moverse, en cambio, en el punto de una *especificidad mínima*, sutil: un procedimiento poético tradicional, con eso alcanza y sobra. Y quizás aleatoriamente, aunque no creo que del todo, se activa en mi cabeza una *escucha imaginaria*, un pasaje del catálogo de naves del Canto II de la *Ilíada* resuena de pronto con la voz de Blatt:

[...] y los que poseían Eleone y también Hila y Peteón,  
Ocálea y Medeón, bien edificada fortaleza,  
Copas, Eutresis y Tisba, de numerosas palomas;  
y los que Coronea y la herbosa Haliarto;  
y los que poseían Platea y los que administraban Glisante;  
y los que poseían Hipotebas, bien edificada fortaleza,  
y la sacra Onquesto, espléndido bosque posidonio;  
y los que poseían Arne, de muchos racimos.

## 10.

Recopilo: el sentido como *efecto de sonido*, el ritmo como marca, la dicción como devenir sensible de los afectos, la anáfora como procedimiento técnico, el tiempo –pero también el *tempo*– como circuito abierto por la voz más allá del libro, constituirían, en conjunto, los elementos formales de la poética de Blatt. Con este diagrama, me pregunto, entonces, si existe –*realmente*, pero también en los términos de su propia poética– un *lector* de Mariano Blatt, un lector *a secas*. Porque la figura de la voz como cableado entre libro y poesía, escritura y sentido, convoca un *oyente* antes que un lector. Y

algo de esto, de hecho, ocurre en las lecturas en vivo de Blatt: su voz –su voz *física*– instala un real desde el cual el poema se resintoniza con su propio tono, su timbre, con su cadencia, su color. Y entonces es viable pensar que ese real *coincide* –pero nunca se *confunde*– con el lugar de la poesía como instancia en donde se termina de completar el *circuito* total de su poética, que va de la palabra muda, a través del cable intersticial de la voz como dicción, hasta el amplificador de la poesía como actualización instrumental vocalizada en tanto *más allá* al que su escritura se dirige, o mejor dicho: se *profiera*, se *pronuncia*. Y si no hay *vuelta atrás* es porque, precisamente, la voz no conoce atrás ni adelante, no tiene reverso ni anverso: por eso una vez que escuchamos a Blatt, leerlo es volver a pasar por ese *circuito* como reminiscencia. Francisco Garamona apunta algo de esto en la contratapa del libro: «Los poemas de Mariano Blatt algún día se darán en las escuelas, y niñas y niños de todas las edades los sabrán de memoria». El recitado, entonces, *como destino*: la puesta en voz en el ejercicio de una memoria auditiva con respecto a la cual el texto impreso es tan sólo una *parte*, una *partitura*. Por eso, la poesía de Mariano Blatt tiene algo del *dictado*, literalmente, del «*dar a decir un tono*», un estilo, y en esa operación, en ese «tenor del decir» –expresión acuñada por Nancy– se produce efectivamente el eco de un *dictum* inconfundible, singular, de un recitado entendido como *esa voz que retorna*, indefectiblemente, al oído del que escucha lo que suena en *Mi juventud unida* para poner a funcionar el circuito completo. Es en este punto –aunque sería mejor no pensar en un *punto*, sino en algo de carácter más bien *fluvial*: en una coma–, en este intervalo en que su voz vuelve y se instala en nuestro oído como un susurro, cuando el libro de Blatt conecta, finalmente, en su irreductible *contemporaneidad*, con toda la fuerza de su poesía.