

Parece un golpe de piedra en el agua: los archivos poéticos de Mariano Blatt

Por Matías Moscardi (UNMdP- CONICET)

Resumen

En la presente ponencia propongo volver sobre los dos poemas –«No es» y «Ahora»– que cierran Mi juventud unida, la poesía reunida de Mariano Blatt. Estos textos se agrupan bajo un mismo apartado que lleva el título: «Dos poemas que voy a escribir toda la vida». Su columna vertebral es invariable: la anáfora. Ahora bien: si la idea de poema en tanto objeto no termina cuadrar como figura para designar estos proyectos es porque el poema remite al libro, es decir, al límite físico, material, del sentido: un lugar determinado entre la tapa y la contratapa. Estos dos proyectos, en cambio, conocen un único soporte posible: el tiempo (de vida) del archivo. «La gracia es que los voy a seguir escribiendo hasta que me muera», leemos en la notita que los precede. En efecto, hay algo borgeano –pero de un Borges leído por Pablo Katchadjian– en el gesto de estos proyectos que, luego, empiezan a convocar, a sugerir, otras formas de ser figurados: archivos de anáforas, colección de repeticiones, módulos abiertos de loops, corpus de ritornelos versificados, acumulación de variaciones tildadas, un Aleph al que le saltó la púa. Estos archivos poéticos con los que cierra Mi juventud unida –que señalan un más allá del libro en tanto objeto y soporte de una escritura– serán el punto de partida para pensar una inflexión temporal del poema como archivo futuro: una escritura que hace posible su pronunciamiento en tanto y en cuanto proyecto –y proyección– por fuera de sus propios límites físicos. En otras palabras: propongo pensar, a partir de estos dos textos de Mariano Blatt, las modulaciones poéticas del archivo, sus posibilidades literarias; lo que implica, a su vez, reflexionar acerca de ciertas inflexiones del archivo como posibles líneas de exploración para la poesía argentina contemporánea.

Palabras clave: POESÍA–ARCHIVO–ANÁFORA–REPETICIÓN

Mi juventud unida, volumen que recopila los poemas de Mariano Blatt escritos entre 2005 y 2015, cierra con dos textos particulares que se agrupan a modo de segmento o última sección titulada “Dos poemas que voy a escribir toda la vida”. Al final de este título encontramos un asterisco que conduce al reverso de la página donde una especie de exergo dice: “Estos dos poemas los empecé a escribir a fines de 2012. La gracia es que los voy a seguir escribiendo hasta que me muera” (p. 220). En la página siguiente comienza el primer poema. Habría que subrayar la mínima pero significativa diferencia entre el título y la nota del asterisco. Título y nota comparten, por decirlo de alguna manera, la misma *información*: esa *duración* de los textos que coincide con el *ciclo vital* del poeta. Ahora bien, si en el

título dice “escribir toda la vida”, en el dorso, en cambio, Blatt opta por un carácter que podríamos llamar *testamentario*: “hasta que me muera”. ¿Por qué no es lo mismo “escribir toda la vida” que “escribir hasta que me muera”? Y ante todo ¿por qué no, en todo caso, y si la idea es ubicar el arco temporal del proceso de escritura entre la vida y la muerte, no titular a la sección directamente “Dos poemas que voy a seguir escribiendo toda la vida, hasta que me muera”? En definitiva, lo que me pregunto es: ¿cuál es la razón de esa *repetición diferencial* entre el título y la nota, de ese *doble espacio*, esa doble escritura del anverso y el reverso? La aclaración/declaración se puede leer, en efecto, como un primer pronunciamiento *contra el poema*. ¿En qué sentido? Algo queda inscripto como incidencia de una voluntad exterior con respecto a la escritura: algo abierto en términos *productivos* viene a cuestionar lo dado en términos *compositivos*. Esa voz, en definitiva, se parece mucho a una didascalia: habla de una actitud del *cuero* del poema –del corpus– y de una escena productiva pensada y pautada para él. En efecto: ¿cómo leer o escuchar esos dos textos en constante devenir que cierran *Mi juventud unida* sino como una misma representación teatral cuya esencia cambia radicalmente –y es la misma– cada vez que se repite? Quizás por eso sea difícil pensar estos dos poemas como tales, es decir: como unidades cerradas o estables bajo la inscripción de una letra impresa en el libro como el dispositivo que parecería corresponderle por naturaleza, pero no. De hecho, el poema no resulta la figura más precisa para designar estos proyectos –proyectos, provisoriamente, suena mejor–; porque el poema remite al libro, es decir, al límite físico, material, del sentido: siempre se queda –está– ahí, en algún lugar determinado entre la tapa y la contratapa. Estos dos proyectos, en cambio, conocen un único soporte posible aunque múltiples escenarios: el tiempo (de vida) y los distintos momentos en donde el poema, o bien aparece impreso, contra su naturaleza, o bien es leído en vivo, a favor de su impulso vocal. Pienso, entonces, en otros modos de designar estos proyectos: colección de repeticiones, archivos de anáforas, módulos abiertos de *loops*, corpus de ritornelos versificados, el teatro de una misma frase que desvaría, un Aleph desbocado. Cito algunos fragmentos para empezar a escuchar cómo suenan:

