

Inmediatez, potencias del sonido y puntuación musical

en puestas en voz de Mariano Blatt y
Federico Leguizamón

285

Flavia Garione¹

“Hemos estado haciendo discos durante sesenta o setenta años. Esa fue la primera etapa. Ahora los sampleamos”.

David Toop, *Océano de sonido*

Inmediatez y puntuación musical

En este trabajo se analizará un corpus conformado por textos escritos, registros audiovisuales de dos poetas argentinos, cuya producción comienza en la primera década de los 2000² y se extiende hasta la

¹ Doctoranda en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Trabaja como docente en las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMDP. Actualmente posee una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para realizar su tesis sobre “Figuras de la voz y modalidades musicales en la poesía argentina contemporánea”.

² Dice Jimena Néspolo en *Imperio Kitsch: Ornamento y cultura en el cambio de milenio*: “Se trata de un período caracterizado por el crecimiento poblacional de las grandes ciudades a partir de la migración transnacional y periférica recidiva (CASTLES Y MILLER, 1998), una progresiva asunción de lo *trash* y del despojo frente a la simultánea

actualidad: Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) y Federico Leguizamón (Jujuy, 1982). En primer lugar, sus producciones poéticas se encuentran atravesadas, desde el comienzo, por la masificación de plataformas de internet heterogéneas e históricas -Fotolog, Blogspot, Youtube, entre otras- y nuevas tecnologías;³ por lo que el vínculo ineludible entre escritura de poesía y esos espacios se construye, prácticamente, de manera cotidiana. En este sentido, resulta evidente que tanto el Fotolog *Nebraskanevando* de Blatt, como *killcana.blogspot.com* de Leguizamón funcionaban como laboratorios de escritura (subir textos propios o ajenos, versos sueltos, borradores de poemas para ser leídos y comentados por otros con cierta inmediatez), y también como espacios donde compartir fotos, imágenes, videos de Youtube, pinturas, *flyers* de eventos con una red de vínculos con los cuales se tiene cierta afinidad estética y literaria. Al mismo tiempo, estos sitios oficiaban como canales de difusión de lo que escribían, lo que les permitió ser escuchados rápidamente; incluso, editados por editoriales independientes del momento, como es el caso de Blatt, que publica la plaqueta *Increíble* en el año 2007⁴ a partir de la lectura que Gerardo Jorge y Victoria Cóccharo, editores de *El niño Stanton*, realizan de su fotolog.⁵

conformación de una cultura del consumo digital, la crisis de una “clase media” autopercebida como tal (ADAMOVSKEY, 2009) y deliberadamente empujada a acortar la distancia con los sectores más bajos a raíz de las políticas económicas promovidas al final del milenio (NÉSPOLO, 2020, p.9).

³ Si bien estas poéticas se encuentran atravesadas por las nuevas tecnologías, no podrían pensarse en términos de *Tecnopoéticas* (Kozak, 2012) ya que no se realiza un uso crítico de los dispositivos que se utilizan (micrófonos, amplificadores, instrumentos electrónicos, plataformas digitales). Para Kozak, arte y tecnología siempre comparten mundo, puesto que ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. *Tecnopoéticas*, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que sí lo hacen.

⁴ Publica también *El pibe de oro* (Colección chapita, 2009); *Pasabobos* (Cartonerita solar, 2010); *Nada a cambio* (Belleza y felicidad, 2011) y *No existís* (Determinado rumor, 2011).

⁵ En una entrevista reciente, Mariano Blatt declara: “Me parece que lo más evidente, el mayor cambio en el panorama, no sé si es en la escritura o en el ambiente o en todo lo que lo rodea, son las redes sociales; y el modo en que eso, –lo digo sin mucha idea teórica–, el modo en que uno se puede convertir en autor en una red social ¿no? Eso me parece uno de los cambios. Cualquiera puede ser autor a partir de las redes sociales, sobre todo Twitter y Facebook”. Más adelante, y en relación al vínculo poesía-fotolog, en los primeros años de los 2000, responde que: “Influyó un montón también, porque más allá de que yo escribía antes, lo que hizo Fotolog fue hacerme público, ¿no? Publiqué, supongo que con *Nebraska Nevando* ese fotolog, ¿no? Empecé a publicar ahí las fotos con textitos arriba y empecé a vincularme con gente, sobre todo con escritores, con editores, o con lectores, o con artistas, con gente con la que todavía estoy vinculado, el lazo más fuerte y más evidente es Damián Ríos, mi socio, lo conocí por Fotolog, y hace diez años trabajamos juntos, tenemos una editorial” (BLATT, 2021, p.121). Por otro lado, en otra entrevista reciente Federico

Si bien no nos concentraremos en analizar específicamente el modo en el que estas experiencias de lo inmediato instaladas por Internet afectan/modelan estas escrituras, sí es importante destacar que ciertos procedimientos artísticos que ya existían se aceleraron en una “(...) era focalizada en la intensificación de la sensación” (TOOP, 2016, p. 24) que atravesó a la escritura contemporánea. En relación a este proceso, Kenneth Goldsmith (2014) propone el concepto de escritura no creativa. Ante una cantidad de textos disponibles sin precedentes, ya no se trata de escribir más; sino, manejar, seleccionar y administrar la vasta cantidad de material ya existente. Las operaciones más frecuentes serían: plagiar, robar identidades, reciclar, practicar la parchescritura, samplear y saquear. Al mismo tiempo, este tipo de escritura se caracteriza por los ritmos de la repetición, el espectáculo de lo mundano transformado en literatura, una reorientación hacia la poética del tiempo, y perspectivas frescas sobre el acto de la lectura.

287

Este tipo de lógicas también pueden advertirse en el montaje del “posteo” (un poema recién escrito junto a un video musical de los ochenta y una pintura del siglo XVII); el hipervínculo que asocia un elemento con un hipertexto, y que a su vez apunta a las páginas de otros poetas “amigos” (una afinidad, un campo); hasta el armado de *playlists* en dispositivos que solapan las divisiones existentes entre géneros musicales (TOOP, 2016). Incluso, esta intensificación se encuentra en los registros⁶, a través de dispositivos digitales, de puestas en voz en recitales y festivales de poesía

Leguizamón dice: “hay como una intangibilidad en lo virtual y el hecho de la escritura. Yo ahí empecé a pensar para poder leer en voz alta, iba por ese mismo andarivel, de dejar la palabra escrita en un libro en el formato clásico y esa oralidad sí tiene relación con lo virtual. Y el blog lo usé un tiempo, escribía y borraba, ese era el uso” (LEGUIZAMÓN, 2021, s/n).

⁶ Esto último, invita a pensar en una relación casi automática entre escritura, lecturas en vivo y exhibición; es decir, lo que para Groys puede describirse como una producción estética automática: “Hacer un video y colgarlo (...) La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual, incluyendo las obras del *time based art*” (GROYS, 2016, p. 97).

que comenzarán a circular en estas plataformas, lo que permite conocer y acceder a las voces de los poetas al mismo tiempo que leemos sus textos.⁷

De este modo, es posible pensar que, en los últimos veinte años, comienza a instalarse una experiencia vertiginosa de escucha, escritura y registro que somete a la poesía, no sólo a un proceso de reproducción, aleatoriedad, enlaces y clics; sino también, a una expansión musical y sonora sin precedentes, en un desplazamiento de materiales, que comienzan a viralizarse a partir de su dimensión medial. Esto plantea una serie de discontinuidades en el espacio-tiempo de la escucha poética que residen, fundamentalmente, en el ya conocido proceso de desmaterialización del objeto artístico que comienza a finales de los años sesenta (Masotta, Lippard, Longoni, Adler).⁸ No es extraño pensar que las puestas en voz de poesía -portadoras de una historia- son atravesadas por una puntuación musical, específicamente, por marcas: genéricas, sonoras, anotaciones,

288

⁷ Esta sincronización entre poema y voz que parece “cotidiana”, no era para nada frecuente hace apenas unas décadas atrás, cuando todavía no eran masivos ciertos medios técnicos o “fuentes de captación”. De la poeta Alejandra Pizarnik (1936-1972) sobrevive apenas un solo registro sonoro, su puesta en voz de “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera. Algo similar sucede con la voz de Néstor Perlongher (1949-1992). La puesta en voz de “Hay cadáveres” junto a otros textos se grabaron en formato de casete en Buenos Aires (Ed. Último Reino, 1989).

