

La dicción contemporánea: el lugar de la voz en la poesía de Mariano Blatt

Matías Moscardi

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 07-02-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 05-04-2018

Resumen

En el presente artículo, propongo un análisis crítico de *Mi juventud unida*, de Mariano Blatt, como un dispositivo vocal en el cual el sentido se pronuncia como efecto de sonido y la dicción como devenir sensible de los afectos, ambos basados en la anáfora como un mínimo procedimiento técnico que habilita un tipo de reverberación obstinada característica de su escritura poética.

Palabras claves

Voz; Escritura; Anáfora; Ritmo; Afecto

The Contemporary Diction: the Place of the Voice in Mariano Blatt's Poetry

Abstract

In the current paper, I propose a critic analyze on *Mi juventud unida*, by Mariano Blatt, as a voice device in which sense pronounces as a sound effect, and diction appears as a sensible becoming of affects, both based on the anaphora as a minimal technical procedure that sets up a kind of obstinate reverberation which defines his poetic writing.

Key words

Voice; Writings; Anaphora; Rhythm; Affect

1. Cuerpo sonoro/ Punctum auricular

Mariano Blatt es uno de los referentes jóvenes de la poesía que se empezó a escribir en Buenos Aires a partir del 2000.¹ En 2015, la editorial Mansalva publica *Mi juventud unida*, que reúne su producción poética dispersa hasta ese año en distintas plaquetas y libritos que circularon por ediciones independientes. Después de escuchar leer a Mariano Blatt, el abordaje de este volumen abre algunos interrogantes: ¿se puede hablar *del libro* de Blatt sin hablar *de la poesía* de 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 Blatt primero habría que conectarlo –enchufarlo, literalmente: como un micrófono se conecta, por medio de un cable, a un amplificador– a la poesía de Blatt. Libro y poesía parecen ser los extremos de algo que podría pensarse como 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*. En este sentido, resulta productiva la metáfora que emplea Mladen Dolar para pensar la voz, precisamente, como aquello que atraviesa y une los significantes: una “cuerda invisible oculta tras la cuentas del collar” (36).

En un breve ensayo titulado “Respuesta a una encuesta radiofónica sobre la dicción poética”, Francis Ponge empalma el doble sentido de la palabra dicción: como pronunciamiento tonal a la vez que como un *orden del decir*. Por lo tanto, Ponge sostiene que todo poema escrito contiene su dicción particular: una voz imaginaria que se pronuncia como organización vocal de la escritura (Ponge 2000). Desde una perspectiva semejante, Jorge Monteleone, en su artículo “Voz en sombras: poesía y oralidad”, propone la existencia de una especie de entonación que funciona como “un dispositivo de la oralidad en la escritura”: aquello que, interiorizado por el lector, “organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos”. Esta dimensión imaginaria de la voz en el poema “se conecta mediante sus articulaciones simbólicas en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido” a la vez que, desde sus modulaciones tonales, establece linajes, parentescos, tradiciones, continuidades y rupturas (150).² Algo de lo que

¹ Mariano Blatt nació en Buenos Aires, en 1983. Es poeta y editor del sello Blatt y Ríos. Publicó los siguientes libros de poesía: *Increíble* (Ediciones Stanton, 2006), *Nada a cambio* (Belleza y Felicidad, 2011), *No existís* (Determinado Rumor, 2011), *Hielo locura* (Ediciones Stanton, 2011), *Alguna vez pensé esto* (Triana, 2015), *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015) volumen que recopila su producción poética a la fecha y *200 ideas de libros* (Ivan Rosado, 2017). Formó parte, entre muchas otras, de la antología *30.30 poesía argentina del siglo XXI*, publicada en 2013 por la Editorial Municipal de Rosario.

² En la tradición norteamericana, de fuerte incidencia en la poesía argentina, sobre todo a partir de la década de los noventa (ver Mallol 2013), Marjorie Perloff rastrea el problema de la voz y el discurso cotidiano a partir del ensayo “La música de la poesía” (1942), en donde T. S. Eliot propone la imitación rítmica del “discurso común”, que será crucial, según Perloff, en la poética del modernismo norteamericano. Sin embargo, a su vez, Perloff detecta un desplazamiento del “common speech” (1991: 30) al “authentic speech” (41): en

Monteleone lee, por ejemplo, en Zelarayán y en la idea del poeta como aquel que es *hablado por la poesía*, reaparece como *dictum* en este poema de Blatt:

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 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 vocal que vibra en su propio decir y produce, como consecuencia, una onda oscilatoria, una materia pendular, fluctuante, sobre la cual parece obrar un ejercicio de concentración, de escansión, de señalamiento o *punteo auditivo*. Esto bien podría ser un comienzo para pensar algo de lo que sucede en *Mi juventud unida*.

