

“¿Por qué hay que escuchar música de ahora?” La música electrónica en *Mi juventud unida* de Mariano Blatt

“*Why Listen to Today's Music?*” Electronic Music in *Mi Juventud Unida* by Mariano Blatt

**Flavia Garione**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)

Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS)
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
garioneflavia@gmail.com

Resumen

En los primeros libros de Mariano Blatt —*Increíble* (2007), *El pibe de oro* (2009), *Hielo locura* (2011) y *No existís* (2011), reunidos en *Mi juventud unida* (2015)— aparece con fuerza una dimensión musical que permite pensar esos poemas desde la antigua noción de *mousiké*, donde poesía, música y danza convergen como prácticas inseparables. Estos textos coinciden con la juventud del autor y exploran una experiencia corporal e identitaria atravesada por la nocturnidad, las sustancias enteogénicas y, especialmente, por la música electrónica. El poema extenso “El paraíso, el espacio exterior” (2007) condensa este cruce: allí, la fiesta electrónica se convierte en espacio de comunión y transformación, donde la escucha, intensificada por la oscuridad del boliche, convierte al ritmo en núcleo perceptivo y lo transfiere a la escritura mediante listas, repeticiones y secuencias fragmentarias. Este artículo, entonces, se propone analizar, en particular, cómo la poesía de Blatt trabaja con la música electrónica y sus imaginarios urbanos, y de qué manera el poema “Diego Bonnefoi” se configura como una zona de actividad que atraviesa distintos soportes y circuitos: desde un dúo con un Dj, pasando por su incorporación en el CAD (Combinado Argentino de Danza), hasta su institucionalización en un festival de poesía.

Palabras clave: Poesía argentina contemporánea, música electrónica, danza, festivales de poesía, nocturnidad

Abstract

In Mariano Blatt's early books —*Increíble* (2007), *El pibe de oro* (2009), *Hielo locura* (2011), and *No existís* (2011), collected in *Mi juventud unida* (2015)— a strong musical dimension emerges, allowing these poems to be considered from the ancient notion of *mousiké*, where poetry, music, and dance converge as inseparable practices. These texts coincide with the author's youth and explore a bodily and identity-based experience shaped by nocturnality, entheogenic substances, and, especially, electronic music. The long poem “El paraíso, el espacio exterior” (2007) condenses this intersection: there, the electronic party becomes a space of communion and transformation, where listening, intensified by the darkness of the club, turns rhythm into a perceptual core and transfers it to writing through lists, repetitions, and fragmentary sequences. This article, therefore, aims to analyze, in particular, how Blatt's poetry engages with electronic music and its urban imaginaries, and how the poem “Diego Bonnefoi” is configured as a zone of activity that spans multiple media and circuits: from a duo with a Dj, through its inclusion in the CAD (Combinado Argentino de Danza), to its institutionalization in a provincial poetry festival.

Keywords: Contemporary argentine poetry, electronic music, dance, poetry festivals, nocturnity

En los primeros libros de Mariano Blatt, *Increíble* (El niño Stanton, 2007), *El pibe de oro* (Colección chapita, 2009), *Hielo locura* (El niño Stanton, 2011), *No existís* (Determinado rumor, 2011), que se encuentran incluidos en *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015) es posible advertir una emergencia de lo musical. Pero ¿en qué sentidos o aspectos se vincula la música con la poesía? Nos interesa recuperar el origen del término *mousiké* que proviene del griego antiguo –de allí deriva la palabra “música”– porque se trata del ámbito de las Musas¹ dentro del cual se encuentran también la poesía y la danza (Wolff, 2022, p. 24). Entonces, podría pensarse que, en un movimiento algo anacrónico, la poesía de Blatt trabaja desde ese punto confluente, nodal, definido por un arco de prácticas que se relacionan mediante la *mousiké*. En principio, esta aparición, en los textos, se encuentra asociada a una experiencia corporal, identitaria, que forma parte de esa misma “juventud” como recorte temporal de la vida. No es casual que todos estos títulos permuten sus nombres, en la poesía reunida, por fechas concretas que se iniciaron en el año 2005, finalizan en el 2016 y coinciden con un periodo que comienza a los 22 años y concluye –aunque este final se encuentre permanentemente abierto– a los 33.

En ese periodo, entonces, la experiencia musical es expresión de una vitalidad, que dispara un movimiento, una ida y una vuelta, por las fiestas electrónicas, la nocturnidad y las sustancias enteogénicas². Convergen, de manera estimulante, en “El paraíso, el espacio exterior”, un largo poema fechado en el 2007. Mientras que el paraíso se presenta como un lugar de goce, el espacio –que puede leerse desde lo astronómico, pero también como una extensión determinada que contiene la materia existente– funciona como el campo perceptivo desde el cual emergen enumeraciones de carácter terrenal: “Una casa con las ventanas abiertas, / las cerámicas frías de la cocina, / una pileta en la parte de atrás” (pp. 42-43). Aparece, en principio, un contrapunto entre esas imágenes simples, asequibles y el verso “El paraíso, el espacio exterior” que intenta definirlas, en la insistencia de esa repetición, como elementos astronómicos, inalcanzables, que forman parte de una realidad extasiada.

Como si esa experiencia –constituida por la inducción musical y las tecnologías del placer– operara como un agente transformador de la vida “terrenal”, que, a su vez, explora la idea de comunión a través del baile, como una excusa para fundirse en la multitud y encontrar ahí un foco de interés: “[...] un chico re lindo bailando re/

¹ Siguiendo este razonamiento, Jean-Luc Nancy en *Las musas* (1994), piensa, justamente, que las artes nacen de una relación de mutua proximidad y exclusión, de atracción y repulsión. En su disparidad, las prácticas artísticas no surgirían de un fondo o una identidad común que sea “el arte”, sino que esa identidad —acaso inhallable— solo está formada por el conjunto de las prácticas en sus diferencias, sin que ese conjunto suprima, por poco que sea, esa heterogeneidad (2008, p. 137).

² En su trabajo “El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño”, Guadalupe Gayo reconstruye el circuito under de música electrónica en Buenos Aires durante la década del 2000: afirma que surgieron eventos

selectivos y de baja promoción (“fiestas privadas” o Anti-Cream), junto con clubes emergentes como Tacna, que se convirtieron en espacios artísticos-autogestionados y de referencia para la “vieja escuela” electrónica. En ese contexto, los DJs debían aprender no solo a mezclar música, sino también a gestionar una vida en comunidad, combinando su rol de música profesional con el de gestión de proyectos colectivos (Gayo, 2015, pp. 176-190). Esto también aparece en la escena que construye Blatt en sus poemas: aunque casi no se mencionan espacios o lugares específicos, se reconstruye un circuito de fiestas electrónicas que, a su vez, genera una red de amigos, conocidos y artistas que se entrelazan entre la nocturnidad y el espacio digital.

La luz de una estrella, la de muchas, / un pibe extasiado mirándote de cerca a los ojos” (p. 42). La imagen lumínica – compuesta por estrellas y ojos– alterna con la oscuridad espacial de la discoteca, que establece una primera correspondencia con la cultura *dance*³. Si las fiestas electrónicas se desarrollan en espacios oscuros, donde la disminución de lo visual releva e incrementa lo auditivo, el texto intentará desentrañar en el verso “una canción que viene con un sonidito increíble” (p. 45) la posibilidad de escuchar, incluso, lo inaudible a partir de un acto imaginativo: “El paraíso, / el espacio exterior, / una foto de un lugar abierto, / el ruido que hacen las estrellas/ y el que no nos dejaban hacer” (p. 41). La música –a través de un conjunto de parámetros, tales como el volumen, el timbre, el ruido, el ritmo, la altura– se configura como una posibilidad de inscribir, de manera textual, la sensación extasiada de esos cuerpos que bailan, que, al mismo tiempo, recubre, como si se tratara de un manto, los objetos que forman parte del universo perceptivo de lo cotidiano: “el olor de una pileta techada, / la luz en el vestuario de chicos” (p. 42), dado que ingresa y modifica el modo en el que se mira y se siente la experiencia mundana: “la sensación de empezar a estar drogado en una super fiesta” (p. 43).

Como imaginario sonoro y urbano de las primeras décadas de los años 2000, el *dance* electrónico se relaciona, en los poemas de Blatt, con el oído y el acto de estar escuchando un ritmo. La electrónica, en este sentido, posee un alto componente rítmico que adquiere distintos tipos de velocidades, medibles a través del *tempo*.

3 En *Loop 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI* (2018), Javier Blánquez intenta delinear algunos aspectos que otorgarían cierta unidad a la dispersión que la particulariza: una ponderación del oído, la sensación de fin de siglo, deshumanización creciente provocada por la robotización de todas las esferas de la vida contemporánea y la

Esta idea de velocidad, propiciada por esa escucha ritmada, aparece en los poemas a través de secuencias de palabras que no llegan a expandirse, sino que se despliegan como listas extensas e inacabadas.

La música en los parlantes a punto de terminar parece interpelar, en su condición potencial, a un afuera del texto a través de la palabra “suena”, como si el efecto fuera, justamente, amplificar ese soporte a medida que se está leyendo. El verbo en presente del indicativo recorta ese aquí y ahora que podría reforzarse con una pregunta retórica que aparece en el título de otro poema que retomaremos en varias oportunidades de este artículo: “¿Por qué hay que escuchar música de ahora?”. Se trata de un enunciado que interroga al resto de los poemas del libro y a ese “afuera del texto” que intentamos delinear. Un llamado generacional que invita a habitar el presente, al ocio –la no productividad–, a través de lo que se encuentra sonando. En “Verano que toma sol”, estos ritmos se constituyen como parte de la experiencia, que se presenta bajo otra enumeración veloz: “[...] poesía, bicicleta, jpg, new rave, ducha de agua fría, fútbol de verano, cerveza, terraza, fruity loops, sin remera, música electrónica re fuerte, foto digital de acá, foto digital de aquello otro” (2017, p. 55). La música no parece distinguirse, o más bien, se muestra equivalente al resto de los objetos cuya identidad va de lo más abstracto, como un formato de archivo de imagen “jpg”, a elementos del orden cotidiano “ducha de agua fría” “fútbol” “terraza” “foto digital de acá”. Son términos desprovistos casi de complementos que intentan economizar acciones, condensan

experimentación de nuevos roles de género. Es posible que se trate de características un tanto estandarizadas, que definen poco desde un punto de vista técnico. Sin embargo, más allá de su expresión *dance* vinculada a lo festivo, se abren otros campos que permean regiones más minoritarias como la de la música experimental y el arte sonoro.

una serie de sucesos a partir de imágenes mínimas; como si se buscara apretar el sentido de forma minimalista: “sin remera” “fruity loops”.