No es
Parece un día triste de invierno,
Parece que estás enojado,
Parece un campamento del club,

Parece una canción de Virus,
Parece un disco de Virus,
Parece que estás cansado,
Parece que no me querés más,
Parece que estoy solo,
Parece que venís de lejos,
Parece la primera vez,
Parece un 176,
Parece una bolsa atrapada en un árbol,
Parece un edificio que gasta mucha electricidad,
Parece indio,
Parece de otro nivel,
Parece que todo pasara más lento,
Parece que es acá,
Parece que todo bien,
Parece marzo,
Parece que te gustó,
Parece que está cargado,
Parece Santos Lugares,
Parece una promesa,
Parece que no prendió,
Parece mío,
Parece mentira,
(...)
(p.221)

Ahora

que mis amigos están lejos,
que en el cielo brilla una sola estrella,
que apagaron las luces de la fábrica de en frente,
que tengo los pies sucios,
que me envicio y lloro, lloro y me envicio,
que me llamaste a la tarde y te traté mal,
que para un lado el cielo está negro y para el otro violeta,
que las cosas no son lo que parecen,
que no tenés excusas,
que los chilenos están en chile,
que te rapaste la nuca,
que no hay más porro picado,
que la primera semana de enero hiciste planes para todo el año y a la segunda ya
todos te parecían imposibles de cumplir,
que naciste en Buenos Aires, viviste en Buenos Aires pero no sabés dónde te querés
morir,
(...)
(p.237)

En efecto, hay algo del Aleph en la *acústica* de estos proyectos. Corto en verso el texto de

Borges para comparar inmediatamente:

Vi el populoso mar,
vi el alba y la tarde,
vi las muchedumbres de América,
vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,
vi un laberinto roto (era Londres),
vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,
vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó,
vi en un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el
zaguán de una casa en Fray Bentos,
vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua
(...)
(p. 625)

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

En primer lugar, sabemos que el Aleph es un objeto infinito con respecto al cual el narrador declara que sus elementos constituyentes ocupan el mismo punto “sin superposición y sin transparencia”. “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es”, escribe Borges (p. 625). Sin embargo, recurre a una figura retórica diametralmente opuesta a esa subrayada simultaneidad visual: la anáfora. Y esto es sumamente significativo tratándose de una mirada que se sabe, se nombra y se define como un único y mismo acto. Cuando cada imagen singular del Aleph aparece precedida del verbo “vi” –cuya repetición genera un efecto de focalización, como si esos ojos pudieran casi detenerse en cada una de las imágenes– no podemos evitar pensar que algo, en esa elección concreta para escribir lo visual, atenta solapadamente contra la lógica de la mirada; de lo contrario, el verbo debería aparecer articulado una única vez, seguido del inventario, de la enumeración de esas imágenes. Al problema de la imposible coincidencia entre la superposición de lo visible y la linealidad de lo decible, viene a sumarse, luego, un segundo desplazamiento, porque entre “lo que vieron mis ojos” y “lo que transcribiré”, se erige toda la fuerza de la escritura borgeana *como exceso*. En otras palabras: el estilo de Borges es el signo fundamental del exceso que ha engordado el Aleph.