⁸ En *Después del pop: nosotros desmaterializamos* (1967), Oscar Masotta analiza que la idea misma de “género” como límite aparece como precaria, o como precedera: “el teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuertes influencias de la historieta” (MASOTTA, 2017, p. 8). En este sentido, observa un área de actividad estética donde es posible mezclar las tácticas y los “medios” abriendo paso a la idea de obra de arte como “híbrido”. En “Experimentaciones artístico-tecnológicas en la Argentina de los años sesenta: el rol de los nuevos medios en torno al Instituto Torcuato Di Tella” (2020) Jazmín Adler realiza un recorrido del concepto a través de Masotta, Lippard y Longoni. Masotta se basaba en la concepción de desmaterialización tempranamente enunciada por El Lissitzky en “The Future of the Book”, un ensayo escrito en 1926 y reeditado en *New Left Review*, en febrero de 1967. En la conferencia impartida en el ITDT el 21 de julio de 1967, publicada como “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, Masotta citaba los párrafos nerviosos y lúcidos de Lissitzky, y de esa forma, daba cuenta de la influencia que sus propias disquisiciones habían recibido del artista ruso (ADLER, 2020, p. 12). Esto no significa la desaparición de los materiales, sino el trabajo con materiales que hasta el momento no eran considerados artísticos, en un contexto de *happenings*, ambientaciones y obras de los medios: “Evidentemente la noción quiere aludir no al fin de los materiales, sino a una característica nueva con respecto a las obras de arte anteriores: el desplazamiento del interés en ciertos aspectos que apuntan a la obra única, permanente, estática” (LONGONI, 2017, p. 56). Más adelante, en una nota al pie, Adler recupera que se trata de una emergencia de materialidades que no existían como tales antes de la expansión tecnológica del siglo XX. Por eso Lucy Lippard explicó en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, un texto dedicado al análisis del arte conceptual de ese momento, que la desmaterialización es interpretada como una “retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo, decorativo)”, esto es, una pérdida de protagonismo del aspecto material, físico, estético y formal de la obra (LIPPARD, 2020, p. 24).

discontinuidades, que recuperan formas de la tradición popular.⁹ Es posible que esta modulación o puntuación musical en la poesía contemporánea se deba, como en los orígenes de la poesía¹⁰, a una necesidad posescrituraria de transmisión y preservación de cierto conocimiento del presente. Ante la resistencia de la escritura al sonido, se establece un retorno a formas estandarizadas de la música popular que amplifiquen la palabra escrita y ciertos soportes asociados al texto. Se trata, posiblemente, de otro tipo de materialidades que busca poner de relieve, como notan Cámara y Aguilar (2019) en relación a la poesía concreta brasileña, la disputa por las entonaciones, el sonido y las gestualidades; en tanto que, las puestas en voz poéticas no son un vehículo para expresar un mensaje, la aparición de los géneros musicales combinaría cierto antagonismo y pertenencia. El campo experimental de estos objetos no tendría que ver con la radicalidad de los lenguajes artísticos: la experimentación estaría dada en relación con los espacios a los que se adscriben y con lo que éstos dejan ver y decir.

289

Podría pensarse, en este estado de la cuestión parcial, una pregunta sustancial y es qué sucede, en esa instancia de vocalidad e intervención musical-sonora, con el texto escrito. El poema escrito resulta en sí otro problema, porque muchas veces cierta dimensión musical que, posteriormente es transmitida en la puesta en voz no se encuentra completamente ausente en él. En general, la música aparece, en primer lugar, tematizada, forma parte de los textos como experiencia urbana: discotecas, fiestas, bandas, instrumentos, canciones, géneros musicales,

⁹ Para Adorno (1941), la música popular es el presente y la estandarización. Una prueba de esto puede advertirse en una colección de discos de “Música popular” que se comercializaba en la década del sesenta. Dentro de esta podíamos encontrar: música de películas; marchas; música para reposar; *fox trots*; música de sobremesa; valsos y otros ritmos bailables; y por último, canciones latinoamericanas inmortales. En rigor, el concepto de “lo popular” es fuertemente contextual y permeable en el presente.

¹⁰ En *The sound of poetry*, Marjorie Perloff (2009) reconstruye que la palabra lírica según el *Oxford English Dictionary*, proviene del griego *lyra* (lira) que originalmente designa un poema compuesto para ser acompañado por la lira. Se trata de un término que se encuentra relacionado con “shi” la palabra china para designar poema. La primera antología de poemas chinos, el *Shi jing* (Clásico de la poesía) compilada después del 600 a. C. y atribuida a Confucio, contenía canciones populares, cortesanas y dinásticas, así como himnos ceremoniales, originalmente cantados. De hecho, la combinación de las palabras y el acompañamiento musical han sido un sello distintivo de la lírica de la antigüedad (sumerios, hebreos, griegos) hasta los inicios de la cultura impresa en el Renacimiento, alcanzando una especie de apogeo en formas como el árabe medieval temprano *ghazal* y *qasida* y, algo más tarde, el *planh*, *chanso*, pastorela y alba compuesta por los trovadores provenzales.

transcripción de ruidos y sonidos de los ambientes. Por otro lado, pueden advertirse en ocasiones, en un sentido procedimental (en niveles semánticos y sintácticos), repeticiones, onomatopeyas, interjecciones, mayúsculas o ciertas marcas gráficas, distintos tipos de rimas, entre otros recursos tipificados de la poesía. Por otro lado, es posible pensar que la puesta en voz (o como me interesa llamarla, prueba de sonido¹¹) de un texto sirva muchas veces para reescribirlo, corregirlo, moldearlo, tacharlo, entre otras operaciones.

En rigor, la puntuación musical se advierte tanto en los poemas como en la propia voz de los poetas, que es la vibración de los cuerpos. Pero, en la medida en que los cuerpos le dan impulso a su temblor, la vocalidad puede ser considerada no ya como el producto de un choque exterior, sino como una suerte de *percusión de sí*, en la que se advierten una serie de resonancias culturales (SZENDY, 2016, p. 114-115). En este sentido, cabe preguntarse qué prácticas musicales puntuantes intervienen en las puestas en voz de Blatt y Leguizamón,¹² ya que, de acuerdo con Jorge Monteleone, habría poemas en los que el vínculo con la voz sería más acentuado que el vínculo con la mirada y podría intentarse una lectura interpretativa de ambos órdenes (MONTELEONE, 1999, p. 149). Del mismo modo, es posible advertir una manifestación de los linajes culturales en los textos que acentúan esta dimensión. La poesía habla con un tono que se reconoce en una tradición, establece sus parentescos y crea, a la vez, una sucesión determinada. Por cierto, ese aspecto de la oralidad, según Monteleone (1999, p. 150), ya es social e histórico; por lo que, pueden establecerse series, continuidades y rupturas.

290

¹¹ Antes de brindar un concierto, las bandas realizan una o varias *pruebas de sonido*. En ellas, se verifica que los instrumentos y la voz suenen adecuadamente (por ejemplo, la afinación), que los parlantes no saturen y el tipo de reverberación del espacio en el cual se va a tocar para configurar la consola. Si trasladamos este concepto al ámbito poético, habría que pensar qué efectos de escucha se prueban en las puestas en voz de los textos, qué se tacha, qué se borra y qué se enfatiza en relación al texto original.

¹² Peter Szendy plantea en *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación* que la *hoja*, se sabe, es en francés una palabra coloquial para decir oreja. De modo que nos conducimos a leer la alusión al arte tradicional de la imprenta como una alegoría del aparato auditivo en tanto dispositivo de inscripción o marcaje. Y lo que se produce entonces, es una sobreimpresión, por así decirlo, del vocabulario de la tipografía al oír. Como si alguna afinidad estructural debiese atraer el mecanismo de la oreja hacia la marca tipografiada (SZENDY, 2016, p. 90). En este sentido, podría pensarse cuáles son las marcas de la voz en los textos, y qué tipo de escucha sorda aparece en la lectura.