Sin embargo, más adelante en el mismo poema aclara: “la primera música electrónica, ninguna explicación que explique todo onda mil cosas sin entender mucho mejor para mí, si fuese por mí onda re tranca no entiendo nada no es que me interese” (p. 55). En un comienzo, la música parece mimetizarse con otras actividades (se trataría de una más dentro de la vida acelerada y sus posibilidades contemporáneas), aunque inmediatamente después, cambia la perspectiva desde la cual es abordada. La “música electrónica re fuerte” se transforma en un objeto de reflexión en sí mismo, porque genera también “ninguna explicación” y “mil cosas sin entender”. De manera contraria a lo que se dice, su intervención en el contexto del poema resulta suficiente desde un punto de vista argumentativo para homologar una serie de eventos bajo el concepto del “verano”. En el sentido de que cada término se dinamiza en torno a la idea de un tipo de ritmo.

De este modo, la música tiene como función enhebrar componentes exigüos, a partir de señalar el tiempo y espacio en el cual se encuentra sonando. Por eso los poemas de Blatt se figuran, justamente, como objetos que se recortan en aquello que suena. Son fragmentos restituidos por la escucha, arrojados por el habla o la escritura signados por el momento en el que se desencadenan. En “*Estoy distraído y frente a la computadora*” se ratifica con una doble afirmación la reproducción de un disco: “sí que suena música, sí” (p. 16). Mientras en “El pibe de oro” se describe una escena quieta, casi costumbrista en un jardín, conformada por migas de pan, una pava, una botella de cerveza, zapatillas llenas de arena, en la que: “[...] suena una canción que le quedan dos minutos” (p. 38). En Blatt, la “música de ahora” no es el fondo

de una escena o la referencia estática a un Dj o una canción, sino que es la materia misma con la cual se construyen los acontecimientos.

Esta música “de ahora” posee una función envolvente que se multiplica en distintas posiciones. Puede ser algo que haga otrx en “*Voy a contar una anécdota*”: “alguno que pase música” (p. 14). Pero también ser ese lugar al que hay asistir: “para conseguir pases gratis a eventos/ de moda o de música” (p. 14). Incluso ser un objeto minúsculo en formato de archivo digital que se descarga desde una computadora: “voy a bajarme música de Internet” (p. 14). Se trata de una materia abstracta que funciona en varias direcciones. Es envolvente porque la música suena desde todos los ángulos posibles y a través de distintos tipos de dispositivos. Pero también, se configura como un significante semivacío que contiene, en su interior, otros sentidos a desentrañar. Puede señalarse tanto un estado anímico: “Parece el ánimo de la música” (p. 251); como habilitar una reflexión crítica que sustancia, manifiesta, este carácter programático que estamos describiendo en otro poema que, casualmente, se llama “Ahora”: “que un pueblo desprovisto de oído musical/ ha encontrado al fin el instrumento que se toca solo”, (p. 269). Este verso, por ejemplo, se percibe aislado dentro de un poema que se genera a partir del circunstancial “ahora” que habilita distintos complementos cuyas diferencias ostensibles llegan al absurdo: “[...] que otra vez pusiste la canción esa del sonido que te deja/ medio triste/ que preferís la luz del otoño a la luz del verano, / que ganaste la subasta de MercadoLibre” (p. 257).

“Un pueblo desprovisto de oído musical”, en este marco de infinitud

programada⁴, se configura como un tipo de enunciado enigmático que no posee un desarrollo en el contexto del poema. El texto pareciera constituirse de retazos –citas de libros, subtítulos de películas, letras de canciones, frases de amigxs– que terminan por conformar un bloque textual desconectado pero unido por el corte de verso y la simultaneidad que la lectura lineal genera como efecto, un motor de búsqueda en Internet que despliega cientos de resultados a partir de un mismo sintagma.

De este modo, la música, y fundamentalmente la electrónica –aunque también aparezcan en menor medida la cumbia y el punk– funcionan como una entidad omnipresente cuya función es amalgamar los materiales poéticos con un afuera, porque se encuentran sonando en un presente sincrónico y permanente. No es casual que la etimología de la palabra “sincronía”, que proviene del griego antiguo, contenga el prefijo “syn” (con, junto, a la vez) y “kronos” (tiempo), ya que es posible, a través de la música “de ahora”, condensar una serie de sucesos y hacer que confluyan en un mismo tiempo y espacio. Las proposiciones del silogismo, que se desplegarán después de la pregunta “¿Por qué hay que escuchar música de ahora”, advierten en esta conjunción: “Hay que escuchar música de ahora porque la música está/ hecha para resolver problemas. Así, la música de ahora resuelve/ los problemas de ahora. / De modo que quien no escuche música de ahora, quedará/ con muchos problemas sin resolver” (p. 135). Esta formulación lógica, que adquiere la estructura de una hipótesis, se presenta como un objeto que mira, retrospectivamente, la insistencia por lo que está sonando en ese presente.

⁴ Mariano Blatt aclara que estos poemas del final del libro van a ser escritos durante toda su vida (Comunicación personal, 1 de diciembre de 2021).

⁵ La música electrónica, para Blánquez (2018), anticipó el paradigma digital. En este sentido, plantea

El milenio se constituyó como una escena global conectada a través de Internet, que planteó, de modo irreversible, una convivencia con los dispositivos digitales y su desarrollo tecnológico a través del tiempo. La música electrónica⁵ –y sus subgéneros derivados del *house* y el *techno*–, estetizan ese paisaje maquinal e hiperconectado que no puede apagarse. Esta establece enlaces, conexiones entre las voces del texto que construyen esa misma experiencia, la cual pareciera proyectarse también hacia el cruce no buscado, en “Mar del Plata”: “aguante la interferencia electrónica” (p. 93), y en una espiritualidad fomentada por el ritmo del baile en “Diego Bonnefoi”: “[...] a lo mejor algún dí/a/ Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica” (p. 120). La electrónica, en este sentido, como señala Simon Reynolds en *Después del rock*, destroza a la vista dentro de la jerarquía de los sentidos: “La percepción retiniana es eclipsada por lo audio-táctil, un continuum vibrante en el que el sonido está tan amplificado que se torna visceral” (2010, pp. 184-185).

Si bien esta materia vibrante se encuentra delimitada por el presente “de ahora”, la música en Blatt no podría pensarse solamente desde un aspecto literal o meramente temático (aunque aparezca, como acabamos de describir, asociada a cualquier objeto). Porque se instala, justamente, en la vitalidad, como si la escritura se configurara en alabanza a una deidad o una musa: “[...] invoco a los creadores de la música house” (p. 264) ¿A qué responde esta invocación? Nos interesa proponer que la presencia de lo musical es una propiedad variable que abre esta dimensión en los poemas. Y esta no se

que en pleno siglo XXI, lo «electrónico» está en todas partes [...] Casi toda la composición y las grabaciones de hoy son electrónicas. Es decir, ninguna música podría escapar a la tecnología (2018, s. p.).

reduce a géneros musicales, sino a cualquier ordenamiento de sonidos audibles (fonéticos y no fonéticos) que se asocian a un acontecimiento: una nueva sintaxis auditiva. Cuando esta escucha articula unidades sonoras discretas que conforman una frase en “Todo piola”: “pfff/pfff q? / hace cuanto no me ganás? / hace cuanto no me ganás vos, gil/ puto/ feo/ débil” (p. 115).

A la manera de un músico electrónico en su laboratorio de sonido, Blatt compone sus textos a través de combinaciones y relaciones auditivas entre distintos elementos: onomatopeyas, interjecciones, fragmentos de palabras, abreviaturas y erratas. Estos elementos se encuentran mediados por una escucha rítmica y amplificada que estructura un tipo de sintaxis que parece escuchar la ciudad y, al mismo tiempo, escucharnos a nosotros, sus habitantes. Componentes que le dan forma a la frase, ajustándola y concatenándola, a través de cortes de verso o dentro de la misma caja de prosa. En algunos poemas, esas conversaciones emergen en el momento en el que: “[...] bajás el volumen de la música cuando escuchás a alguien en el palier” (p. 257). Voces y música se vuelven, por momentos, indistinguibles porque la conversación, en realidad, se asemeja y “Parece la música del idioma” (p. 246):

Gran parte de la música electrónica no “se toca” en el sentido tradicional en el que se tocan los instrumentos, sino que se *ensambla* con computadoras. Los riffs se “escriben” de a una nota por vez en un secuenciador (a veces configurando patrones que no podrían ser ejecutados por manos humanas). Con el aún más complejo software de “tecnología de estudio virtual”, se puede “dibujar” la música en la pantalla de la computadora como una onda representada gráficamente; el material sonoro puede ser editado y recombinado infinitamente, puesto en diversas capas y sujeto a todo tipo de tratamientos y efectos (Reynolds, 2015, p. 178. El subrayado es mío).

Esta idea de ensamble musical puede pensarse en el texto “Tranquilo, no vas a poder describir en ese momento este momento” en el que alguien observa cómo le suena el celular a un skater: “Algo me puso contento/ iba a escuchar cómo hablaba”. Y algo más adelante continúa indagando: “Se llevó el aparatito al oído, / sí, / y vi que hablaba, / sí, / aunque suave, inaudible” (p. 140). Porque el placer por la escucha, en los poemas, no se encuentra limitado a lo musical; sino que es posible hallarlo, incluso, en la textura y el volumen de una voz en la calle y la correspondencia de ese sonido con el cuerpo que la emite: “a ese skater flaco y tranquilo” (p. 140). En la composición de música electrónica, cada elemento lingüístico proporciona una textura y su calidad rítmica dentro de un contexto vibrante: “Las unidades melódicas son simples, pequeñas frases o riffs que funcionan como engranajes que se entrelazan para formar el *groove*” (Reynolds, 2015, p. 179, el subrayado es mío). Algo así como transformar las voces en música y la música en voces en un código dialógico, conversatorio: “Yo me bajo acá, / amigo, /esa es mi casa. / ¿Vos seguís?” (p. 141) y “Traaaaanquilo, Mariano/ no vas a poder describir este momento” (p. 141). Hay un intento por aprehender un contexto sonoro, la realización de una grabación de campo mediante la escritura. No obstante, esta consecución lineal posterior no permite una captura directa, documental y en esa reelaboración de lo escuchado aparece la poesía como posibilidad.

Se trata de una escucha que se enuncia dentro de su propia imposibilidad audible. Describir lo que se está escuchando no permite, en principio, escuchar nada preciso, sino que su aparición implica un acto imaginativo dentro de la variación genérica e impersonal de la “música electrónica” como campo esteorofónico que releva efectos y zumbidos. Es un tipo de espacio sonoro que trasciende fronteras geográficas y que, como señala Reynolds,

adquiere la forma de un tribalismo moderno: “[...] personas de diferentes formaciones y localizaciones se reúnen para experimentar la misma vibración tribal” (p. 195). No es casual que los poemas de Blatt estén habitados por sujetos urbanos –skaters, Djs, hinchas y jugadores de clubs de fútbol– que se encuentran en contextos que están a la escucha; es decir, los reconocemos, principalmente, por cómo los vemos hablar y como aclara Szendy “[...] y oír escuchar” (pp. 125-126).