Una lectura, por lo tanto, tildada y por eso ritmada: hecha de esos acentos, de intensidades, de cúmulos y concentraciones, que parecen encontrarse en la búsqueda de lo que podríamos llamar un *punctum auricular*: “tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo” (“Kevin”: 82).³

las apostillas del Siglo XX ser poeta significa, de acuerdo con Perloff, encontrar una voz propia para que funcione como plataforma para hacer ingresar la experiencia personal, junto con la sensibilidad y la afectividad, en el discurso (41). Este desplazamiento podrá pensarse, también, como modulación análoga relacionada con la voz en la poética de Mariano Blatt.

³ Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: “ese azar que [en la foto] me despunta”. (59). Si el *studium* está organizado como un saber, en tanto “emoción impulsada racionalmente por una cultura” (57), el *punctum* en cambio no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (59). Si desplazamos el centro visual que organiza la metáfora para pensar en términos de escucha, el *studium auricular* sería, luego, el equivalente de un *saber de la medida*, es decir, sencillamente, la escucha de la métrica. El *punctum auricular*, en cambio, sería una percepción punzante de

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

(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” dicen Deleuze y Guattari (2002: 320)– que Blatt pone a resonar a partir de esos códigos concretos, por supuesto. La voz como apuntalamiento (“eso es poesía/ eso también”) que se vuelve materialmente audible en el poema podría ser el cable entre el

un ritmo, de una cadencia que adviene al oído sin premeditación, que se vuelve audible más allá de su propia racionalidad.

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.

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, como 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, en este sentido, 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 llegada 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” (91), 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.

(194)

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

2. Voces afectivas

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. En sus entrevistas con Claire Panet, Deleuze dice, en un momento, que la amistad es precisamente un “prelenguaje en común” (2014: 58). En otras palabras, la amistad se traduce como afinidad: en el sentido de una *afinación común* que pasa por la voz como un mismo sensible sonoro.

Luego, no habría un *legible* sin su correspondiente *audible* en la poesía de Mariano Blatt. Y más aún: leer a Blatt es necesariamente, como decía, estar *a la escucha*, en los términos en que entiende esta posición Jean-Luc Nancy (2007). La escucha es, en efecto, una posición *corporal*: “La poesía no es información, es educación física”, escribe Laxagueborde (91) refiriéndose a Blatt. El sentido, enfatiza Nancy, nunca es afónico, porque incluso lo escrito posee una voz que le es propia (2007). En esta dirección, 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 fútbol, 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 la estabilidad mimética del arquetipo.

En este punto, habría que plantear una segunda relación complementaria, considerada también por Nancy: la de la escucha en su condición “metéxica” (27), en cuanto está “dispuesta a la participación y al afecto” (54). 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*.

3. Archivos poéticos de la voz

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 (Blatt, “No existís”: 154); otras, apenas un subordinante o un orden sintáctico progresivo (“como dice Dios/ o como dicen que dice Dios/ o como dicen que dijo Dios”: 156). 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”, 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

(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*.

Mi juventud unida cierra, de hecho, con dos textos particulares que se agrupan a modo de segmento o última sección titulada “Dos poemas que voy a escribir toda la vida”. Al final de este título encontramos un asterisco que conduce al reverso de la página donde una especie de exergo dice:

“Estos dos poemas los empecé a escribir a fines de 2012. La gracia es que los voy a seguir escribiendo hasta que me muera” (2015: 220). En la página siguiente comienza el primer poema. Habría que subrayar la mínima pero significativa diferencia entre el título y la nota del asterisco. Título y nota comparten, por decirlo de alguna manera, la misma *información*: esa *duración* de los textos que coincide con el *ciclo vital* del poeta. Ahora bien, si en el título dice “escribir toda la vida”, en el dorso, en cambio, Blatt opta por un carácter que podríamos llamar *testamentario*: “hasta que me muera”. ¿Por qué no es lo mismo “escribir toda la vida” que “escribir hasta que me muera”? Y ante todo ¿por qué no titular a la sección, y si la idea es ubicar el arco temporal del proceso de escritura entre la vida y la muerte, directamente *Dos poemas que voy a seguir escribiendo toda la vida, hasta que me muera*? En definitiva, lo que me pregunto es: ¿cuál es la razón de esa *repetición diferencial* entre el título y la nota, de ese *doble espacio*, esa doble escritura del anverso y el reverso? La aclaración/declaración se puede leer, en efecto, como un primer pronunciamiento *contra el poema*. ¿En qué sentido? Algo queda inscripto como incidencia de una voluntad exterior con respecto a la escritura: algo abierto en términos *productivos* viene a cuestionar lo dado en términos *compositivos*. Esa voz, en definitiva, se parece mucho a una didascalía: habla de una actitud del *cuerpo físico* del poema –del corpus– y de una escena productiva pensada y pautada para él. En efecto: ¿cómo leer o escuchar esos dos textos en constante devenir que cierran *Mi juventud unida* sino como una misma representación teatral cuya esencia cambia radicalmente –y es la misma– cada vez que se repite?