Voces transmediales: registros de lecturas públicas, festivales y videopoemas

Analizaré una serie de materiales audiovisuales de Mariano Blatt y Federico Leguizamón que circulan mayormente en Youtube y en el sitio web *Caja de resonancia* (archivo de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea) que registran distintos tipos de puestas en voz poéticas y performances¹³ puntuadas -de maneras heterogéneas- por lo musical. En principio, y específicamente en relación a Blatt, los registros de sus puestas en voz y videopoemas son proliferantes (dada su temprana consagración y participación asidua en lecturas públicas y festivales de poesía). De este modo, seleccioné solamente dos de ellas, en los que pueden advertirse distintas modulaciones de lo sonoro que contrastan entre sí. En la primera, y de carácter más reciente, Blatt lee sus poemas en colaboración con el DJ Cándido¹⁴ (Luis Schiebeler)¹⁵ para el ciclo de poesía y música PRCSDRS D TXTS¹⁶. Se trata del registro de una performance en una habitación sin público. Cándido toca sus instrumentos musicales mientras Blatt lee algunos poemas y fragmentos de textos. El segundo material elegido es un videopoema llamado “Papelitos de locura”

291

¹³ Hasta el momento he utilizado indistintamente, casi como si se trataran de sinónimos, los siguientes términos: lectura de poesía, recital de poesía, puesta en voz poética y performances poéticas. Sin embargo, si bien todos aluden a cierto tipo de acontecimientos no repetibles; sería fácil encontrar entre ellos alteraciones más o menos ostensibles y evidentes, que no se miden tampoco, ni por el nivel de histrionismo, ni del movimiento de los cuerpos. En este sentido, una lectura monocorde de Martín Gambarotta podría tratarse tranquilamente de una performance poética. Lo que quizás suceda es que todos estos conceptos resultan demasiado amplios, en el sentido de que ya no definen, no resultan operativos para pensar un acontecimiento en el que la poesía se mezcla con el arte sonoro y con una fiesta electrónica. Encontrar un concepto superador será un desafío metodológico en los próximos trabajos.

¹⁴ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=M_Dxs-Ndx9s&t=941s&ab_channel=PROCESADORESDETEXTOS%23.

¹⁵ Luis Schiebeler es un productor de música argentino. Después de haber formado parte de bandas como Nieve en Rishikesh, Una vida Frugal, Mar Nouveau y Albatross, entre otras, su nuevo proyecto se llama Cándido y se encuentra en clave techno.

¹⁶ Se trata de un ciclo curado por la poeta e investigadora Victoria Cóccaro. Es un evento que propone relación e interdiscipliniedad 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: Daniel Durand y Alan Courtis; Marie Gouric y Josie Arias; Aldo Giacometti y Alma Laprida; Ana Inés López y Mateo Amaran, entre otros.

filmado en el año 2012. A diferencia del registro de la puesta en voz o de la performance, el videopoema involucra mayores procesos de posproducción (montaje de las imágenes, diseño sonoro) y planificación narrativa mediante el lenguaje audiovisual, que se adosa al texto poético (Blatt parece actuar su poema, lo recita como si se tratara de un guión). Al mismo tiempo que involucra una serie de espacios (locaciones) donde filmar esa puesta en voz. Los videopoemas de Blatt, en particular, guardan un parentesco con el videoclip, en cuanto al tipo de espacios que involucra y las gestualidades que se reproducen en esos videos (modos en los que se dirige a la cámara, relación del poema con las acciones que se llevan a cabo y los espacios).

Por otro lado, es interesante contrastar que, mientras que Blatt posee una producción prolífica de registros y videos, Federico Leguizamón se caracteriza por tener una menor cantidad de registros de las lecturas de sus textos. Si bien comenzó a escribir y a leer poesía hace, por lo menos, veinte años, sus performances suelen escapar al registro y al videopoema como posibles formatos. Las razones pueden ser varias, pero quizás, una de ellas se deba a cierto carácter de centralidad que sigue teniendo un poeta que escribe desde la capital del país (mientras que Blatt escribe desde Buenos Aires, Federico Leguizamón ha vivido casi toda su vida en la provincia de Jujuy). Por eso, he seleccionado el registro de una puesta en voz que realizó en el Festival de Poesía, de acá en la ciudad de Mar del Plata. Que el registro haya sido tomado en un Festival de poesía tampoco es menor, ya que puede prefigurar un tipo de lectura orientada hacia cierto tipo de festividad que se vive en este tipo de eventos, en el que un poeta además de leer para un público, también lee para otros poetas invitados, una curaduría del presente.

292

El poeta como *sampler*

Un *sampler* es un instrumento electrónico que utiliza grabaciones de sonido que luego pueden ser secuenciadas y reproducidas (lo que se conoce comúnmente como *samples*). Los primeros *samplers* estaban hechos con cintas magnéticas y comenzaron a construirse en la década del '50 con el advenimiento de la música concreta (origen de la música electrónica) descubierta y divulgada por el compositor francés Pierre Shaeffer. A partir

de ese momento, el *sampler* ha ido evolucionando hasta llegar a su versión contemporánea que trabaja, no ya con la grabación de sonidos analógicos, sino, con sonidos digitalizados. Para Simon Reynolds (2015), a partir de ese momento crucial, comenzamos a vivir en una “sampladelia” que atravesó y creó un abanico de géneros musicales: *techno*, *hip hop*, *house*, electrónica, *post-rock*, entre otros. La “sampladelia” desorienta y altera la percepción, expande drásticamente los métodos desarrollados por la psicodelia de fines de los sesenta. Las fuentes sonoras son extraídas de su origen (que a veces se pierde completamente), se encuentran recortadas, estiradas, trabajadas, loopeadas y recombinadas. El sampleo rompe con las ideas tradicionales de musicalidad porque quiebra el espacio-tiempo de la ejecución interactiva en tiempo real y del espacio acústico tradicional que todavía gobiernan los modos en que se produce la música. En los últimos años, con el advenimiento de Internet y las nuevas tecnologías, es cada vez más frecuente la asociación de un poeta junto a un DJ. Incluso, pueden llegar a convertirse en figuras inseparables cuyas presentaciones en vivo se efectúan a través de la idea de “grupo”. Las preguntas que suscitan este tipo de performances son: ¿Qué busca la música electrónica en la poesía y qué busca la poesía en la música electrónica?; ¿Qué tipo de solapamientos se producen en esas interacciones? Si el DJ utiliza una serie de instrumentos electrónicos que van desde la mesa de mezclas, los *softwares* y los *samplers* ¿Funciona la poesía como *sampler* analógico compuesto de lenguaje que efectúa la creación de palabras, ritmos, sonidos y ambientes? Mariano Blatt “tocará” junto con Cándido algunos poemas en una edición de estudio sin público en el año 2020. Los lee a partir de una base sonora, un ruido de turbinas que se asemeja al sonido de los aeropuertos. Transcribo los fragmentos directamente del audio del archivo, ya que algunos tienen su origen en sus libros, aunque otros no pueden ser rastreados (no se comprende si son citas de otros o poemas inéditos). Antes de comenzar dice: “Hay un esplendor tremendo en la desolación total”.

A partir de la música, desarrolla la descripción de una travesía urbana que recorre una enumeración caótica de ambientes, objetos y situaciones: “la calle larga larga larga/ el almacén/ la tienda del sastre/ el kiosko/ la iglesia al final de la cuadra/ las luces rojas/ las luces verdes/ los

autobuses largos y llenos de gente/ la entrada del metro/ y la gente entrando y saliendo del metro/ y la placa de policía reflejando la luz”. Al mismo tiempo, la música minimalista de Cándido, compuesta por sintetizadores reproduce ese mismo vaivén que describe el poema, e intensifica la sensación claustrofóbica de los aviones o el metro lleno de gente. Se trata de recrear en una habitación cerrada el flujo constante de una ciudad: la masa de gente que se mueve hacia los trabajos, la inmediatez, la simultaneidad de estímulos en las calles y el transporte público.