Desde sus orígenes, la música electrónica ha generado un culto a su propio equipamiento, como las cajas de ritmos y los primeros sintetizadores. Al punto de que los sujetos que “tocan” estos instrumentos, a diferencia del rock y el pop que veneran la personalidad y la voz como fetiche melódico, virtuoso, se despersonalizan en su instrumentación. De modo que la relevancia está puesta en los artefactos y su sincronismo mecánico. Si bien “techno” se traduce como “música hecha con máquinas”, no es, como señala Simon Reynolds en *Después del rock*: “[...] la única que está obsesionada con la tecnología” (2010, p. 176). Ya que las máquinas y la digitalización han atravesado, en las últimas décadas, los procesos de grabación y composición de todos los géneros musicales.

En este sentido, si bien en la poesía de Blatt no hay una vindicación de lo maquinal —sino más bien una adaptación a la vida contemporánea a través de dispositivos de escucha o incluso de Internet—, sí es posible pensar que la “música de ahora”, hecha y reproducida fundamentalmente mediante máquinas, permea esta escritura. Entonces, quizás sea atinado preguntarnos qué tipo de aspectos o lógicas maquinales aparecen en los poemas. En “¿Cómo se escribe ‘un poesía?’”, así, con la elipsis de la “a” del artículo, la música electrónica y el baile funcionan como materiales que ofician de contexto e hilo conductor del

diálogo entre dos jóvenes: “¡y magia! Quiero cruzar una tosquita en el barrio la apúas y q el jean te lo abría re bien después escuchamos música electrónica ja en el auto de papá cebamos mate pero en vez de yerba usamos flores [...]” (2017, p. 69).

El lenguaje entre ambos sujetos se encuentra anclado en la discoteca como espacio perceptivo que, a su vez, genera una serie de derivas urbanas alteradas. Aparecen cuerpos y lugares que suenan, aunque, en este caso, la misma materia con la que el poema está construido adquiere una “vibración” a través de sus componentes. Podemos observar la repetición de las onomatopeyas “ja” “ja”, la abreviatura “q” propia del lenguaje del chat, las erratas que conducen a cierta espontaneidad junto con una falta de concordancia “un poesía” “barrio la apúas” que desarticula el sentido cabal de los términos en el modo de pronunciar un barrio. Al mismo tiempo, el interrogante del título “¿Cómo se escribe un poesía?” que pareciera anunciar una *ars poetica* o ciertas indicaciones prescriptivas se ve eclipsado rápidamente por la palabra “y magia!”.

Este sintagma indica que escribir un poema no requiere método ni técnica alguna; sino que es el resultado de un acto fantástico, una aparición incomprensible generada por la música, que resulta demasiado fácil pero inasible para ser pensada. Además, decididamente, tampoco se están exhibiendo cuáles son los procedimientos para escribir un texto de esas características. Aunque se hace ostensible que “magia”, “flores” y el acto de escuchar “música electrónica [...] en el auto de papá” se instalan como núcleos productores de sentido que articulan la posibilidad de escribir ese poema, hacerlo tangible. Incluso, hacia el final del texto, el diálogo propone como alternativa articular el poema en otro soporte porque: “[...] si escribimos un libro de patinetas le hacemos rampa para/ q el pibito haga pruebas” (p. 69). De manera que un libro, a diferencia

del texto, solo puede adquirir utilidad a partir de un uso alternativo práctico que también es lúdico, deportivo: “le hacemos rampa”.

Entonces, nuevamente, el poema es eso que sucede y que se dice mientras suena la música electrónica. Ese recorte temporal en el que los diálogos se configuran a partir del resultado de una escucha que tracciona, de manera rítmica, sus alternancias y términos. Como si tuviéramos, en tanto lectores, un acceso a experimentar de qué manera se está escuchando en los textos. Se trata de los efectos que la música —pero también un diálogo— producen en los cuerpos y en el habla: la distracción, el equívoco, la fluctuación y la intermitencia. Esto sucede en la extensa conversación de “*Todo piola*”, que se configura entre la violencia, la amistad y el erotismo gay: 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 bue bue q? bue-nosaires” (pp. 110-111). La voz del otro es una incisión erótica que hace ingresar, mediante esa textura sonora, otras masculinidades comúnmente asociadas a un mundo más hetero, como puede ser el del fútbol, el del hincha o el del amigo con el cual se juega a la pelota, o incluso el del deportista y su sensualidad: los cuerpos que se rozan en la calle, en el juego y en el baile, una amistad-rivalidad que pasa mucho por cómo es ese cuerpo con relación a la voz que emite. El enamoramiento se da a través de la voz, de la pelea en broma o en serio, de cómo se usa el lenguaje, voces amigas que se desean porque pueden transformar el lenguaje con el que hablan: una juventud gay y unida. El corte de verso marca esa alternancia desde la que puede figurarse, incluso, una distribución de las voces en distintos canales de un campo estéreo, produciendo un efecto panorámico. Porque, como propone Peter Szendy en *Escucha. Historia de un oído melómano* (2006): “Una escucha no es,

ciertamente, *lectura*” (p. 130, el subrayado es mío). Szendy piensa, justamente ahí, en la figura del arreglista, que es un oyente que firma y escribe su escucha, para reconstruir la posibilidad de una historia de la escucha en música (p. 128). Si bien la posibilidad de escuchar, como anticipamos, difiere de la de leer, sería pertinente preguntarnos si los poemas de Blatt, tal como hacen los arreglistas, no se constituirían como la historia de una escucha urbana —de la electrónica, pero también de la música que se encuentra dentro de una interacción y de los sujetos que participan de ella-. Al mismo tiempo que enfatiza la recepción de esa escucha en los cuerpos. El poeta Dj, a diferencia de un arreglista, es el oyente de una cultura sonora contemporánea, que ejecuta, nos describe e intenta recomponer, a través de ciertos artificios, esos acontecimientos del presente. No de manera inocua o superficial, sino a través de su potencia cultural y política ¿Qué significados porta la cultura *dance* electrónica en el Buenos Aires de esa primera década de los 2000? ¿Qué otros sujetos forjaron y forman parte de ese universo? ¿Cuál es su literatura?

Si la voz del otro es una hendidura erótica, esos intercambios amistados por el baile y la potencia de lo táctil, condición que también aparece en el deporte, forjan en el poema un vínculo entre el sonido, los cuerpos —y el afecto, una sinestesia, como plantea Massumi—, mediados por la escucha del que se ama o desea, o de la música que logra cambiar, mediante esa audición, la percepción del entorno: el barrio de casas bajas, el auto que se está dirigiendo a alguna parte, el viaje en tren o el rato en que alguien se sienta a chatear en una PC de escritorio: “[...] implica una partición de los sentidos entre sí: la medida de las interacciones potenciales de un ser vivo es su capacidad para transformar los efectos de un modo sensorial en los de otro” (2002, p. 8). En este sentido, voz y música están homologados porque generan

cambio a nivel perceptivo, afectan los sentidos y transforman los espacios. En “Estrellitas” que junto con la palabra “magia” del poema que le antecede colabora al clima de irrealidad de esta serie que pertenece al año 2008, se interpela a un otro a través de un vocativo tácito: “ey cucha esta” (sic). Inmediatamente nos preguntamos: ¿A quién se está refiriendo? ¿Quién debería estar escuchando “esta”? ¿Los lectores o los oyentes? Para continuar sin pausa: “me compré el ‘sarpadit’ para play 2” (p. 70). La condición textual del poema cede para abrir, nuevamente, una dimensión sonora de la escucha, como si la escritura pudiera trascender su soporte de origen para sonar fuera del texto. Al mismo tiempo, la Play 2 inserta la experiencia de un juego dinámico, al estilo de *Second life*, en un relato agitado sin signos de puntuación:

Trata de q sos dj vivís en las afueras te mandan un auto a la noche para llevarte al boliche pero me hago el gil paso parte de enfermo el sábado no toco me despierto el domingo temprano y tomo mate en la terraza ja pésimo dj bailaste re bien (2017, p. 70).

Esta escucha que se instala desde el comienzo a través de la interjección “ey” que invoca, llama, construye un ritmo de conversación vertiginoso, sin respiración, que se flexiona sobre sí mismo para dar paso a una ficción de ser Dj en las noches (poeta durante el día): “te mandan un auto para llevarte [al boliche] pero me hago el gil”. A pesar del marco de ficcionalidad que posee la anécdota, la figura de Dj reaparece estableciendo un posible diálogo con el título del poema anterior: ¿Cómo se escribe “un poesía”? ¿En un boliche? ¿Bailando al ritmo de la música? Si un Dj mezcla en su bandeja, una serie de géneros musicales, sonidos industriales y urbanos para componer un set ¿no estaríamos frente a una composición poética cuya mezcla y la combinatoria se asimila, de algún modo, a esa práctica musical?

Un coro de voces que habita dos planos, el del texto –lo que allí acontece y desde

donde estos sujetos del poema interpelan ser escuchados hacia un afuera–; y finalmente, una dimensión exterior que los amplifica y hace sonar. Esta última es la que, en definitiva, justifica la escucha rítmica y la sintaxis auditiva que se inscriben en los textos y que describimos al comienzo de este apartado. Nos estamos refiriendo a las puestas en voz de estos poemas, que acontecen en otro espacio externo a esos textos y que hasta el momento no hemos abordado. Cada uno de los textos se proyecta hacia una salida que es, necesariamente, sonora y que contempla también a una serie de oyentes. Allí podríamos ubicar la voz del propio Blatt, pero también las voces de quienes hacen versiones de sus poemas, las de lxs lectorxs que leen en voz alta y por qué no, las de quienes escuchan. Los textos migran, entonces, desde esas voces recortadas por la escena musical hacia una resonancia exterior que les otorga identidad a través de un aparato fonador. Es un engranaje que, por supuesto, depende de quiénes están escuchando y de dónde se encuentran. Si en la puesta en voz hacen su aparición la intensidad del acento, la entonación y el timbre como fenómenos físicos, ¿qué alteran, tchan o reafirman en los poemas de Mariano Blatt? A esta altura, quizás pueda enunciarse que, mediante la condición sonora de la poética de Blatt, ingresa una voz que no es la del “marica” exactamente, sino la de otro tipo de masculinidad, una construcción subjetiva que amalgama la electrónica, Internet, el barrio, el fútbol, y formula, a partir de esos espacios, su propia lengua. Otra “lengua puto” que no sale de la nada, sino que establece sus filiaciones, entre la cercanía y la diferencia, con la voz que construye Ioshua en sus poemas, aunque mucho más bajo fondo y *trash*, o incluso con la lengua marica superestetizada y barroca de Perlóngher. Podría pensarse, para futuros trabajos, cómo es esa “lengua puto” que necesariamente siempre es sonora, táctil y

sinestésica, y que va en la búsqueda desde y hacia los sentidos de una época.