En un ensayo llamado nada más y nada menos que “La enumeración”, Nora Avaro reflexiona lúcidamente sobre esta recurrencia en los textos de Borges. Ahí sostiene que “la enumeración borgeana no es barroca sino *clásica*. Logra sus efectos en la articulación concisa más que en la abundancia, en la fluencia más que en la profundidad” (p. 17). La *lengua clásica* de Borges –expresión que utiliza Avaro– es lo que ocupa un lugar específico –un peso– en la trama del Aleph. Todos los elementos constituyentes de la enumeración aparecen en función de la poética que los convoca: no hay, en el “inconcebible universo”, ningún elemento disruptivo en términos estilísticos, porque cualquier cosa que el narrador decida mencionar aparecerá con ese sonido inconfundiblemente borgeano.

Los archivos poéticos de Blatt, en cambio, se pronuncian desde un límite testamentario opuesto a la infinitud del Aleph pero, a la vez, despliegan una potencia infinita que, en Borges, es sólo imaginaria y en Blatt se resuelve en términos simbólicos en tanto esa pulsión proliferante es, efectivamente, puesta en acto, ejecutada como proyecto por el cuerpo de una escritura. No obstante, en ningún verso aislado podríamos detectar una marca distintiva que permita reconocer la voz de Blatt del mismo modo en que la reconocemos en el caso de “vi el *populoso* mar”. Porque la voz de Blatt –su estilo, si se quiere, aunque el concepto de estilo como algo cristalizado tampoco cuadra del todo en su caso– es precisamente *proyektiva*: como un efecto sonoro, aparece o se vuelve reconocible *si y sólo si* se propaga en un medio determinado, como el movimiento de una onda en el tiempo y en el espacio.

Por el contrario, el estilo borgeano es –como decía Avaro– *conciso*: basta una palabra para reconocerlo, incluso un tipo de construcción sintáctica –“Dicen, (lo cual es improbable)...” (Borges, 1996a, p. 401). Ambos tienen, sin embargo, un punto en común: la clave predominantemente formal que define sus archivos. En ambos, lo único archivable parece ser simultáneamente lo que *excede* el archivo: una determinada forma anafórica que se puede detectar como predeterminación de la serie. Ahora bien, aunque lógicamente exista en el Aleph el germen de un cuelgue *ad infinitum* de la enumeración, lo que la máquina anafórica de Borges finalmente abandona en función del relato es lo que Blatt retoma en función de la poesía como un proyecto más allá del libro: el estilo de Borges, otra vez, clausura la proliferación de la serie ahí donde la voz de Blatt hace de lo *formulario* un horizonte más allá de sí misma: no importa la materia, el sustrato, lo que el verso predica después de la marca formal como lógica del archivo, mientras esa marca aparezca. Lo que

importa es la marca en sí misma. La flexibilidad material entra en contraste, de este modo, con la rigidez formal. Podemos agregar versos –parece una baldosa floja, parece un semáforo en rojo, parece Viel Temperley, parece Marley re duro, parece un Critter, parece una hormiga atrás de otra hormiga– incluso suprimirlos o alterar su orden –en las lecturas en vivo, si Blatt quisiera leer los tramos agregados de ese texto para dar cuenta de su continua expansión, entonces tendría que empezar en otro punto del poema por una cuestión de duración real, lo que permite pensar en una escritura que funciona como acontecimiento teatral– quizás porque está implicado en el “escribir toda la vida” o “escribir hasta que me muera” que esa escritura no habla simplemente de un movimiento *aditivo* sino *compositivo*: no sólo Blatt podrá agregar versos, sino que podrá suprimir, reescribir, alterar el orden de esos elementos. Entonces, la inestabilidad *potencial* de cada uno de los constituyentes genera la estabilidad *en acto* del conjunto.