Quizás por eso sea difícil pensar estos dos poemas como tales, es decir: como unidades cerradas o estables bajo la inscripción de una letra impresa en el libro como el dispositivo que parecería corresponderle por naturaleza, pero no. De hecho, el poema no resulta la figura más precisa para designar 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. Estos dos proyectos, en cambio, conocen un único soporte posible aunque múltiples escenarios: el tiempo (de vida) y los distintos momentos en donde el poema, o bien aparece impreso, contra su naturaleza, o bien es leído en vivo, a favor de su *impulso vocal*. Pienso, entonces, en otros modos de designar estos proyectos: colección de repeticiones, archivos de anáforas, módulos abiertos de *loops*, corpus de ritornelos versificados, el teatro de una misma frase que desvaría, un Aleph desbocado.

Cito algunos fragmentos para escuchar cómo suenan:

No es

Parece un día triste de invierno,
Parece que estás enojado,
Parece un campamento 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,
Parece un 176,
Parece una bolsa atrapada en un árbol,
Parece un edificio que gasta mucha electricidad,
Parece indio,
Parece de otro nivel,
Parece que todo pasara más lento,
Parece que es acá,
Parece que todo bien,
Parece marzo,
Parece que te gustó,
Parece que está cargado,
Parece Santos Lugares,
Parece una promesa,
Parece que no prendió,
Parece mío,
Parece mentira,

(221)

Ahora

que mis amigos están lejos,
que en el cielo brilla una sola estrella,
que apagaron las luces de la fábrica de en frente,
que tengo los pies sucios,
que me envicio y lloro, lloro y me envicio,
que me llamaste a la tarde y te traté mal,
que para un lado el cielo está negro y para el otro violeta,
que las cosas no son lo que parecen,
que no tenés excusas,
que los chilenos están en chile,
que te rapaste la nuca,
que no hay más porro picado,
que la primera semana de enero hiciste planes para todo el año y a la
segunda ya todos te parecían imposibles de cumplir,
que naciste en Buenos Aires, viviste en Buenos Aires pero no sabés dónde te
querés morir,

(237)

Hay algo del Aleph en la *acústica* de estos proyectos. Corto en verso el texto de Borges para comparar inmediatamente:

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),
vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,

vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó,
vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años
vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos,
vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua

(626)

En ambos casos, el oído puede detectar –y en algunos adivinar– la estructura del verso o el tipo fraseo rítmico regular o irregular en función de esta disposición acentuadamente anafórica. Hay, sin embargo, y como es de esperar, no sólo dos estéticas distintas, sino dos posiciones archivísticas diferentes en Borges y en Blatt, cuyas diferencias no dejan de llamarme la atención.

En primer lugar, sabemos que el Aleph es un objeto infinito con respecto al cual el narrador declara que sus elementos constituyentes ocupan el mismo punto “sin superposición y sin transparencia”. “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es”, escribe Borges (625). Sin embargo, recurre a una figura retórica diametralmente opuesta a esa subrayada simultaneidad visual: la anáfora. Y esto es sumamente significativo tratándose de una mirada que se sabe, se nombra y se define como un único y mismo acto. Cuando cada imagen singular del Aleph aparece precedida del verbo “vi” –cuya repetición genera un efecto de focalización, como si esos ojos pudieran casi detenerse en cada una de las imágenes– no podemos evitar pensar que algo, en esa elección concreta para escribir lo visual, atenta solapadamente contra la lógica de la mirada; de lo contrario, el verbo debería aparecer articulado una única vez, seguido del inventario, de la enumeración de esas imágenes. Al problema de la imposible coincidencia entre la superposición de lo visible y la linealidad de lo decible, viene a sumarse, luego, un segundo desplazamiento, porque entre “lo que vieron mis ojos” y “lo que transcribiré”, se erige toda la fuerza de la escritura borgeana *como exceso*. En otras palabras: el estilo de Borges es el signo fundamental del exceso que ha engordado el Aleph. En un ensayo llamado nada más y nada menos que “La enumeración”, Nora Avaro reflexiona sobre esta recurrencia en los textos de Borges. Ahí sostiene que “la enumeración borgeana no es barroca sino *clásica*. Logra sus efectos en la articulación concisa más que en la abundancia, en la fluencia más que en la profundidad” (17). La *lengua clásica* de Borges –expresión que utiliza Avaro– es lo que ocupa un lugar específico –un peso– en la trama del Aleph. Todos los elementos constituyentes de la enumeración aparecen en función de la poética que los convoca: no hay, en el “inconcebible universo” (626), ningún elemento disruptivo en términos estilísticos, porque cualquier cosa que el narrador decida mencionar aparecerá con ese sonido inconfundiblemente borgeano.