Hacia el final de la presentación, ambos tocarán el poema “Diego Bonnefoi”, en el que se enuncia el asesinato de un adolescente por parte de las fuerzas policiales. Lo que se repite, justamente, parece una extracción del titular de un diario. Transcribo el poema del audio con los cortes de verso que allí se enfatizan y no del libro porque difieren notablemente: “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”. Luego de establecer que a partir de ese hecho puntual: “(...) la vida sigue igual” se repite en *loop*: “a lo mejor algún día/ Diego Bonnefoi vuelva en formato de música electrónica”. En el mismo momento que Blatt repite esto, la música de Cándido comienza a intensificarse y a tornarse cada vez más agresiva y adquiere mayor volumen. Ambos comienzan a moverse como si intentaran bailar. El ambiente es frenético y la música pareciera capturar titulares del diario sueltos o zócalos en un programa televisivo para musicalizarlos y, a su vez, amplificarlos de manera espectral. Por otro lado, transforma lo terrible (“mataron a un pibe por la espalda”) en música electrónica, y en un gesto de absurdo o tal vez de ironía, en una fiesta que tiene como epicentro el asesinato perpetrado por las fuerzas de seguridad (el Estado). Si para Nicolás Rosa la voz sobreviene escritura y esa escritura revela una gramática que expone cierto saber y cierta colatura personal (ROSA, 1992, p. 59), habría que pensar qué modelos simbólicos en los que prevalece la oralidad son enunciados por Blatt en ese gesto que no es plenamente una denuncia. De este modo, en la lectura en voz alta puede advertirse la construcción y el despliegue de un hecho escénico, que si bien posee una base de carácter textual, adquiere una mayor dimensión en esa performance junto a un DJ de música electrónica.

En la dimensión textual, Bonnefoi se parece a otros sujetos que circulan en los poemas de *Mi juventud unida* (su poesía reunida): “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” (BLATT, 2017, p. 26). En rigor, si bien la puesta en voz amplifica y le otorga una dimensión sonora (puntuada y por lo tanto da sentido) a ciertos poemas. De este modo, los textos previamente agrupados en un libro funcionan como una base (una poética) en la que se puede constatar cierta coherencia interna -de invenciones de mundos posibles, de barrios y de personajes similares- que sustentan el accionar de esa voz. En relación a esto, Tamara Kamenszain piensa que por fuera de cualquier escaramuza metafórica:

Blatt nos atesta con cada verso un golpe de realidad. Y a la realidad hay que aprenderla de memoria porque es la presentificación del presente, un tiempo con el que la poesía **sabe** trabajar. Por eso es que los performers –ya no vates ni antivates– no leen, sino que usan su propio texto como los músicos la partitura. Es que parece ser que leer para ellos es justamente no aceptar la textualidad, sino saber perderla. En el polo opuesto, creo que yo, junto con otros militantes del textualismo de los setenta, no soltaba la página escrita por nada del mundo y era esa adoración por la letra lo que me llevaba a despreciar la lectura oral (2020, p. 26).

En este sentido, si un poema puede funcionar como partitura que presentifica ese presente sería oportuno preguntarse si, en el registro en el cual Blatt “toca” junto a Cándido, la música electrónica hace uso de esos poemas como partituras para sus ritmos y sus efectos. Al mismo tiempo que los poemas son leídos bajo una entonación y cierto arrastre de las vocales, que desembocan en un tipo de voz en la que quizás sea posible identificar a ese sujeto simbólico que atraviesa los poemas. Los textos se instalan

también bajo la forma interrogativa, que construye conversaciones entre ellos: “¿Lo viste?”; “Una pregunta”; “Perdón”; “No me di cuenta”; “Dónde están mis amigos”. En cierto sentido, puede pensarse que todos esos sujetos funcionan, en los textos, como un ritmo cultural colectivo, social: “te compraste zapatillas nuevas/ te compraste zapatillas nuevas/ ese es un hecho de la realidad/ ese es un hecho de la realidad” (BLATT, 2017, p.120) que es trasladado hacia una esfera individual de escritura poética. Sin embargo, si en el texto escrito la oralidad es una ilusión, la música de Cándido vendría a evocar, directamente, los cuerpos de esos fantasmas: “En las pistas y en los sótanos del mundo/ los pibes levantamos las manos/ los pibes levantamos las manos (...) en memoria de Diego Bonnefoi” (BLATT, 2017, p.121). En este sentido, el programa de escritura de los poemas se encuentra con la música que los concretiza, les otorga cuerpos reconocibles y un tipo de sonido.¹⁷

Algo diferente sucede con el videopoema “Papelitos de locura”¹⁸ compartido por Mariano Blatt en el año 2012. Tanto en el poema escrito como en la puesta en voz asistimos a una exaltación de la juventud, las actividades de esparcimiento y el ocio¹⁹ (vuelvo a transcribir el audio del

296

¹⁷ En el 2018 y en el marco del FILBA, Blatt leerá sus poemas junto a la cantante y compositora mexicana Julieta Venegas. El evento se anunció como lectura + recital y se realizó en la sala acústica “la ballena” del CCK. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=05WvsAgd76o>>. En el recital, tras un breve diálogo y una introducción de piano por la misma Venegas, Blatt leerá poemas de él junto con canciones de Charly García y fragmentos de poemas de Néstor Perlongher. Hacia el final Venegas también cantará canciones de ella. En este caso, los roles se encuentran bien definidos y se trata de una propuesta que simplemente articula las prácticas por turnos.

¹⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA&ab_channel=MarianoBlatt>. En la descripción del video se indica dónde conseguir al libro (en la editorial Blatt y Ríos). Al mismo tiempo que se informa que el registro fue realizado en el barrio de Agronomía ese mismo año por Tomás Maglione (con la colaboración de Andrés Rusconi, Geraldine Baron y Lula Meliche).

¹⁹ Pablo Semán investiga específicamente las relaciones entre la música y la juventud. Establece que los estudios realizados en relación a este tema colocaban al género musical en una posición complicada: casi como relevo de una juventud política y no, como podría pensarse mejor, como una articulación simbólica, que engrosaba una diferencia social, cultural, política y geográfica y, por ello, más allá de cualquier proyecto político, resistía densamente, tenía, valor político (cuestión que es muy distinta de suponer una perspectiva de actuación política explícita y homologarla a una fuerza política de cualquier tipo) (SEMÁN, 2015, p. 3). Para Semán, el tiempo está cada vez más habitado de música y señales audibles (YÚDICE, 2007) y la “juventud” implica una relación diversa y compleja con la edad, y también valores expresados en formatos variados y de ninguna manera consensuales en sus formas y contenidos. Hay muchas juventudes en un género musical y muchos géneros musicales para las juventudes así como, también, son las músicas las que ayudan a producir juventudes diferentes y a construir de maneras diferentes el ciclo vital y

video): “Estaban tirando papelitos de locura/ así que todos íbamos caminando entre papelitos de locura/ Algunos papelitos de locura estaban escritos/ otros no”. El registro cámara en mano es dinámico y se encuentra más emparentado con el videoclip que con la poesía en sí. La puesta en voz y el texto poético construyen un mundo preciso que se quiere representar mediante las imágenes casi de manera literal: caminar con amigos por un barrio, andar en bicicleta, tomar cerveza, drogarse y reflexionar sobre Dios, las estaciones del año, el universo, el Estado: “así que quiero levantar/ esta tarde mi voz/ para dar las gracias/ al estado” (BLATT, 2017, p. 119). El poeta comienza el video recitando, como en un *road poem*, mientras camina con agitación junto a una bicicleta. Primero, a través de un barrio de casas bajas y luego por los terrenos fiscales al costado de las vías del ferrocarril. Si bien hay cierta estructura de anécdota (Blatt mira directamente hacia la cámara como si fuera el protagonista de su poema, con cierta espontaneidad), pronto se verá desarticulada por la repetición, como si se tratara de grabaciones maquínicas articuladas por un *sampler*: “Otoño/ casa chalet/ invierno/casa chalet/ verano/ casa chalet/ primavera/ casa chalet”. La