Hay otra diferencia importante: la direccionalidad del archivo. Si en el Aleph el eje constitutivo opera hacia atrás, en los poemas de Blatt opera hacia adelante, en función del tiempo proyectivo, vital: no hay nada –más allá de esas formas– dado o previo a la aparición del verso. Resuena acá esa exterioridad que obsesionaba a Derrida como síntoma: la necesidad de un cierto afuera, la idea del archivo como un *aval de porvenir* (p. 65). El problema figurativo del Aleph es, en efecto, el dilema de la superposición de lo existente, la simultaneidad ontológica de las imágenes, el clásico problema del infinito; el problema de Blatt es el de la relación entre temporalidad y soporte: la poesía desborda el libro como dispositivo de contención de la escritura para pronunciarse como una verdadera voz más allá de lo impreso, una voz cuyo hilo literalmente se corta con la muerte. Y aún así la muerte sólo alcanzaría como fatalidad lo aurático de una voz, jamás el poema: porque estos proyectos llevan inscripto lo hereditario, exactamente al revés que el texto borgeano: la posibilidad de una continuación *sin plagio*. En términos autorales, el proyecto se encuentra *desapropiado*: engordarlo no amenazaría ninguna ley ni despertaría los estribos de ninguna Kodama por el sencillo hecho de que cualquiera que continúe con el poema de Blatt estaría dejando atrás el poema de Blatt y escribiendo otro igual pero completamente nuevo que operaría como encastre o acoplamiento en relación con el sucesor.

Por otro lado, contra el peso de lo existente, la materia de estos proyectos es siempre conjetural, para usar una palabra borgeana. Ninguna ontología, ningún universo, sino todo lo contrario. En el caso de “No es”, por ejemplo, el verso designa o bien un parecido que

podría formularse como “X parece Y” (como en “Parece marzo”), al que le falta la primera parte (“X”) de una comparación de la cual nos llega sólo la segunda parte: “Parece Y”; dicho de otro modo: no se sabe qué es exactamente aquello que “Parece marzo”; o bien una situación indefinida pero completa: “Parece que venís de lejos”. En el caso de “Ahora” sucede algo semejante: en base a la fórmula “Ahora que X” se genera un efecto de presente continuo y a la vez incompleto, en suspenso, dado que el poema-proyecto sustrae su contraparte condicional, cuya fórmula sería “Ahora que X, entonces Y” o simplemente “ahora que X, Y”; en cambio, Blatt suspende “Y” en la incesante repetición de “[Ahora] que X”, como si el carácter condicional de esta prótasis generara una especie de *sincronía diacrónica* o una *diacronía sincronizada*, es decir, un presente tildado, un efecto de disco rayado, de púa lingüística que salta en el punto del “que”.

En definitiva, en los archivos poéticos de Blatt se reconfiguran las relaciones entre voz y escritura, soporte y materialidad, orden y desorden, estabilidad e inestabilidad, la parte y el todo, lo inscripto y la huella. Aunque la metáfora de huella quedaría también desactivada en la idea suplementaria de una onda expansiva o estela, en el sentido de un golpe de piedra en el agua –podríamos decir: parece un golpe de piedra en el agua–, una especie de *efecto doppler*, ondulatorio, que se constituye como pronunciamiento hacia adelante en la misma medida que se disipa en su propia repetición. Resuena, entonces, esa frase de Nancy, que habla de la temporalidad presente del sonido “como una ola en una marea, y no como un punto en una línea” (32). Por eso hay, dice Nancy, “lo simultáneo de lo *visible* y lo contemporáneo de lo *audible*” (38). Si estos proyectos-poemas nos ponen *a la escucha* es, precisamente, por esta experiencia rítmica del *tiempo tildado*: un presente sonoro que es un abrirse del espacio –del libro, de la escritura– hacia el tiempo –de la poesía, del sentido–: ahí reside toda la fuerza contemporánea de Blatt que, a su vez, articula algo netamente *clásico*. Francisco Garamona apunta algo de esto en la contratapa del libro: “Los poemas de Mariano Blatt algún día se darán en las escuelas, y niñas y niños de todas las edades los sabrán de memoria”. El recitado, entonces, *como destino*: la puesta en voz en el ejercicio de una memoria auditiva con respecto a la cual el texto impreso es tan sólo una *parte*, una *partitura*. Por eso, la poesía de Mariano Blatt en general y estos archivos poéticos en particular tienen algo del *dictado*, literalmente, del “*dar a decir un tono*”, y en esa operación, se produce efectivamente el eco de un *dictum* inconfundible, singular, de un

recitado entendido como *esa voz que retorna*, indefectiblemente, al oído del que escucha lo que suena en *Mi juventud unida*.

Bibliografía

Avaro, N. (2016). *La enumeración*. Rosario: Nube negra.

Blatt, M. (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.

Borges, J. L. (1996). “El Aleph” en *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.

----- (1996^a) “La intrusa” en *Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.