Los archivos poéticos de Blatt, en cambio, se pronuncian, antes que bajo el espectro estático de una escritura, bajo la flexibilidad dinámica de una voz, desde un límite testamentario opuesto a la infinitud del Aleph pero, a la vez, despliegan una potencia infinita que, en Borges, es sólo imaginaria y en Blatt se resuelve en términos simbólicos en tanto esa pulsión

proliferante es, efectivamente, puesta en acto, ejecutada como proyecto por el cuerpo vocal de esa escritura. No obstante, en ningún verso aislado podríamos detectar una marca distintiva que permita reconocer la voz de Blatt del mismo modo en que la reconocemos en el caso de “vi el *populoso* mar” (625). Porque la voz de Blatt –su estilo, si se quiere, aunque el concepto de estilo como algo cristalizado tampoco cuadra del todo en su caso– es precisamente *proyectiva*: como un efecto sonoro, aparece o se vuelve reconocible *si y sólo si* se propaga en un medio determinado, como el movimiento de una onda en el tiempo y en el espacio. Por el contrario, el estilo borgeano es –como decía Avaro– *conciso*: basta una palabra para reconocerlo, incluso un tipo de construcción sintáctica (“Dicen, lo cual es improbable...”, 401).

Ambos tienen, sin embargo, un punto en común: la clave predominantemente formal que define sus archivos. En ambos, lo único archivable parece ser simultáneamente lo que *excede* el archivo: una determinada forma anafórica que se puede detectar como predeterminación de la serie. Ahora bien, aunque lógicamente exista en el Aleph el germen de un tildado *ad infinitum* de la enumeración, lo que la máquina anafórica de Borges finalmente abandona en función del relato es lo que Blatt retoma en función de la poesía como un proyecto más allá del libro: el estilo de Borges, otra vez, clausura la proliferación de la serie ahí donde la voz de Blatt hace de lo *formulario* un horizonte más allá de sí misma: no importa la materia, el sustrato, lo que el verso predica después de la marca formal como lógica del archivo, mientras esa marca aparezca. Lo que importa es la marca en sí misma. La flexibilidad material de la voz entra en contraste, de este modo, con la rigidez formal de la escritura. Podemos agregar versos – parece una baldosa floja, parece un semáforo en rojo, parece Viel Temperley, parece una hormiga atrás de otra hormiga– incluso suprimirlos o alterar su orden –en las lecturas en vivo, si Blatt quisiera leer los tramos agregados de ese texto para dar cuenta de su continua expansión, entonces tendría que empezar en otro punto del poema por una cuestión de duración real, lo que permite pensar en una escritura que funciona como vocalidad teatral– quizás porque está implicado en el “escribir toda la vida” o “escribir hasta que me muera” que esa escritura no habla simplemente de un movimiento *aditivo* sino *compositivo*: no sólo Blatt podrá agregar versos, sino que podrá suprimir, reescribir, alterar el orden de esos elementos. Entonces, la inestabilidad *potencial* de cada uno de los constituyentes genera la estabilidad *en acto* del conjunto.