297

sus divisiones. Se suele decir, dóricamente, que “juventud” es una categoría socialmente construida (SEMÁN, 2015, p. 6) En este sentido, de un lado es consensual caracterizar la música electrónica como un género y materia de la música, a las distinciones y el paralelismo entre músicos/actividad y públicos/pasividad y las relaciones entre humanos y tecnología y la expresión corporal dotan al fenómeno de un potencial democratizador o de transformación social (DE SOUZA, 2006; GORE, 1997; GILBERT y PEARSON, 2003; THORNTON, 1996; RIETVELD, 1998; PINI, 1997). Por otro lado, según Svampa, la cumbia villera posee, por sus letras hostiles a la policía, un ethos antirrepresivo que diluye su potencial de antagonismo y erosión de la dominación en la medida en que se diluye en una apología de “un modo de vida (el descontrol, la droga, el delito), mediante la afirmación festiva y plebeya del ‘ser excluido’” (SVAMPA, 2005, p. 181). A partir de ellos, el paralelismo música-sociedad puede ser sustituido plenamente por la imbricación. Ya no es la sociedad expresándose en la música, sino constituyéndose en ella. En relación a estos problemas, Semán se pregunta: ¿Qué es lo que se procesa en “la música”, entendida como “asamblea” (como lo dice Hennion) atendiendo a los diferenciales de poder, de los que constituyen esa “asamblea”? El papel de la música podría pensarse como parte de la estructura de la acción que orienta la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (como tecnología del yo, como tecnología del cuerpo, como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana). El “contexto” no se adiciona a la música ni a la acción como si esta fuera una “variable”, la engendra, como la ostra a la perla. Así, se trata tanto de atender a la interpretación musical como a su apropiación, pero en la dinámica en la que existen imbricadas subrayando y teniendo en cuenta su materialidad como música en tanto capacidad de afectar el mundo vital en el que está entramada y actuante. La música sería algo más que un medio “significante” o “expresivo”. En el plano de la vida cotidiana, “la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, en sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía” (SEMÁN, 2015, p. 16-17). Así, la “música está en relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva” (SEMÁN, 2015, p. 23-24).

repetición efectuada por los instrumentos electrónicos, en este sentido, responden a instrucciones almacenadas en unidades de disco. Como recupera Toop a través de Dave Wheels: “La electrónica en vivo es capaz de realizar el clima en el lugar en el que se ejecuta” (TOOP, 2016, p. 78). Y esto es justamente lo que produce “Papelitos de locura” de Blatt, una articulación entre la percusión de esa voz y el entorno barrial, el paisaje indistinto de las casas chalet como estructura urbana serializada, a través de las estaciones y el tiempo.

Matías Moscardi, en un ensayo sobre la poesía de Blatt, vincula estas repeticiones, no a un *sampler* sino al efecto que produce un disco rayado. También analiza y advierte la condición musical de la poesía de Mariano Blatt en su artículo “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt”. *Mi juventud unida* produciría para Moscardi (2015, s/n) “la necesidad de conectarla –enchufarla, literalmente: como una guitarra eléctrica se conecta, por medio de un cable, a su amplificador–”. 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 deíctico 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 oportunamente 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», «bue». Las palabras estarían, 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.

La poesía de Mariano Blatt, para Moscardi, es un *cuerpo sonoro*: no sólo vibra *en sí misma* sino que se desplaza –se mueve decididamente en una trayectoria– y se resuelve *fuera de sí*. Eso subraya, precisamente, Juan Laxagueborde (2017) cuando se pregunta: ¿Cómo distinguir esas dos voces del poema “Todo piola” más allá de sus intervalos, del ritmo que se produce por el corte de verso? En su texto sobre Blatt, descubre diálogos con

interlocutores, dos personajes, por las cesuras, por las pausas. Sin embargo, para Laxagueborde, la voz se pliega sobre otra como la poesía gauchesca; son dos voces *acordadas*, están *amistadas*, unidas en una misma resonancia. La lógica de la versificación *como encabalgamiento* de las dos voces revelaría esa relación de amistad.

Moscardi, sin embargo, ubica a la poesía de Blatt más cerca de la música electrónica; ya que se trata de una poética netamente anafórica de la repetición, del ritornelo. Se emparenta con el *loop*, en tanto implica la sucesión de compases en los que se repite siempre un mismo pasaje. Las repeticiones, a veces, atraviesan un texto de comienzo a fin; otras, se ordenan en cúmulos sincopados distribuidos de manera irregular a lo largo del poema; a veces, lo que se repite es una misma frase (“No existís”); otras, apenas un subordinante (“que”) o un orden sintáctico progresivo (“como dice Dios/ o como dicen que dice Dios/ o como dicen que dijo Dios”). En todos los casos, la repetición parecería ser *lo invariable* de la voz de Blatt. Más que *samples*, Moscardi prefiere pensar la poesía de Blatt a partir del concepto de *loop* como falla primitiva: 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 del sentido como *efecto de sonido*.

Cierta condición maquínica de la voz de Blatt en el videopoema “Papelitos de locura” puede evidenciarse también en el alargamiento (o el cantito) que realiza con las vocales finales de ciertas palabras: “Y cuando Kevin preguntaba si tiraba/ siiii tira”; constituyen una cadencia futbolera, de cancha, que se imbrica, por momentos, con bases rítmicas emparentadas con las canciones populares que son adaptadas por los hinchas para arengar a sus equipos.²⁰ Es como si Blatt hibridara híbridos hasta el punto de no poder encontrar una fuente reconocible, o todas esas al mismo tiempo. Quizás por eso, la escucha de su voz nos retrotrae a una serie de géneros musicales

²⁰ Esto puede evidenciarse en el clásico “Vení Raquel” de la banda Los auténticos decadentes. Varias hinchadas han adaptado esta melodía a otras letras, de modo que se escucha este alargamiento de las vocales finales: “Y dale/ dale dale Decaaa”. Ver video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=b4EjINWBU94&ab_channel=f3rn4nd0decano.

populares o “manera barrial contemporánea de hablar”, que sin embargo es artificial. La música en Blatt se convierte en un territorio de enunciación – bandas, boliches, letras de canciones, hinchada de Argentino Juniors–. Se trata de un territorio sonoro que posee señales y marcas que lo definen, transcripciones de sonidos urbanos o de la naturaleza que parecieran asimilarse a ciertos barrios de Buenos Aires o específicamente, al conurbano: “Y ahora escucho que los dos perros ladran al mismo tiempo” y “¿Qué flashaste?” (BLATT, 2015, p. 54 y p. 36). Son barrios arquetípicos, en los que siempre es verano y hay chicos en cueros tomando cerveza. En este sentido, y más allá de lo procedimental, lo sonoro se instala fuertemente en un sentido temático y territorial. Se trabaja con materiales que parten de la escucha de música, lugares de esparcimiento y baile: el minimal dulce, los mp3, las tapas de discos, el punk, “una canción que viene con un sonidito increíble” (BLATT, 2015, p. 45).

Como comenté anteriormente, Blatt ha publicado plaquetas breves de poesía en distintas editoriales independientes hasta 2017, año en el que se publica *Mi juventud Unida* -su poesía reunida hasta la fecha²¹. Federico Leguizamón, por otra parte, publicó: *Nada* (2005); *The sounds of la galaxia* (2014); *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2018); *Cantos del desierto y la montaña* (2020). Según él mismo, su proyecto poético comenzaría a partir de *Nada*, un trabajo con el ruidismo, el *noise*:

No le daba la tecla de la música. Lo leía rápido como haciendo un ruido, sonidos. Por eso viene después la idea del sonido de la galaxia, párrafos. Y después fui llegando a algo más musical según la convención de ritmo y armonía. El primer libro que yo escribí que se llama *Nada*, vendría a ser ese *noise*. Después los sonidos vendrían a ser una especie de *ambient*. Los *Cantos* vendrían a ser por fin lo atravesado por la música, por el canto. Más tradicional, buscando la canción popular. No sé cómo funcionaría eso. Cómo imagino la canción. Ponele un reggaeton, la cumbia (s/n)²².

Si bien Leguizamón manifiesta un proyecto consciente que involucra a la música popular y a la poesía, puede pensarse que en ambos,

²¹ En el año 2020, Blatt re-editó *Mi juventud unida* (edición definitiva) en su propia editorial Blatt y Ríos.