“Quiero hacer sonar una frase”: del texto a la puesta en voz

En “Historia electrónica” (2002), Simon Reynolds describe una escena de escucha que nos interesa recuperar. Un disco de *house* o *2-step* suena débil en una casa: “el beat monótono y adormecedor” (2015, p. 193). Si se escucha esa misma canción en un sistema de sonido grande, en una discoteca: “[...] el implacable bombardeo del Groove se vuelve fundamental. Amplificado masivamente, el bombo se torna ancho, un envolvente pulso ambiental, uno se siente como si estuviera realmente dentro del beat” (p. 193). Para completar esta experiencia musical se necesita cierto tipo de amplificación que cuantifique estos efectos inscriptos en la composición, que se producen a través de equipos instalados en espacios con ciertas características (aquí intervendrían factores como la calidad del sonido, la acústica y la reverberación de las paredes).

Cuando estas condiciones son óptimas, la música electrónica se transforma en una materia vibrante que se escucha, no solo mediante los oídos, sino a partir del cuerpo. Esta particularidad corpórea es la que induce, principalmente, al movimiento y al baile. Algo similar sucede cuando, finalmente, nos trasladamos de la lectura de los poemas a la escucha de las puestas en voz de Mariano Blatt. La voz expande y proyecta cada sonido que el texto codifica —procedimientos que describíamos como la sintaxis auditiva o la escucha rítmica— dentro de un espacio. Pero la escena de la poesía contemporánea no funciona de la

misma manera que la electrónica *dance*. La poesía no precisa de una acústica específica ni de equipos sofisticados para producirse. Incluso, podría no necesitar amplificación alguna. Tampoco se encuentra atravesada por la voluntad comercial o mercantilista de un evento festivo. Aunque, como intentamos señalar en este artículo, la escena que nos interesa presenta una ritualización similar —aunque claramente distinta— a la de la música, es posible pensar que las puestas en voz de Blatt hacen audibles sentidos que no resultan completamente visibles en el soporte escrito del texto.

Como sucede en el ámbito doméstico en el que suena un disco de música electrónica, sí hemos podido identificar una serie procedimientos vibrantes que disparan hacia ese afuera. Como si no se pudiesen apresar en el papel, el poema se configura como un estatuto intermedio en el que se inscribe un deseo por sonar. El primer enunciado de un poema en prosa establece: “Quiero hacer sonar una frase que haga pensar en que algo importante fue revelado” (p. 181). Pero, ¿dónde “hacer sonar una frase”? Si en ellos podemos advertir la constitución de una identidad joven a través de una cultura sonora compartida; bien podríamos pensar que se trata de un escenario al ras del suelo, sin camarín⁶, conformado por potenciales amigxs, un universo afectivo. Es un tipo de espacio distinto donde, en particular, la poesía funciona como un llamado generacional sin articulación como en “Aquella vez”: “y lo vi por la vereda de enfrente/ a mi amigo Silva. / Entonces, para llamarlo. / le silbé:/ “fiiu.... fii fii fiuu/ Silva!” (p. 233).

⁶ Nos referimos a una expresión utilizada por el propio Mariano Blatt en una entrevista que fue incorporada [Información anonimizada para el proceso de evaluación por pares ciegos]. En dicha entrevista, Blatt describe específicamente las puestas en voz: “Y

hay una cosa también, la experiencia de lectura en vivo, que no la tiene nadie. Ni los performers, ni los músicos, ni los actores, y que habla bien de los poetas. Que los poetas no tenemos camarín” (Comunicación personal, 1 de diciembre de 2021).

La idea de sonar, entonces, se encuentra asociada a la noción de relevancia de lo dicho. Y ese acto de decir siempre involucra a los demás, en un juego humorístico entre palabras casi homógrafas “Silva” y “Silbé”; que manifiesta la necesidad de establecer una interacción con otros. El sonido en Blatt se articula con ese entramado social desde su potencia política, en el sentido de que esas palabras perderían su poder de “revelación” si no son escuchadas. Nuevamente, como sucede en “La música de ahora”, el poema gira en torno a su propia propuesta lógica, que establece ejemplos que se asemejan a la cita literaria “*En busca del tiempo perdido*” y otros del orden cotidiano “Otro día perdido en la conquista del tiempo” y “pasé por la calle Oro [...]” (p. 181). Para inmediatamente contradecir la iniciativa de hacer sonar esas frases: “Pero no hago lo que quiero sino apenas lo que puedo” (p. 181). Como si la escritura condensara un acercamiento al sonido –a partir de una posibilidad de registro, incluso de cierta representación gráfica del silbido en “fiiuu.... fii fii fiuuu”–y al mismo tiempo una imposibilidad intrínseca con relación al tipo de soporte donde se inscribe para constituirse.

En las puestas en voz que analizaremos a continuación, se hace ostensible la voluntad de “hacer sonar”, como si por fin, los poemas pudieran probarse para ser escuchados o bailados por esos otros que se prefiguran, bajo la apariencia de personajes y amigos, en los textos. Los escenarios son varios: un centro cultural queer, el estudio de grabación de un Dj, un

teatro junto a bailarines contemporáneos. Todos estos formatos, tan disímiles entre sí, intervienen en esas lecturas, otorgándoles nuevas cuotas de significación que intentaremos repensar en el marco de la lectura en vivo de esos textos. Al mismo tiempo, la escucha de los poemas ha generado distintas respuestas y reversiones. Esto puede pensarse desde el contagio que produce la cultura musical, en la que el cover es un remake y un sistema de interpretación de los objetos a través del tiempo. Sin embargo, nos interesa pensar que, en verdad, expresa una capacidad social de la poesía, ya que estas apropiaciones y sus derivas –cambios de registro, tonalidad, incluso género– revelan, hasta qué punto la distribución de la palabra poética es objeto de una disputa política y cultural. Analizar estos registros audiovisuales y sonoros nos permitirá preguntarnos si estos objetos funcionan como una forma final para estos poemas o solo una de las posibles alternativas en la que los textos van al encuentro de otras prácticas. A la vez que intentaremos considerar si estos formatos se configuran como espacios estereofónicos para la poesía, canales de escucha y circulación que se encuentran en funcionamiento en la actualidad.

En mayo del año 2011, Blatt lee “Todo piola”⁷ en el centro cultural LGBTTIQ+ Casa Brandon⁸, en la ciudad de Buenos Aires. La lectura formó parte de un ciclo llamado “Brandon lee, lecturas en el Living: chicas y muchachos”⁹. En esa oportunidad también participaron los poetas Facundo Soto,

⁷ El video se titula *Mariano Blatt* y se encuentra disponible en Soto (2011): https://www.youtube.com/watch?v=9Vb07diB7P4&fb_channel=FacundoR.Soto

⁸ Casa Brandon (2000-actualidad) se define en su página como una Asociación Civil y Cultural que toma al arte y sus manifestaciones como fundamento de su lucha activista, militante, social, artística y amorosa. Su sede funciona en Luis María Drago 236, barrio de Villa Crespo, Buenos Aires. El objetivo es: “[...]

cambiar el cotidiano del colectivo LGBTTIQ+. Un cotidiano áspero, acostumbrado a saber solo cuando pregunta, medio under, lleno de estereotipos, con ese aire de prohibido que —visto en retrospectiva— se parece muy poco a lo que un colectivo de minorías preñado de otras minorías (sic) necesita para deconstruirse y construirse de otro modo” (s. f., s. p., [https://brandòn.org.ar/somos/](https://brandون.org.ar/somos/)).

⁹ El ciclo era organizado por Soledad Fernández Moujan.

Marina Gersberg, Gael Policano Rossi y Elba Serafini. El registro, filmado y compartido por el mismo Soto en su canal de YouTube, permite recomponer algunas cuestiones de importancia. En principio, basta con recorrer las diferentes ediciones del evento, en la red social Facebook, junto a otros que se desarrollaban en ese mismo espacio (fiestas, presentaciones de libros, entre otros), para armar una escena poética joven de las primeras décadas de los 2000, conformada por una serie de poetas, escritores, artistas visuales y editoriales emergentes. Al mismo tiempo, comienza a advertirse la compulsión por el registro y la publicación. A partir de la utilización de celulares y cámaras digitales se enfatiza y exhibe esa condición como parte del fenómeno: grabar, reproducir y compartir. Es posible conjeturar que el acceso inmediato a ese video permitiera llegar antes al conocimiento de una voz que al texto escrito. Lo que, lógicamente, ocasiona que nos preguntemos por el estatuto audiovisual, y más que nada, sonoro de este poema.

En 2011, mismo año de esta lectura en Casa Brandon, “Todo piola” había sido publicado junto a “Papelitos de locura”, en la Editorial Belleza y Felicidad bajo el título *Nada a cambio*. Se trataba del característico fanzine constituido por fotocopias dobladas, cuya portada muestra el escudo del club Vélez Sarsfield y el despliegue heterogéneo de autores que conforman el catálogo en la contratapa. Podrían establecerse una serie de vínculos estéticos entre el escudo y los sujetos que desfilan en esos poemas, vestidos con shorts y camisetas de fútbol, así como la conversación amistosa que se mezcla con una ambigüedad homoerótica de los cuerpos de deportistas idealizados. El registro dura 8:33 minutos, ya que Blatt lee

ese único poema. Mientras Soto se prepara para registrar la lectura, se puede oír, como si se tratara de una voz en off, a una de las personas del público que pregunta: “¿Esto lo vas a subir a Facebook?”.

La cámara, que intenta seguir el recorrido de Blatt desde el sector del público hasta la plataforma que funciona como escena intimista en medio de la oscuridad de la sala, se muestra temblorosa, por momentos registra el piso, susurros en la espera a que el poema suene. Hay un componente teatral en esa construcción escenográfica –un sillón, una mesa, el velador que aporta una luz tenue y cálida, un adorno de cerámica–¹⁰. Se trata de un espacio apto para la escucha de una confesión, un secreto. Blatt ordena las hojas en el escritorio, viste un buzo que tiene la imagen de una gorra, recorre al público tímidamente con la mirada y pregunta: “¿Todo piola?”.