Hay otra diferencia importante: la direccionalidad del archivo. Si en el Aleph el eje constitutivo opera hacia atrás, en los poemas de Blatt opera hacia adelante, en función del tiempo proyectivo, vital: no hay nada –más allá de esas formas– dado o previo a la aparición del verso. Resuena acá esa exterioridad que obsesionaba a Derrida como síntoma: la necesidad de un cierto afuera, la idea del archivo como un *aval de porvenir* (1996). El problema figurativo del Aleph es, en efecto, el dilema de la superposición de lo existente, la simultaneidad ontológica de las imágenes, el clásico problema del infinito; el problema de Blatt es el de la relación entre temporalidad y soporte: la poesía como proyección vocal desborda el libro

como dispositivo de contención de la escritura para pronunciarse como una verdadera voz más allá de lo impreso, una voz cuyo hilo literalmente se corta con la muerte. Y aún así la muerte sólo alcanzaría como fatalidad lo aurático de una voz, jamás el poema: porque estos proyectos llevan inscripto lo hereditario, exactamente al revés que el texto borgeano: la posibilidad de una continuación *sin plagio*. En términos autorales, el proyecto se encuentra *desapropiado*: engordarlo no amenazaría ninguna ley ni despertaría los estribos de ninguna Kodama por el sencillo hecho de que cualquiera que continúe con el poema de Blatt estaría dejando atrás el poema de Blatt y escribiendo otro igual pero completamente nuevo que operaría como encastre o acoplamiento en relación con el sucesor.

Por otro lado, contra el peso de lo existente, la materia de estos proyectos es siempre *conjetural*, para usar una palabra borgeana. Ninguna ontología, ningún universo, sino todo lo contrario. En el caso de “No es”, por ejemplo, el verso designa o bien un parecido que podría formularse como “X parece Y” (como en “Parece marzo”), al que le falta la primera parte (“X”) de una comparación de la cual nos llega sólo la segunda parte: “Parece Y”; dicho de otro modo: no se sabe qué es exactamente aquello que “Parece marzo”; o bien una situación indefinida pero completa: “Parece que venís de lejos”. En el caso de “Ahora” sucede algo semejante: en base a la fórmula “Ahora que X” se genera un efecto de presente continuo y a la vez incompleto, en suspenso, dado que el poema-proyecto sustrae su contraparte condicional, cuya fórmula sería “Ahora que X, entonces Y” o simplemente “ahora que X, Y”; en cambio, Blatt suspende “Y” en la incesante repetición de “[Ahora] que X”, como si el carácter condicional de esta prótasis generara una especie de *sincronía diacrónica* o una *diacronía sincronizada*, es decir, un presente tildado en su propia voz, un efecto de disco rayado, de púa lingüística que salta en el punto del “que”.

4. Conclusión: leer con los oídos

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 profiere, 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 o, como sugería Marshall McLuhan, debemos “leer con los oídos” (105) porque el poema presenta “una organización auditiva” (117).

En los archivos poéticos de Blatt con los que cierra *Mi juventud unida* se reconfiguran las relaciones entre voz y escritura, soporte y materialidad, orden y desorden, estabilidad e inestabilidad, la parte y el todo, lo inscripto y la huella. Aunque la metáfora de huella quedaría también desactivada en la idea suplementaria de una onda expansiva o estela, en el sentido de un golpe de piedra en el agua –podríamos decir: parece un golpe de piedra en el agua–, una especie de *efecto doppler*, ondulatorio, que se constituye como pronunciamiento hacia adelante en la misma medida que se disipa en su propia repetición. Resuena, entonces, esa frase de Nancy, que habla de la temporalidad presente del sonido “como una ola en una marea, y no como un punto en una línea” (32). Por eso hay, dice Nancy, “lo simultáneo de lo *visible* y lo contemporáneo de lo *audible*” (38). Si estos proyectos-poemas nos ponen *a la escucha* es, precisamente, por esta experiencia rítmica del *tiempo tildado*: un presente sonoro 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*. 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 en general y estos archivos poéticos en particular tienen algo del *dictado*, literalmente, del *dar a decir un tono*, y en esa operación, 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*.

Bibliografía

- Avaro, Nora (2016). *La enumeración*. Rosario: Nube Negra.
- Barthes, Roland (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Blatt, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.
- Borges, Jorge Luis (1996). "El Aleph". En *Obras completas. Tomo I*. Buenos Aires: Emecé. 617-629.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (2014). *El abecedario de Deleuze*. Buenos Aires: Escafandra.
- Derrida, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires.
- Laxagueborde, Juan (2015). "Formas del encanto. Acerca de la poesía reunida de Mariano Blatt". *Mancilla*, número 10, junio 2015. 90-93.
- Mallol, Anahí (2013). "Traducciones y poéticas en *Diario de Poesía*". *Orbis Tertius*. Vol. 18. N° 19. 101-112.
- McLuhan, Marshall (1985). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Monteleone, Jorge (1999). "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: N°7. 147-153.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu
- Perloff, Marjorie (1991). *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ponge, Francis (2000). "Respuesta a una encuesta radiofónica sobre la dicción poética" en *Métodos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 229-235.