²² Entrevista personal (2021).

los libros o las plaquetas vienen a concretizar una experiencia anterior, que es la de la puesta en voz de esos textos en lecturas de poesía o festivales, como si se trataran de una “prueba de sonido”. Dado que, a través de la vocalidad de los textos se pone a prueba cómo suenan, se verifican cadencias y ritmos (y el impacto de escucha que tienen en un público determinado). Habría que pensar, en esa instancia, qué se tacha, qué se borra y qué se enfatiza y cómo repercute esto en el texto escrito. En el caso concreto de Leguizamón el trabajo sobre los poemas se lleva a cabo durante la lectura en vivo, en la que él prueba y modifica en el acto, para después volcar todas esas correcciones en el poema escrito:

Pensaba que casi todo lo que escribo sí lo pienso para leer en voz alta, aunque no pegue con chicle. Después la gente te dice “eh por qué lees tan rápido, por qué no lees más despacio”. Yo lo pensaba para leer en voz alta. Cuando escucho a Ana Inés López, pienso en el *noise*. Te va tirando muchas ideas y después quedás así en estado de shock (s/n).²³

301

Sin embargo, en el soporte “papel”, puede advertirse que la relación que estos poetas establecen con la música y con el sonido es, en un primer lugar, meramente temática. Aparece como experiencia cotidiana o disparador poético.²⁴ Se escribe a partir de pero también sobre la música, sobre lo que suena, lo que se está escuchando en ese momento, lo que se está bailando. Aparece como alusión rápida o en una conversación virtual, en “Estrellitas” de Blatt: “(...) ja pésimo dj bailaste re bien (BLATT, 2017, p. 70)”; en Leguizamón, como referencia intertextual a las letras de rock nacional intervenidas y reapropiadas: “(...) Cuando el mundo tira para abajo, y es mejor no estar atado a nada. De las cosas. Del decir (...)” (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 18). Sin embargo, la alusión se vuelve espacio de tránsito y comienzan a circular por los textos lugares colectivos en los que la música suena. En el caso de Blatt ese territorio sonoro, como anticipé antes, se encuentra atravesado por el baile, la nocturnidad alterada por las drogas que se mezcla con la experiencia rítmica de la urbanidad, del acelere:

²³ Entrevista personal (2021).

²⁴ Los borradores de este texto sobre Blatt y Leguizamón fueron leídos en el año 2018 en el Congreso Cuestiones Críticas realizado en la Universidad Nacional de Rosario.

“de la compu al boliche del boliche a la cama de la cama a la cocina de la cocina al balcón del balcón al trabajo del trabajo a tu casa de tu casa a la plaza (...)”. Luego, como si no hubieran transcurrido las horas, hacia el final del poema, ese tránsito-derrotero vuelve a repetirse, de modo circular: “de la estación a mi casa de mi casa a la compu de la compu al boliche del boliche a la cama de la cama a la cocina de la cocina al aeropuerto del aeropuerto a otro país” (BLATT, 2017, p. 80).

En *The sounds of la galaxia*, en cambio, los espacios bailables están signados por otra clase de experiencia que se encuentra muy lejos de ese ritmo acelerado de la vida urbana. Son las canciones populares del NOA, el territorio andino, la retórica estandarizada de ciertas expresiones folklóricas. Dice Leguizamón en relación a esto:

Las letras de folklore a mí me caen mal. La estructura social está dada por esas letras y la gente las canta y se siguen reproduciendo. La canción popular es así (...) Ahora se legitimó el reggaeton y la cumbia. Cosas en las que yo veía valor. Por suerte milité el valor en la cumbia y el reggaeton y funcionó. El mundo se mueve en base a esos ritmos (s/n).

302

Es interesante recuperar que si “el mundo se mueve en base a esos ritmos”, la poesía de Leguizamón procede a descomponer la estandarización de esas tradiciones populares para volverlas extrañas, maquínicas (como ese *noise* que describe al comienzo). Es curioso que Blatt diga: “quiero hacer sonar una frase que haga pensar que algo importante fue revelado” y que Leguizamón se pregunte: “Cuál es la ciudad que ahora va a sonar” (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 53). Como consecuencia inmediata, en *The sounds of la Galaxia* se piensa en la “capacidad instintiva de ejecución” y “que las palabras como sonidos puedan influir en el curso de los acontecimientos”. En “Fin de los sonidos de la Galaxia” la sensación de la luz y el calor es un recuerdo, porque ya vienen esos días que se “dicen” en otros ritmos, de la elegancia de la tristeza: “(...) al baile azul del taquirari, oh. Los días de sol ya vienen. Con nuevas alas para contar. Un movimiento suave, de los días pasados, y el miedo presente, de los días por venir (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 38). Hace así su aparición el detalle distintivo,

un elemento folklórico del norte argentino “el taquirari” -baile similar al “carnavalito” de origen boliviano que se toca y baila en peñas y otros tipos de eventos similares-. De este modo, puede advertirse que en Leguizamón las referencias espaciales están diseminadas en un *territorio sonoro*²⁵, el de la quebrada o esa “galaxia” en la que se puede escuchar “El sonido del viento”, y leerse en él un “Hueso en la pampa que brilla. Sol naciente de la biología” (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 13). Si en Blatt el movimiento habitual es “de la compu al boliche” en Leguizamón la dirección apunta hacia otros objetos y experiencias sensibles porque se puede percibir: “(...) el no silencio de la tecnología. Del ruido de las teclas apretadas por la rabia” (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 19). Lo que surge allí y se elige es el espacio jujeño, una galaxia de lenguaje sonoro que pareciera ser el antídoto contra esa amenaza tecnológica que sólo produce un “no silencio”. El universo de la tecnología parece no funcionar en un tipo de experiencia vinculada directamente con un lenguaje vital, incluso orgánico: “Todos tenemos una planta. Que hay que cuidar de las lluvias del verano. Planificar los jueves de comadres. Incluso pensar en los entierros. La planta va a crecer. Si todos los días le decimos algo (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 21). Por el contrario, la naturaleza en Blatt es un constructo urbano -un dispositivo artificial que puede emitir sonidos o detener el tiempo-: “Voy a sacar una foto del fin de semana del tigre, me digo a mí mismo” “Lo que estaba diciendo era decir agarro y escribo un libro sobre el fin de semana del tigre, si no puedo le saco una foto y si eso tampoco, intento hablarlo con mis amigos” (BLATT, 2017,

²⁵ El concepto de *paisaje sonoro* puede pensarse como una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos (MURRAY SCHAFER, 1960; CHIÓN, 1999; TOOP, 1995; 2016). Por su parte, Murray Schafer distingue distintos criterios de descripción para los “paisajes sonoros”. En primer lugar, surgen a partir de la tonalidad de una composición, aun cuando raramente se perciban de forma consciente, y sirven de fondo sonoro, en relación con el cual se advierte cualquier modulación o cambio. En segundo lugar, están conformados por una señal que es un sonido al que prestamos conscientemente atención. En tercer lugar, el compositor distingue la “huella sonora”; la *soundmark* es una especie de jingle sonoro de una comunidad, puede tratarse también de un sonido característico de un oficio, o de un sonido familiar portador de un valor simbólico y afectivo. A partir de una serie de estudios sonoros recientes, Brandon Labelle abandona la idea de paisaje y comienza a pensar en *Acoustic territories*. La diferencia sustancial entre el paisaje y el territorio es que el territorio examina los intercambios entre los entornos y las personas. Al mismo tiempo que registra distintas experiencias auditivas, escaneando fundamentalmente la topografía urbana. Es decir, investiga cuáles serían las relaciones performativas inherentes a la espacialidad urbana, y también expone los estudios de sonido como una práctica preparada para entablar estas relaciones de manera creativa (LABELLE, 2010).

p. 27). Como Ana Inés López²⁶, Blatt “mira al cielo” o escucha el sonido ambiente que lo rodea, pero siempre a través de Internet o de algún dispositivo digital. El fin de semana en Tigre puede ser registrado a partir de un libro pero también a través de una foto, como si se tratara de experiencias equivalentes. En esa experiencia mediatizada por la tecnología, el sonido convertido en música, por ejemplo, funciona como *soundtrack* de la propia vida, ya que construye ambientes y genera percepciones sorprendidas. En “Al solcito en el furgón” de Blatt se dice:

Quiero fumar un pasto así de grande tomarme el tren a Lobos y escucharme la discografía de Field sentado al solcito en el furgón. Al solcito en el furgón. Al solcito en el furgón (BLATT, 2017, p. 60).