Se trata de un momento de conjunción, en el que la sintaxis auditiva, que advertíamos en la dimensión textual, obtiene su correlato tonal con un destinatario en presencia. De este modo, la conversación entre los dos amigos en el poema, también alude e interpela a un tercer interlocutor que, invisibilizado en el papel, se materializa en esa puesta en voz: “todo piola, vos? / piola también, q hacías? /nada, acá, también, tranca/ piola”. El adverbio “acá” posibilita que el poema ingrese en esa escena casera de “living”. La escucha interpreta la locación de manera compartida: “acá” ya no es la esquina en la que esos amigos se encuentran, sino que se transforma en el lugar donde el poema está siendo ejecutado. La lectura en vivo reactualiza la pregunta arrojada al público: “te prendes?”. Hay una invitación que logra captar el interés participativo en esa situación comunicativa exterior al texto.

¹⁰ Resulta frecuente que la poesía en vivo tenga escenarios que intentan recrear el espacio privado.

Como dice Denilson Lopes en *Afectos, relaciones y encuentros* (2022), cuando alude al cine brasileño contemporáneo en películas como *Bailão* de Marcelo Caetano (2009), el arte “dice”, pero podemos pensar que el poema —o la interacción que el poema construye— configura un modo de vida, de sexo y de afecto, formas de creación de comunidades más allá del trabajo o la familia. El cuerpo es el instrumento para hacer efectivo el encuentro: una experiencia homoafectiva compartida que no tiene que ver con una historia romántica aislada del espacio y de la historia, sino con una arqueología de los encuentros, las sensaciones, la alegría y la fiesta (2022, pp. 31-33).

De este modo, la puesta en voz elabora una forma física (sonora) a partir de una idea que reside en la escritura. La complicidad con el público se instala desde la primera pregunta y su respuesta automática, que se abre en distintas acepciones del “estar piola”. Por un lado, acarrea el significado de compartir un encuentro agradable y simpático. Pero también alude a un objeto, una cuerda muy fina. No es casual que los versos sean también delgados, breves, y que su corte fluya de un modo maquínico, más asociado a la comunicación alternada a través de un aparato electrónico, en la que disminuye cierta superposición o encabalgamiento entre los interlocutores. La voz metálica de Blatt acompaña esta característica “electrónica”, ya que no expresa tonos emocionales –que en poesía podrían traducirse en variaciones

melódicas-. “Todo piola” funciona como muletilla, opción económica, que condensa posibles sentidos “no dichos” o descartados por ser demasiado evidentes. El erotismo entre esos cuerpos deportivos se encuentra velado en el juego de una alternancia seductora de la repetición¹¹ en donde dos personas están a gusto, disfrutando la voz del otro: “ja/ ja/ nos cambiamos las gorras? / dale/ tomá/ tomá” y “por q? / a ver, depende de quién/ depende de quién qué/ depende de quién te gusta”.

Se trata de un vaivén conversatorio que se interconecta a través de partículas que, en su reiteración sonora, y con el agregado de estructuras complementarias, arrastran nuevos significados vinculados a su estatuto fónico: “ja sos un gil/ soy el gauchito gil”. Esta reelaboración inventiva de un término, como si se tratara de un predictivo, es uno de los procedimientos a los que se asocia la repetición que maximiza su efecto en la lectura del poema en voz alta. No es sino a través de la voz, que se vuelve ostensible en su cualidad puramente fónica, vibrante, su intención humorística y cómplice con esos oyentes invitados a participar. Despliega una serie de efectos generando un tipo de improvisación calculada.

La repetición insistente de ciertos términos en la puesta en voz de “Todo piola” posee, al menos, dos funciones específicas. La primera, que acabamos de describir, tiene una finalidad generativa, ya que la coincidencia fónica entre dos términos puede desplegar infinitas

¹¹ Matías Moscardi, en un ensayo sobre la poesía de Blatt llamado “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt” (2015) vincula estas repeticiones al efecto que produce un disco rayado. Para Moscardi, el soporte del libro y la poesía (puede pensarse en la puesta en voz) son los extremos de una instalación poética. Una escucha apuntalada, apenas un señalamiento défictico mínimo con el dedo índice del lenguaje, 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. Advierte que en el uso de las onomatopeyas –sonidos que vuelven de manera insistente y característica en toda la poesía de Blatt– constituye la marca y materia de *un ritmo*, como, por ejemplo, en el poema “Todo piola”: «Pan», «pum», «re», «tan», «ja», «vos», «che», «q», «gue». Las palabras estarán, efectivamente, trabajadas –obradas– como onomatopeyas, es decir, la poesía de Blatt no reproduciría, entonces, ninguna oralidad, ninguna jerga urbana, ningún *slang*: Su voz poética se constituye en el uso rítmico de esas palabras.

estructuras asociadas que reciclan esa aparición original. La segunda, se produce en función a su posibilidad rítmica, percutiva. Por ejemplo, la repetición de “piola” y específicamente del sonido “p” oclusivo y bilabial se asemeja rítmicamente al efecto de una batería que ritma el resto de los versos. Mientras que las onomatopeyas “ja”, que contagian risa en el público, se asimilan a un platillo hi-hat; incluso, resuenan a los sonidos digitales que emiten ciertos personajes de videojuegos, como Wonderboy o Mortal Kombat, cuando estos disparan algún tipo de elemento contundente contra otros: “uh no te entra ja/ ja bue, vos también tenés esa cabecita”; “no nacía/ja/ ja”; maso/ ja/ ja”; “se te puso la piel de pollito ja/ ja”.

Este registro poco expresivo en la voz contrasta, justamente, con la construcción emparchada, deslizada a medias, de esa historia minada de dobles sentidos –un erotismo de la lengua y del sexo–. Se trata de un diálogo, en el que la agresión en términos amistosos y juguetones, funciona como posibilidad de confesión erótica y amorosa. La escucha de esa repetición enfatiza, a diferencia de su lectura, algunas secciones por sobre otras de acuerdo a ese contexto particular de producción. El registro de esta puesta en voz de “Todo piola” abre la pregunta de cómo comenzar a pensar una voz que asimila, de manera estética, variaciones que provienen de procedimientos digitales. El efecto es el de un procesamiento analógico de sonidos acústicos “naturales” como la voz humana, la batería o incluso el audio de un videojuego. Deleuze señala en Diferencia y repetición (2004) que la instantaneidad de lo repetitivo amenaza cierta idea de variación, lo particular de la memoria y la idealización de la reminiscencia, ya que se niega a ser identificada y explicada. En Blatt se establecen, por momentos, similitudes con cierto tartamudeo no humano, un error en la máquina generado por un software que inicia posibilidades creativas a través de la

reiteración de una misma palabra: “No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar [una estructura] a la ‘enésima’ potencia” (pp. 21-22). En este sentido, la repetición se vuelve un operador formal que permite leer la poética de Blatt desde una lógica no representacional, donde los desfasajes, los lapsus y los residuos del habla en la calle o en la fiesta adquieren un estatuto novedoso y productivo. Así, la insistencia no solo configura una técnica compositiva sino un modo de existencia que desplaza cualquier teleología del sentido. La repetición, entonces, es también una fuerza que perfora la linealidad del discurso y abre un campo intensivo donde lo afectivo se reorganiza. Por eso, Deleuze la vincula a la intensificación, pero también a la trasgresión y a la libertad, ya que la repetición pertenece al humor y a la ironía: “[...] manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley” (p. 27).

Cada corte de verso anuncia un cambio de interlocutor que, por momentos, se confunde con los otros, como una persona hablando consigo misma. Tal como sucede en un chat, el diálogo alterna el término “piola” como modo de mantener activo el canal comunicativo a través del ritmo conversatorio: “todo piola? / todo piola, vos? / piola también, q hacías? / nada, acá, tranca, vos? / piola, acá también, tranca / piola” (p. 105). Este ensamble opera sobre componentes mínimos y, en su recursividad, comienza a adquirir una presencia estructural que permite preguntarnos: ¿de qué modo esa sintaxis auditiva, plástica y material puede mezclarse y reciclarse?

“Diego Bonnefoi” como zona de actividad poética: música electrónica, danza y puesta en voz

El 17 de junio de 2010, en la ciudad de Bariloche, un cabo de la policía de Río Negro mató de un balazo en la nuca a Diego Bonefoi. Tenía apenas 15 años. Inmediatamente, se produjo una pueblada alrededor de la comisaría 28 que fue reprimida violentamente. En esa circunstancia, las fuerzas de seguridad asesinan a otros dos jóvenes del barrio del Alto que habían ido a manifestarse: Nicolás Carrasco y Sergio Cárdenas. Ese mismo año, Mariano Blatt escribe un poema titulado “Diego Bonnefoi”¹² que comienza, en tiempo pretérito, con ese episodio policial: “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” (2015, p. 120).

Por un lado, desde un punto de vista gráfico, las repeticiones de los versos del poema, en este caso concreto, poseen un impacto visual geométrico (piénsese también en la delgadez de los versos en “Todo piola”). Se trata de una trama, a través de la letra, que se asimila a una estructura. Esto provoca que las líneas y los espacios coincidan, formándose así una serie de bloques homogéneos que se funden en líneas rectas y marciales. Esta

distribución del poema en las páginas del libro aporta uno de los sentidos a interrogar, desde este punto de vista formal, en función de las repeticiones que guardan una simetría entre sí. Ese primer verso “mataron a un pibe por la espalda en Bariloche” enunciado tres veces sobre el papel, puede indicar que mataron a más de uno (asesinaron a tres “pibes” ese mismo día). Aunque el artículo indefinido “un” aporta cierto aspecto de indeterminación: un pibe podría ser cualquier pibe o todos los pibes asesinados por la sistematicidad, justamente estructural, de la violencia policial que se repite como un patrón regular:

Los tres primeros versos captan cierta inmediatez sensacionalista del lenguaje de los medios masivos de comunicación. No olvidemos que los sucesos se desarrollan a la par del momento de escritura, de modo que el texto reelabora el hecho político y social. La noticia de gatillo fácil es procesada casi en formato de titular de noticias, zócalo televisivo, que reaparece con insistencia en la pantalla, mientras se desencadenan las repercusiones del primer asesinato (reclamos de justicia, represión de las fuerzas de seguridad, nuevas muertes). Este procedimiento reiterativo¹³ manifiesta cierto automatismo minimalista, que podría emparentarse con un modelo matemático abstracto que procesa y responde de manera automática, con economía de medios y reducción de elementos descriptivos. El texto de Blatt no se encarga de explicar quién fue Bonefoi¹⁴ –

¹² El poema aparece por primera vez en *Hielo locura* (Ediciones Stanton, 2011). Podrá advertirse la diferencia sutil entre el apellido “Bonefoi” y el nombre del poema “Bonnefoi”.

¹³ Esa repetición tripartita resuena a la oración del sacramento de la comunión “Yo confieso”: “Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa”.

¹⁴ Bonnefoi se parece a otros sujetos que circulan en los poemas de *Mi juventud unida*: “El pibe de oro”; “Granjero”; “Hijo canchero de granjero”; “Un escritor

oscuro de provincia, con dos o tres amigos desparramados por ahí”; “Pibe confundido”; “Kevin”; “Ramón”; “Bombonazo”; “Carli”; “Deep Mariano”. Es interesante advertir que todos esos sujetos tienen una serie de características simbólicas y sociales comunes: pertenecen a un barrio (no estrictamente marginal pero sí construyen cierta identidad social), bailan música electrónica, juegan al fútbol “en cuero”, usan “gorrito”, son todos jóvenes, gays y escriben poesía: “[...] Pero eras el pibe de oro y todo lo que decías era de oro” (2017, p. 6). De este modo, los textos previamente agrupados en un libro funcionan

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
a lo mejor algún día
a lo mejor algún día
a lo mejor algún día
Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica
y en las pistas en sótanos de todo el mundo
y en las pistas en sótanos de todo el mundo
y en las pistas en sótanos de todo el mundo
los pibes levantamos las manos
los pibes levantamos las manos
los pibes levantamos las manos
los que tomaron éxtasis
los que tomaron éxtasis
los que tomaron éxtasis
que levanten las manos
que levanten las manos
que levanten las manos
en memoria de Diego Bonnefoi
en memoria de Diego Bonnefoi
en memoria de Diego Bonnefoi
en tributo a su espalda
en tributo a su espalda
en tributo a su espalda
por eso también bailamos
por eso también bailamos
por eso también bailamos
y en todo el mundo hay un montón de pibes
y en todo el mundo hay un montón de pibes
y en todo el mundo hay un montón de pibes
que no bailan para salir en la foto
que no bailan para salir en la foto
que no bailan para salir en la foto

bailan para que mañana
bailan para que mañana
bailan para que mañana
a la mañana salga el sol radiante
a la mañana salga el sol radiante
a la mañana salga el sol radiante
si es posible y si eso no es posible
si es posible y si eso no es posible
si es posible y si eso no es posible
que no haya en este mundo
que no haya en este mundo
que no haya en este mundo
nunca más cosas imposibles
nunca más cosas imposibles
nunca más cosas imposibles
que no haya en este mundo
que no haya en este mundo
que no haya en este mundo
y que no haya en ese mundo
y que no haya en ese mundo
nunca más una cordillera
nunca más una cordillera
nunca más una cordillera
de los andes que solo haya
de los andes que solo haya
hechos de la realidad
hechos de la realidad
hechos de la realidad
sucedidos unos atrás de otros
sucedidos unos atrás de otros
sucedidos unos atrás de otros
y la espalda de Diego Bonnefoi
y la espalda de Diego Bonnefoi
y la espalda de Diego Bonnefoi
esté ahora también
esté ahora también
esté ahora también
corriendo a la intemperie
corriendo a la intemperie
corriendo a la intemperie
bajo este sol radiante
bajo este sol radiante
bajo este sol radiante
flores en la ladera de la primavera
flores en la ladera de la primavera
flores en la ladera de la primavera

Nota. Reproducimos aquí la imagen y no el texto para poder advertir este análisis con relación a la forma.

Fuente: Blatt, 2015, p. 120.

en el poema escrito como “Bonnefoi”– ni quién era el policía que lo asesinó. Tampoco busca establecer un pedido de justicia ni describir la puebla que desató más asesinatos. Cuando se alude a Bonnefoi, dentro del texto, su figura se reduce, metonímicamente, a una espalda: “mataron a un pibe por la espalda” y “y la espalda de Diego Bonnefoi/ esté ahora también/ esté ahora también/ esté ahora también/ corriendo a la intemperie” (p. 122).

Al mismo tiempo que, podría pensarse, especulativamente, que esa primera

como una base (una poética) en la que se puede constatar cierta coherencia interna –de invenciones

aparición del verso “mataron” informa del hecho en cuestión, su repetición la reafirmaría, como el paso necesario para intentar comprender ese patrón de sistematicidad social –aunque sea imposible por lo terrible– como un “[...] hecho de la realidad” (p. 120); la tercera aparición, por otro lado, apuntaría a vociferar el crimen. Un modo de contárselo a los demás para que quede registrado en la memoria y: “a lo mejor algún día/ Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica” (p. 120). La poesía se

de mundos posibles, de barrios y de personajes similares– que sustentan el accionar de esa voz.

transforma en un sistema de aleatoriedad, el cambio de un componente por otro afecta al enunciado y genera nuevos sentidos en un paradigma de infinitud. Pero ¿Cómo volvería Bonnefoi en código beat y digital? ¿Será que hay un tipo de vínculo entre el *loop* de esos tres elementos y la idea de *sampling* como recorte sonoro que reaparece, a través del tiempo, a partir de una composición que se acerca a lo electrónico?

Vociferar, de acuerdo a su sentido etimológico, proviene del latín *vociferāre*, que, a su vez deriva de *vox, vocis* 'voz' y *ferre* de 'llevar'. Es decir, "llevar la voz" a otros lugares, llevar el poema en la voz, pero hacia los demás, como objeto que, justamente, tiene la capacidad de replicarse, reproducirse a través del lenguaje. Este primer sentido que se inscribe en la repetición de los versos, en el soporte escrito, guiará el análisis sobre una serie de modulaciones que este texto emprende desde su aparición escrita. De manera intrínseca, su potencia amplificativa migra desde ese soporte escrito de carácter geométrico¹⁵ hacia distintos tipos de escenarios: una puesta en voz que es intervenida por un Dj, la reversión de otro poeta, una compañía de danza que traza una coreografía sobre su lectura, y una lectura en el Festival Internacional de Poesía de Rosario. “Diego Bonnefoi” se

configura, así, como una zona de actividad que expresa inquietudes colectivas y estéticas, cuyas apariciones—inscriptas en el campo de la forma—interrogan un carácter sonoro que se proyecta hacia otras prácticas.

En agosto del 2020, la edición número 12 del ciclo de poesía y música PRCSDRS D TXTS¹⁶ convocó al productor de música electrónica Luis Schiebeler (cuyo proyecto musical se denomina Cándido) y a Blatt, para realizar una sesión en conjunto, en el estudio de grabación del músico sin público¹⁷. En principio, podemos advertir que la consigna del ciclo se configura como una operación crítica que ya se encuentra diagramada previamente. En el sentido de que la poesía de Blatt posee vínculos claros, como mencionamos anteriormente, con la música electrónica, articulados explícitamente en la misma escritura de los poemas. Victoria Cáccaro, la creadora del ciclo, enuncia una centralidad de esta interferencia basada recorridos artísticos paralelos: “esta edición [...] está a cargo de dos artistas que han marcado de un modo indeleble las dos primeras décadas del siglo XXI” (Cáccaro, 2020).

En rigor, incluso sin haber escuchado el resultado de esa reunión estipulada, podemos pensar en un tipo de fusión que no desarticularía la escucha, sino todo lo

¹⁵ Nos interesa retomar, en este sentido, la definición de A. Borsuk de libro “[...] un sistema portátil de almacenamiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso” (Borsuk, 2020, p. 17).

¹⁶ Se trata de un ciclo curado por la poeta e investigadora Victoria Cáccaro. Es un evento que propone relación e interdisciplinariedad entre prácticas artísticas. Estas puestas en voz comenzaron en el año 2017 en Buenos Aires, y tratan de configurar un espacio en el que se encuentran poetas y artistas sonoros y/o visuales para construir una lectura procesada en vivo utilizando distintos

materiales (voz, imágenes, sonoridades, luces, videos) y aparatos (instrumentos, sintetizadores, softwares, aplicaciones). El registro de estas lecturas se comparte a través de la página web: <https://procesadoresdetextos.com/>. También contó con las siguientes duplas: Paula Trama y Paula Peyseré, Daniel Durand y Alan Courtis; Marie Gouric y Josie Arias; Aldo Giacometti y Alma Laprida; Ana Inés López y Mateo Amaran, entre otros.

¹⁷ El registro fue realizado en la sala-estudio personal de Luis Schiebeler durante las restricciones y la cuarentena impuestas a los ciudadanos por la pandemia COVID-19. Puede consultarse en: https://www.youtube.com/watch?v=M_DXs-Ndx9s&t=25s&ab_channel=PROCESADORESDETEXTOS%23

contrario. Una conjunción de poesía y sonido que operaría bajo la figura de un solapamiento previsible, que busca adrede la mixtura de dos prácticas que tienen un interés, un punto estético común¹⁸. Este hecho concreto que, en realidad, se trata de una generalidad en el arte contemporáneo, abre una serie de interrogantes. Si la relación entre el poema y su condición musical ya se encuentra, de algún modo, pautada como clave interpretativa en ese mismo texto ¿Qué agrega o desajusta su paso por una experiencia electrónica?

El escenario se encuentra constituido por una mesa de instrumentos electrónicos, flores y plantas. El Dj comienza a tocar sonidos metálicos, circulares y tenues, que se asemejan a una cinta rebochinándose en una videocasetera. Blatt inicia la lectura, a modo de introducción, con fragmentos de una novela del escritor norteamericano James Baldwin¹⁹: “Hay un esplendor tremendo en la desolación total”. La cita que parece flotar por encima de la música – proviene de una traducción y versificación propias– se resignifica en el contexto pandémico: “esplendor” en la “desolación”. Se trata de un procedimiento que remixea, crea una versión nueva de una ficción literaria a través de esa experiencia artística que involucra a la electrónica; en el sentido que interpola, en el espacio-tiempo de PRCSDRS D TXTS, un texto de otro autor que proviene de otro contexto histórico-cultural.

Sus propios poemas, reorganizados en función del sonido –pero no estrictamente modificados por esa nueva condición– y los procedimientos de Cándido, recortan y traen a Baldwin a ese presente programático; de modo que el texto se

equipara a la música, como si la cita convertida en collage poético-musical fuera, de algún modo, exigida por los procedimientos de composición musical de la bandeja. Del mismo modo que la elección de los textos, que se seleccionan y pegan desde diferentes orígenes, intentan dialogar con la propuesta sonora que se mantiene rítmicamente uniforme: introducción y remix de James Baldwin, “Necesito mil cosas”, “De la compu al boliche/del boliche a la cama”, “Hola ¿vos dónde bajás?”. Hasta que, tras un largo momento instrumental, en el minuto 13:23, el patrón rítmico emitido por los dispositivos analógicos varía. Emerge otro ritmo más acelerado, persecutorio, que pareciera iniciar una película policial y genera, arma, una escena nueva cargada de suspense que anticipa al texto que se leerá a continuación.