304

Las voces de Blatt y Leguizamón construyen así diferencias sustanciales en cuanto a los tipos de sonidos que intervienen sus textos. El primero establece un territorio dinámico dominado por la urbanidad, la hinchada de Argentinos Juniors, las bocinas de los trenes y los colectivos que unen Capital Federal con el conurbano, ese espacio indeterminado de los terrenos fiscales que rodean al ferrocarril -naturaleza aislada entre los edificios y el smog-, los boliches, el *Ipod* que siempre está encendido, la música electrónica. Se trata de una serie de sonidos que parecieran no detenerse y se superponen entre sí, la conexión constante provoca ese efecto sampleado de superposición y solapamiento. En este sentido, algunos de sus textos parecieran transformarse en una música de máquinas -un material sonoro que puede ser editado y recombinado, como dice Moscardi, sujeto a tratamientos y efectos-:

²⁶ Puede leerse un artículo de mi autoría sobre Ana Inés López y María Salgado en <<https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2272>>. Allí propongo que las producciones de ambas pueden definirse como poéticas del malestar, en tanto ponen en cuestión y problematizan el concepto de “literatura”, tanto desde la *poiesis* (forma de hacer) como de las *aisthesis* (forma de ser). De este modo, ambas construyen una práctica artística diferenciada a partir de cierta desazón e incomodidad que se manifiesta en distintos modos de intervención del objeto poético y su especificidad. En el caso de María Salgado, la propuesta se logra a partir de la experimentación musical junto a una dimensión performática. Por su parte, Ana Inés López elabora una escritura poética a través del vínculo con diversas plataformas vinculadas a Internet. Es posible advertir en ambas poetas la alteración de formas textuales a partir de distintos medios y soportes, lo cual genera objetos textuales que socavan lo “estático” y “acabado” del poema en el soporte del libro.

ja pum cualquiera
 Kevin me sonríe
 Kevin te sonrío
 enciendo la moto son como las diez treinta
 compro pan y en regreso al barrio veo a Kevin junto a un
 alambrado
 luego camino de pinos se me cruza una vaca
 me saluda la saludo diez cuarenta el sol es mi amigo
 pum pincho goma qué fortuna
 miro para atrás viene Kevin a caballo
 me saluda lo saludo se baja hablo con el caballo
 Kevin dice está pinchada ¿tenés pan?
 tuc le doy pan
 nos sentamos a la sombra
 la sombra también es mi amiga
 viene una gallina me saluda la saludo
 tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo
 le digo gallina sos copada me dice gracias buen pan
 (BLATT, 2017, p.82).

305

Mientras que en Blatt los poemas se desarrollan en un presente continuo acelerado por la inmediatez y la aceleración de la vida urbana; en Leguizamón, el tiempo está asociado a la experiencia de lo cósmico y de la naturaleza. En este sentido, se dedica más bien a interpretar cuáles son “las diferentes capas de sonido de la galaxia” y sus distintos “tiempos de duración”. Como si se tratara de grabaciones de campo tomadas con un micrófono de contacto: “De los sonidos del barrio: la radio, el televisor, una cumbia, los pájaros, los autos, el agua por los caños, sillas arrastradas en el piso de arriba, otro televisor con noticias por ahí” (LEGUIZAMÓN, 2014, p. 18).

A partir de estas lecturas se abren algunos interrogantes: ¿Cómo es posible distinguir el sonido -esa sensación vibratoria producida en el oído- de la música que es su combinatoria? ¿Podría pensarse que Leguizamón y Blatt “combinan” una serie de sonidos para componer, en una primera instancia, una música textual singular? Si el sonido y la música poseen un carácter físico ¿Cómo es posible que esa música pueda trascender el soporte de la escritura? Si los libros de Leguizamón se configuran como investigaciones sonoras del territorio andino atravesado por la puntuación de la música popular que suena en esos espacios, habría que preguntarse qué sucede en las puestas en voz con este tipo de modulaciones: ¿Se expanden?

¿Se transforman en materiales rítmicos? Ana Porrúa (2014) analiza los efectos culturales e históricos de estos géneros de la música popular en la poesía de Leguizamón. Puntualmente se pregunta si Leguizamón: “¿Canta o dice el poema? ¿De dónde provienen esos ritmos por los que pasa la voz y qué temporalidades actualizan? ¿Qué memorias se activarán y de qué modo en estas lecturas que rompen con las imaginaciones sonoras de la poesía?” (PORRÚA, 2014, p. 4). En este sentido, manifiesta que en las puestas en voz, la repetición y su ritmo evocan una copla puesta en clave que se deshace rápidamente para dar lugar a un ritmo de reguetón. En ese momento es cuando escuchamos el trabajo de rastrillado rítmico que hace la voz. El reguetón se lentifica, dice Porrúa, se pierden los acentos de base, la base de percusión llamada *dem bow*; la estructura rítmica del reguetón se aliviana.

Me interesaría recuperar el registro (y mi testimonio como espectadora) de una lectura en vivo que Federico Leguizamón realizó en el Festival de poesía de acá, en la ciudad de Mar del Plata, también en el año 2012.²⁷ Al igual que Blatt, puede advertirse un uso performativo del texto poético para mezclar, en sus puestas en voz, una serie de estilos musicales, desde la cumbia, el rap y el reguetón, hasta estilos folclóricos tradicionales como la baguala, un canto compuesto en versos octosílabos improvisados que son acompañados por el ritmo de una caja. Sin embargo, a diferencia de Blatt, en sus puestas en voz hay una mayor indeterminación entre la lectura y el canto. Su voz parece trabajada a través de una fina herramienta compositiva, como un *mashup* (collage de fragmentos musicales) que remixa sus propios poemas. Transcribo del registro audiovisual: Satsat/ sábado/ satsat/ sábado/ satsat/ sábado/ sábado/ sábado/ sábado/ sábado”. Al mismo tiempo, mezcla estos materiales de orígenes distintos e improbables, un montaje de ritmos asociados a la fiesta popular, creación de una canción nueva a partir de pequeños cortes precisos: “La morena quiere un coco/ ahora empieza a vacilar”. Se trata de una máquina sonora que funciona como el dial de una radio AM, que de repente sintoniza coplas populares de

306

²⁷ Disponible en: <<http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detall.e&id=72>>.

origen religioso: “virgencita sagrada camino de killkana, virgencita sabrosa no digas que fui yo”.²⁸

Leguizamón acelera y lentifica una voz que adquiere una textura metálica. A diferencia de sus textos poéticos que recrean un tiempo mítico dominado por la naturaleza y el cosmos, las puestas en voz parecen un montaje de archivos digitales de una amplia gama de material grabado que se están cortando y manipulando para formar un objeto poético indeterminado. Puede pensarse, a partir del análisis de Paul D. Miller en *Sampling Digital Music and Culture*, que se trata de un tipo de colaboración no solicitada que desafía algunas nociones arraigadas de propiedad intelectual y de la afiliación única de un artista con su propia producción. Pero, al mismo tiempo, instala la idea de una cultura popular compartida, donde la expresión creativa es propiedad de la comunidad en general y puede compartirse para beneficio de todos (MILLER, 2015).²⁹

En rigor, en las lecturas de poesía de Blatt y Leguizamón, pueden advertirse diferentes variantes de un contacto entre poesía y música³⁰ -como organización del material sonoro, pero también conglomerado de actividades heterogéneas (MENDIVIL, 2016)-; así como también una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización de lo sonoro. Es decir, como si la poesía, en realidad, se organizara como un dispositivo inicial sujeto a variar mediante la puesta en voz, hacia otros

307

²⁸ Estos poemas se encuentran recopilados en *Cantos del desierto y la montaña* (Neutrinos, 2020).

²⁹ “At the same time, even more popular are ‘collaborations’ between artists who are not even aware that a ‘collaboration’ is taking place. Referred to as remixes, mash-ups, or bootlegs, digital files of a wide range of recorded material are being cut up and manipulated into entirely new works of art—blending distinct and unlikely source materials into singular creations. Of course, this kind of unsolicited collaboration challenges some long-held notions of intellectual property, and of an artist’s unique affiliation with his or her own output. But at the same time, it brings back the idea of a shared folk culture, where creative expression is the property of the community at large and can be shared for everyone’s benefit. Digital technology may be a route that reconnects us to aspects of our tribal roots” (MILLER, 2010, s/n).