En ese momento, Blatt comienza a leer “Diego Bonnefoi” desde un libro electrónico, aunque su poesía reunida se encuentra apoyada en la mesa. Dentro de ese escenario, parece ser un instrumento más: “mataron por la espalda a un pibe en Bariloche”. La voz aparece procesada por distintos tipos de filtros de *reverb*, *echo*, y *delay*, los cuales agregan texturas divergentes que definen la percepción de escucha. El *reverb* simula una respuesta acústica de otro espacio que no es el original. Este efecto resulta expansivo, ya que la voz de Blatt reverbera como si estuviese, no en un pequeño cubículo blanco, sino en una sala de conciertos. El nombre de Bonnefoi parece, bajo este filtro, rebotar sobre las superficies acústicas: “que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba Diego Bonnefoi/ que se llamaba

¹⁸ Es posible advertir esta característica en numerosos experimentos contemporáneos. La consigna crítica de escribir para sonar (procesar los textos mediante otras disciplinas para generar un evento), de algún modo, ya trataría de antemano, algunos tipos de relación y de expectación.

¹⁹ Se trata de la novela *Giovanni's room* del escritor norteamericano James Arthur Baldwin (1924-1987). Baldwin fue un novelista, ensayista y poeta, activista por los derechos de los movimientos negros y de liberación gay.

Diego Bonnefoi/ pero la vida sigue igual/ pero la vida sigue igual/ pero la vida sigue igual/ te compraste zapatillas nuevas”. Son parámetros que ajustan el tamaño del espacio y el tiempo que tarda en desvanecerse y transforman al nombre de “Bonnefoi” en un eco.

A través de estos procedimientos digitales de procesamiento de sonido, esta reverberación agrega un eco difuso a la voz original que otorga ambiente y mayor profundidad. El *delay*, por otro lado, establece un retardo, antes de la reverberación, que pretende una distancia entre la fuente de sonido y las superficies que virtualmente refracta: “pero la vida sigue igual/ ese es un hecho de la realidad/ ese es un hecho de la realidad/ ese es un hecho de la realidad”. La repetición dialoga con los efectos producidos por los filtros, en el sentido de que pareciera ser, en sí misma, otro resultado maquinal que busca como objetivo aunarse a la base rítmica de Cándido. Es claro que, la música enfatiza o pone en primer plano la condición sonora del *loop* en el poema (lo procesa a la manera de un *sample* más que atraviesa la bandeja mezcladora).

A partir de esta alteración tecnológica, la voz de Blatt sufre cambios considerables en cuanto a espacialidad, engrosamiento, dimensión material, rebote y retardo. Si bien prevalece cierta condición de automatismo, que ya se manifestaba en la estructura del texto, la música electrónica expande, artificializa la voz como sonido y la inflama de efectos. El poema, de esta manera, se encuentra manipulado por una saturación rítmica y refractaria, a contramano de la posibilidad melódica, que provoca la resonancia de estos tres versos en *loop*: “Diego Bonnefoi vuelva en música

electrónica/ Diego Bonnefoi vuelva en música electrónica/ Diego Bonnefoi vuelva en música electrónica”. El texto genera, en este sentido, sus propias claves interpretativas en cuanto a lo musical, dado que migra hacia un ritmo que ya se prefigura como una huella de su propio origen. Hacia el final del ensamble, Cándido agrega capas rítmicas adicionales, con mayor aceleración, que intensifican de manera violenta lo musical. La voz, por su parte, no manifiesta una intensificación ni una alteración de su tono, por el contrario, se muestra impasible. Puede advertirse el mismo límite monocorde del comienzo, una descripción de las acciones dentro de la pista de baile en homenaje a Bonnefoi: “y en las pistas en sótanos del mundo/ los pibes levantamos las manos”.

Algo muy diferente ocurre en cuanto a la voz en un *cover* de este poema, realizado por Sergio Antonio Megaterio (Kako)²⁰, el 25 de mayo de 2019 en el Centro Cultural Tu Casa en la ciudad de Punta Alta²¹. Megaterio, que procesa digitalmente su propia voz con los mismos efectos que manipula Cándido, utiliza el micrófono como una suerte de megáfono –que proyecta la voz para hacerse oír en manifestaciones urbanas– con el que vocifera y denuncia el crimen de Bonnefoi. Se trata de un contexto en el que el texto de Blatt atraviesa un tono nuevo más cercano a la arenga política, a la lucha popular, incluso al punk (de hecho, el poeta es líder de una banda de ese género). Es decir, Megaterio expresa emociones urgentes mediante una voz áspera, imperfecta, rasgada. La pronunciación se vuelve más intensa, enfática y energética porque se acerca al grito. “Diego Bonnefoi”, en este sentido, adquiere una orientación explícita,

²⁰ Sergio Antonio Megaterio también conocido como “Kako” (Punta Alta, 1976) es músico, poeta y editor. En los últimos años ha experimentado modos de combinar las actividades que desarrolla, a partir de

performances como *La cámara suicida* (2018) en las que toca sintetizadores y lee sus poemas.

²¹ Disponible en Larrosa (2019): https://www.youtube.com/watch?v=ppF0p53JbiA&t=3s&ab_channel=juanmartinlarrosa

comunicativa y directa. En rigor, la posibilidad de intervenir la voz con efectos digitales no direcciona estas posibilidades de escucha. Lo que promueve la idea de que los cambios en la textura, a través de estos procedimientos digitales, no terminan por afectar los tonos de base de estas puestas en voz.

Es curioso que, por el contrario, el poema leído por el propio Blatt no se identifique con estas posibilidades expresivas más cercanas al tono político, sino que adquiera, un tipo de tonalidad más precisa, con menos modulación, uniforme y sin emocionalidad. En consonancia con la música electrónica, se trata de una voz humana que posee cercanía con un tono mecánico y sintético que evita matices y fluctuaciones. Podría pensarse que la música de Cándido enfatiza, releva esta condición para crear escenarios abstractos que dialogan con los distintos momentos del poema. Si al comienzo, sonaba un ritmo persecutorio de suspense en consonancia al asesinato, a medida que el poema avanza y se instala la posibilidad de realizar un homenaje mediante el baile, el ritmo de vuelve *dance* y acompaña el movimiento de los cuerpos, la escucha y el placer: “En memoria de Bonnefoi/ en tributo a su espalda/ en tributo a su espalda/ en tributo a su espalda/ por eso también bailamos”. El baile grupal, en el poema, se consolida como un acto susceptible de formar un tipo de ritmo, que ya no es el producido artificialmente por el Dj, sino que es cultural, colectivo y social.

Se trata de una grupalidad tribal, una masa en movimiento, que responde

asertivamente a las consignas a través del gesto en la pista de baile: “los que tomaron éxtasis/ que levanten las manos/ que levanten las manos/ que levanten las manos”. Esta acción encadenada, al igual que el eco, se inscribe como una respuesta reverberante que no se enmarca en el grito o la arenga, sino que se expresa en la inscripción del asesinato en esos cuerpos que se funden en una danza colectiva. Estos retumban, vibran en el espacio como “un montón de pibes” que “no bailan para salir en la foto” sino que se encuentran movilizados para que no haya “nunca más cosas imposibles”. La intervención de Cándido problematiza, justamente, estas variaciones de sentido entre el crimen del Estado, la discoteca, el ritmo y el baile que se propaga como un resultado político y social de los asesinatos. Si el texto manifestaba a través de su configuración espacial una estructura en verso homogénea, la voz de Blatt, bajo esa vociferación autómata y maquinaria, trazará proyecciones geométricas uniformes sin variaciones tonales, altisonancia o estridencias. La puesta en voz, en realidad, desdramatiza el desborde popular, la pedrada, el fuego, el grito y el reclamo de justicia, aunándolo con una inscripción de la memoria colectiva desde el placer y lo corporal.

En el 2016, el CAD (Combinado argentino de danza)²² junto a Mariano Blatt y Diego Bulacio (Dj Villa Diamante), llevaron adelante un espectáculo de baile y poesía llamado Saliva y ritmo, en el marco de la inauguración del FILBA²³, que se realizaba, ese año, en el MALBA²⁴. En principio, la idea

²² Grupo de danza formado y dirigido por la artista y coreógrafa Andrea Servera que estuvo activo durante el periodo comprendido entre los años 2011-2018. Combinaban distintos ritmos como el hip hop, el folclore, la danza contemporánea y solían presentarse con músicos en vivo. Su proyecto intentaba constituir un entrenamiento sensible, continuo, basado en la diversidad, el conflicto y la

resistencia. Se presentaron en teatros, barrios, cárceles, festivales.

²³ El Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA) se realiza desde el año 2008 y es organizado por una Fundación que lleva el mismo nombre.

²⁴ Teatro 25 de mayo, abril 2017 terraza del Centro Cultural 25 de Mayo.

parece haberse originado desde el propio festival, como una manera de generar un espectáculo interdisciplinario entre la danza y la literatura. Aunque, algo antes, el grupo dirigido por la coreógrafa Andrea Servera ya había experimentado con textos literarios, específicamente con el poema “Papelitos de locura” en una feria del libro.

Luego de una primera presentación en el FILBA, Saliva y ritmo continuó por sus propios medios durante el 2017. La obra realizó numerosas funciones en la terraza del Centro Cultural 25 de mayo, en el barrio de Chacarita. Se trataba de eventos festivos de encuentro en donde se vendían bebidas y comidas. La escenografía era una pintura en la que podía verse a un chico montando un tigre, de los artistas Paula Duró y Alejandro Sordi. Aunque también contó con un montaje de imágenes de Marcos López y poemas de Blatt, realizado por las escenógrafas Marianela Fasce y Luciana Quartarulo. En cada función se implementaban variaciones y se incorporaban poetas invitados: Marie Gouric, Piro Jaramillo, *mashup* del *Martín Fierro* del poeta Oscar Fariña, poemas escritos en las cárceles por las y los poetas del proyecto “Yo no fui”²⁵, entre otros. En un estado de Facebook del 28 de marzo del 2017, Blatt describe algunas características del itinerario de este espectáculo:

En 1929 abrió el Teatro 25 de Mayo en Villa Urquiza. En 1983 nací yo en Villa Urquiza. En 2005 lo conocí a Villa Diamante. En 2009 se sancionó la Ley 26485 de Protección Integral a las Mujeres. En 2010 mataron a Diego Bonnefoi. En 2011 la conocí a Marie Gouric. En 2015 Villa Diamante me pidió un poema grabado para usar con el Combinado Argentino de Danza (CAD). En 2016 en la Feria del Libro vi al Loli bailar “Papelitos de locura”. Más tarde, en 2016, fui al primer

ensayo del CAD para armar algo para el Filba. Más tarde, en 2016, hicimos “Saliva y ritmo” en el MALBA, en la apertura del Filba, pero como era solo para invitados casi nadie pudo verlo. Más tarde, en 2016, coincidimos con el CAD en un viaje a Bogotá, y en una fiesta hablamos con Andrea Servera de repetir “Saliva y ritmo” en otro lugar. Este jueves, 30 de marzo de 2017, en el Teatro 25 de Mayo de Villa Urquiza, donde yo nací, y tal como lo imaginamos en Bogotá, hacemos, con Villa Diamante, el Combinado Argentino de Danza, Marie Gouric, Diego Bonnefoi, la Ley 26485, Andrea Servera y muchas otras personas y papelitos de locura más, “Saliva y ritmo”.

Los poemas, de este modo, se montaron a partir de la idea de guion y de show poético, de danza y de música, que se fue reformulando dentro de la temporada en la que se presentó. Sin embargo, es interesante que, en la descripción del evento, Blatt inscriba su propia historia personal en el derrotero del teatro, de las personas que conforman el grupo y del propio Diego Bonnefoi, el recuento de un compendio de hechos que conforma una historia oral de los últimos años: “En 2010 mataron a Diego Bonnefoi”. Incluso, más adelante, lo incluye como uno de los poetas que participan de la misma obra. Si el poema condensa, como experiencia colectiva, una escena de baile en una discoteca, la posibilidad de combinar poesía y danza sellará, en el escenario, ese cruce que ya se había anticipado en el texto original.

La obra de danza se encuentra constituida por seis partes, que se hallan definidas por las lecturas de los poemas y algunos momentos musicales: “Parece”, “Diego Bonnefoi”, escena de reggaetón, “Papelitos de locura”, “¿Por qué seremos tan hermosas?” de Néstor Perlongher, coreografía al ritmo de “Like a prayer”²⁶ de

²⁵ Yo No Fui es un grupo interdisciplinario que trabaja en proyectos artísticos y productivos en los penales de mujeres de Ezeiza (Buenos Aires – Argentina) y, más recientemente, afuera de la cárcel, una vez que las mujeres han recuperado su libertad.

²⁶ El videoclip de “Like a Player” (1989) posee connotaciones litúrgicas asociadas a la presencia de un nombre.

Madonna, “Kevin”, “No hay nada más lindo”. A pesar de que no hay una estructura demasiado definida, puede interpretarse que la lectura de “Diego Bonnefoi” establece un núcleo organizativo o vertebrador del resto de la obra²⁷. Tras una escena en la que suena música electrónica *dance*, Blatt comienza leyendo “Diego Bonnefoi” solo y encapuchado en el escenario. No utiliza micrófono. Los bailarines, mientras tanto, se encuentran tirados en el suelo, inmóviles, vestidos con prendas deportivas, urbanas, también encapuchados y ocultando sus caras. Cuando Blatt pronuncia el verso “Y en todo el mundo hay un montón de pibes”, las personas comienzan a levantarse del suelo y a repetir, con sus propias voces en eco, los versos del poema hasta su final. Este acto, en el que resuenan los actos escolares o las celebraciones litúrgicas, se despliega en el marco de la obra, como un momento de solemnidad que contrastará fuertemente con el episodio siguiente en el que, bajo luces negras, se baila una coreografía al ritmo de un reggaetón denso y aletargado.

Lo paradigmático de la escena de “Bonnefoi”, en el marco de la obra, es que se trata de uno de los pocos momentos en los cuales, estrictamente, no se baila. Como si las palabras, el hecho policial y criminal fueran lo suficientemente contundentes para paralizar cualquier movimiento, cualquier inscripción del poema en el cuerpo que no se construya mediante la inmovilidad o ciertos gestos dramáticos interpretativos (mantenerse cuerpo a tierra para sobrevivir en una balacera, levantarse a medida que adquieran voz para repetir los versos del poema). Señala Servera en relación con

estas interpretaciones: “Nosotros no bailábamos las palabras que decía Mariano ni de otro poeta, o sea, no era poner el cuerpo para usar ese sonido como musicalidad o como inspiración” (Comunicación personal, 3 de agosto de 2023). Se trata, más bien, de armar capas de sentido –voz, movimiento, acción– con relación al cuerpo y al lenguaje. Los poemas se elegían entre todos los bailarines, cuyos estilos eran, fundamentalmente, el *beatbox* y el *hip hop*²⁸. La poesía y el baile, para Servera, construyen un espacio de experimentación entre la voz, el cuerpo, lo político y lo lúdico, una potencia del encuentro entre velocidades, intensidad, color, construcción de imágenes de manera colectiva.

Pero ¿qué tipo de vociferación adquiere el poema en esta performance de la voz que es acompañada por otros cuerpos en movimiento? Podría pensarse que es un tipo de vociferación no estridente –no se recurre ni al grito, ni al tono altisonante del discurso político– en consonancia con las estructuras geométricas, serializadas de la distribución del poema en la hoja. La obra constituye microescenas en movimiento, en las que se reelabora una experiencia poética que reside en la escucha en vivo. Más allá de las acciones concretas, construyen un erotismo en el plano de lo dicho, la insinuación y la brevedad de esas pequeñas imágenes. Como espectadores sabemos que los cuerpos que se presentan en escena no son los sujetos que habitan la poesía de Blatt. Lo visual y lo sonoro traman un resto identificatorio que circunscribe la cualidad interpretativa: bailarines jóvenes de *hip-hop*, música electrónica y reggaetón vestidos con ropa urbana. La obra repite

²⁷ Disponible en Sainz (2017): https://www.youtube.com/watch?v=nO_Hoakndbw&ab_channel=KiwiSainz

²⁸ El *beatbox* es una expresión musical de la cultura *hip-hop* en la que un artista utiliza su boca, labios, lengua y voz para crear ritmos y sonidos imitando

instrumentos musicales y efectos de sonido electrónicos. Se trata de una forma de percusión vocal y vocalización rítmica que permite crear música utilizando solo su cuerpo y su voz: efectos de *scratch*, bajos profundos, hi-hats, entre otros.

estas características que se constituyen como fundamento y componente dinámico de una trama, que, a su vez, genera progresión acumulativa. Allí, en la danza, la temporalidad es un presente de pura sensación. El texto, en este sentido, realiza un camino de solapamiento de prácticas que se dirigen a la posibilidad espectacular.

Este mismo poema –que más adelante atravesará estas derivas– es leído por Mariano Blatt en el XXI Festival Internacional de Poesía de Rosario en el año 2013. Según el relato de quienes estuvieron presentes, la escena tuvo lugar en la Plataforma Lavardén, centro cultural estatal dependiente del gobierno de la provincia de Santa Fe.²⁹ Blatt lee el texto en crudo, en una

mesa, frente a un auditorio en silencio. El poema allí, finalmente, se institucionaliza. Se asimila, de manera oficial, a un festival internacional, una estructura política y territorial que configura una definición plausible de poesía y de cultura. La potencia política de este poema, podríamos concluir, no reside en lo que enuncia –un asesinato cometido por las fuerzas de seguridad– como tampoco en el encuentro con otras disciplinas como la música o la danza que ya se encuentran prefiguradas en esos mismos versos; sino, más bien, por la capacidad de migrar de su soporte original para repensarse, modularse colectivamente.

REFERENCIAS

- Blánquez, J. (2018). *En Loop 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI* [EPUB]. <https://www.ejemplo.com/libro-en-loop2>
- Blatt, M. (2013). *Lectura de poesía en el Festival Internacional de Poesía de Rosario* [Registro sonoro de la puesta en voz]. Archivo académico del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Inédito.
- Blatt, M. (2015). *Mi juventud unida*. Mansalva.
- Blatt, M. (28 marzo de 2017). En 1929 abrió el Teatro 25 de Mayo en Villa Urquiza [Estado de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/678490402/posts/pfbid028hroqPZX4xr5jMtXzetDLnvaeWUHTyCEBPqmAco6j3Hyqr3Vh73AzGDQovXjXzl/?app=fbl>
- Blatt, M. y Schiebeler, L. (2020). *Procesadores de textos #12 Mariano Blatt + Cándido* [Video de la puesta en voz]. YouTube. https://youtu.be/M_DXs-Ndx9s?si=nmHiTlqtVRW3evFc
- Borsuk, A. (2020). *El libro expandido*. Ampersand.
- Cóccaro, V. (2020). [Victoria Cóccaro]. (2020, octubre 31). *PROCESADORES DE TEXTOS #12 Mariano Blatt + Cándido*

²⁹ Registro perteneciente al archivo del Festival Internacional de Poesía de Rosario (IECH-CONICET – Centro Cultural Parque de España), [Información suprimida para la evaluación por pares ciegos]. La precisión visual de esta puesta en voz —realizada en

una mesa de lectura y en la plataforma Lavardén— se corrobora en las fotografías tomadas ese día, así como en las comunicaciones personales mantenidas con dos testigos, los poetas Bernardo Orge y Daniel García Helder, quienes describieron esta lectura de Blatt.

– *Edición especial* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M_DXs-Ndx9s&t=785s

Cóccaro, V. (2022). Fiesta, giladas y algodón. Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric. En B. Orge y N. Battistoni (Eds.), *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* [EPUB] (pp. 90-95). Editorial Municipal de Rosario.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos. (Original publicado en 1988).

Gallo, G. (2015). *El más rockero de los DJs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño*. Apuntes de Investigación del CECYP, 17(25), 175-194.

Larrosa, J. M. (2019). *Kaco leyendo el poema “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt, en el laboratorio de poesía de editorial Villa Mora, en centro cultural Tu Casa en la ciudad de Punta Alta* [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=ppF0p53JbiA&t=3s&ab_channel=juanmartinlarrosa

Lopes, D. (2022). Afectos, relaciones y encuentros. En I. Depetris Chauvin et al. (Eds.), *Performances afectivas: artes y modos de lo común en América Latina* (pp. 31–33). Irene Depetris Chauvin.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.

Moscardi, M. (2015). La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt. En *Caja de resonancia* (pp. 13-14). Mar del Plata.

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2797>

Nancy, J.-L. (2008). *Las musas*. Amorrotu. (Original publicado en 1994).

Reynolds, S. (2015). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja negra.

Sainz, K. (2017). *Que levanten la mano. Ritmo y saliva: Mariano Blatt leyendo en el CAD* (Combinado Argentino de Danza) [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=nO_Hoakndbw

Soto, F. (2011). Mariano Blatt leyendo “Todo piola” en Casa Brandon [Video de la puesta en voz]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=9Vb07diB7P4&ab_channel=FacundoR.Soto

Szendy, P. (2006). *Escucha. Historia de un oído melómano*. Adriana Hidalgo.

Szendy, P. (2016). *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Ediciones Metales Pesados.

Wolff, F. (2022). *¿Por qué la música?*. El Paseo Editorial y Serie Gong Editorial.