³⁰ En relación a la idea de “música” o “músicas” nos interesan algunas problematizaciones conceptuales que se realizan desde la etnomusicología. En principio, pensaremos la música más allá de su estructura sonora, en cuanto a que aspira a transitar demarcaciones estéticas o políticas (MENDIVIL, 2016, p. 11). Mendivil intenta pensar a las músicas más allá de los sonidos; es decir, como actos de dar voz a alguien y encarnación de la experiencia. En este sentido, recupera una de las primeras teorías sobre el origen de la música. A finales del siglo XVIII, Jean-Jacques Rousseau piensa que la música se habría derivado de las inflexiones que la recitación imponía al habla. La música era por tanto, para Rousseau, hija directa de la emotividad que la poesía imponía al lenguaje.

objetos/dispositivos culturales vinculados a la intervención –instalación– artística. Sin embargo, sería posible establecer una gradación entre los dos, en la que la música interviene en proceso amplificador, hasta llegar, con Leguizamón, a la indeterminación. Sería apropiado seguir preguntándose acerca de estos procesos; es decir, cómo los procedimientos digitales de edición de sonido y corte atraviesan las puestas en voz en las lecturas de poesía argentina contemporánea.

REFERENCIAS:

A) Libros, producciones de audio y video, y registros de puestas en voz de Mariano Blatt y Federico Leguizamón.

1. MARIANO BLATT

1.a Corpus de poesía, material audio y video:

BLATT, Mariano. *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva, 2015.

_____. [Mariano Blatt]. Julio de 2012. Archivo de video. “Papelitos de locura” [Archivo de video]. Recuperado de:
 <<http://www.cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=176>>. Acceso en: 30 de sept. 2021.

_____. [PROCESADORES DE TEXTOS #12 Mariano Blatt + Cándido]. Septiembre de 2020. Archivo de video. Recuperado de:
 <https://www.youtube.com/watch?v=M_DXsNdx9s&t=941s&ab_channel=PROCESADORESDETEXTOS%23>. Acceso en: 30 de sept. 2020.

1.b Otros textos literarios y entrevistas

CHIANI, M. (Comp.). *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones ; 73), 2020. Recuperado de:
 <<https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/b>>.

2. FEDERICO LEGUIZAMÓN

2.a Corpus de poesía, material audio y video:

LEGUIZAMÓN, Federico. *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio*. Jujuy: Pedro Pila, 2004.

_____. *The sounds of la galaxia*. Entre Ríos: Gigante, 2014.

LEGUIZAMÓN, Federico. *Cantos del desierto y la montaña*. Rosario: Neutrinos, 2018.

_____. [Federico Leguizamón, Festival de poesía de acá]. Julio de 2020. Archivo de video. Recuperado de:
 <<http://www.cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=72>>. Acceso en: 30 de sept. De 2021.

2.b Otros textos literarios y entrevistas

GARIONE, Flavia. “Entrevista personal a Paula Peyseré y Federico Leguizamón”. Buenos Aires: 2021. (Inédita).

B) Referencias generales (teórica y crítica):

ADLER, Jazmín. “Experimentaciones artístico-tecnológicas en la Argentina de los años sesenta: el rol de los nuevos medios en torno al Instituto Torcuato Di Tella”,

Revista Laboratorio, Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2020. [Versión ampliada en: Adler, J. *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020].

GARIONE, Flavia. "Poéticas del malestar. Lecturas intervenidas en María Salgado y Ana Inés López" en *Cuadernos del Sur- Letras* 48 ISSN: 1668-7426. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2018, p. 17-28. Disponible en: <<https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2272/1229>>. Acceso en: 20 ago. 2020.

GOLDSMITH, Keneth. *Escritura no-creativa*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020. Acceso en: 18 abr. 2020.

NÉSPOLO, JIMENA. *Imperio Kitsch: ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires: Katatay ediciones, 2020.

MILLER, Paul. *SOUND UNBOUND Sampling Digital Music and Culture* edited. London, The MIT Press, 2010.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.

LONGONI, Ana. *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 2017. Impreso.

FERRER, Christian. *Así no hay matrimonio que aguante*. Buenos Aires: Urania 2016.

MASOTTA, Oscar. "Después del pop: nosotros desmaterializamos". *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969. Impreso.

FISHERMAN, Diego. *Después de la música. El siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

GARBATZKY, Irina. *Los ochenta recién vivos*. Poesía y performance en el Río de La Plata. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

KOZAK, Claudia (ed.). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories*. New York: Bloomsbury Academic, 2010.

LAXAGUEBORDE, Juan. "Odio la poesía objetivista" en *Revista Otra Parte*. Buenos Aires: 2011. Disponible en: <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/odio-la-poesia-objetivista/>>. Acceso en: 17 ago. 2020.

_____. *Diez pasos derivados*. Buenos Aires: Socios Fundadores, 2017.

MENDIVIL, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet musical, 2016.

MENDOZA, Juan José. “Prólogo” en *Todo el tiempo 0*. Buenos Aires: Clum Hem, 2016.

MONTELEONE, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: 1999. N°7; pp. 147-153.

MORFES, Sebastián Morfes (2019) “La poesía es un pueblo insumiso” en *Revista Flasherito*. Buenos Aires, 2019. Disponible en: <<http://flasherito.com.ar/poesia-para-el-pueblo-insumiso/>>. Acceso en: 20 ago. 2020.

MOSCARDI, Matías. “La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt” en *Caja de resonancia*. Mar del Plata, 2015. Disponible en <<http://www.cajaderesonancia.com/intervenciones.php?postCat=6>>. Acceso en: 17 ago. 2020.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires, 2007.

ORQUERA, Fabiola; ZUCCARDI, Soledad. “¿De qué hablamos cuando hablamos hablamos del noroeste argentino? Configuraciones culturales de un imaginario regional” en *Afuera: estudios de crítica cultural*. Año 16, N.º 17-18. Disponible en: <<https://drive.google.com/file/d/0By451f3DM8N3dWVzbEg3OFhIV0k/view>>. Acceso en: 26 ago. 2020.

PORRÚA, A. “La escucha y sus párpados” en *Badebec4(07)*. Rosario, 2014. Recuperado a partir de: <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/96>>. Acceso en: 17 ago.

REYNOLDS, Simon. *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.

SEMÁN, Pablo. “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia” en *Apuntes de investigación* del CECYP 2015. ISSN 0329-2142. Año XVII. N° 25. pp. 119-146.

SCHAFFER, Murray. *El nuevo paisaje sonoro*, Madrid: Melos, 1998.

SZENDY, Peter. *A fuerza de puntos, la experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, “Música popular en las historias de la música latinoamericanas” en Valente, Heloísa de A. Duarte; Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas (eds.). ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música, 2011. Disponible en: <<https://usp-br.academia.edu/JulianaP%C3%A9rezGonz%C3%A1lez>>. Acceso en: 17 ago. 2020.

PERLOFF, Marjorie-DWORKIN, Craig. *The sound of poetry*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

TOOP, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Buenos Aires: Caja Negra, 2013 [2010]. Traducción de Valeria Meiller.

_____. *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016 [1995]. Traducción de Tadeo Lima.

Resumen: En este trabajo se analizará un corpus conformado por textos escritos y registros audiovisuales de dos poetas argentinos, cuya producción comienza en la primera década de los 2000 y se extiende hasta la actualidad: Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) y Federico Leguizamón (Jujuy, 1982). Ambas producciones pueden definirse por un contacto entre poesía y música popular; es decir, una puntuación musical que se advierte tanto en los libros de poesía como en las puestas en voz de los poetas.

Palabras clave: Poesía argentina; Voz; Puesta en voz; Música; Puntuación.

Abstract: In this work, a corpus made up of written texts and audiovisual records of two Argentine poets will be analyzed, whose production begins in the first decade of the 2000s and extends to the present: Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) and Federico Leguizamón (Jujuy, 1982). Both productions can be defined by a contact between poetry and popular music; that is to say, a musical score that is noticed both in poetry books and in the voices of poets.

Keywords: Argentine poetry; Voice; Putting in voice; Music; Punctuation.