



Modulaciones musicales en la poesía contemporánea argentina: Mariano Blatt y Federico Leguizamón

Flavia Garione¹

Universidad Nacional de Mar del Plata
flaviagarione@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo, parte de un proyecto mayor, pretende relevar un corpus conformado por textos escritos, registros audiovisuales y sonoros de poetas argentinos, cuya producción comienza en el año 2005 y se extiende hasta la actualidad: Mariano Blatt y Federico Leguizamón. En ellos es posible advertir figuras de la voz intervenidas por diversos géneros de la música popular -como la música electrónica, la cumbia, el rap-. Estas prácticas de hibridación conducen a preguntar por cierto espacio de indeterminación entre el canto y la lectura del poema, a la vez que interrogan y cuestionan la asociación tradicional entre poesía y “canto” con anclajes perdurables en la poesía latinoamericana (Porrúa). Esta articulación entre las puestas en voz de los textos poéticos y las producciones sonoras, se fundamenta en que ambas instancias pueden pensarse como modulaciones musicales de intervención sobre los textos escritos. El resultado es la creación de nuevos objetos culturales que condensan diferentes manifestaciones artísticas, problematizando la especificidad de la poesía argentina contemporánea.

Palabras clave: poesía contemporánea-voz-música-registros audiovisuales-sonoros.

Abstract: The present work, part of a larger project, aims to reveal a corpus consisting of written texts, audiovisual and sound records of Argentine poets, whose production begins in 2005 and extends to the present: Mariano Blatt and Federico Leguizamón. In them it is possible to notice figures of the voice intervened by diverse genres of popular music -like electronic music, cumbia, rap-. These practices of hybridization lead to ask for a certain space of indetermination between singing and reading the poem, while questioning and questioning the traditional association between poetry and "singing" with enduring anchorages in Latin American poetry (Porrúa). This articulation between the put in voice of poetic texts and sound productions, is based on the fact that both instances can be thought of as musical modulations of intervention on written texts. The result is the creation of new cultural objects that condense different artistic manifestations, problematizing the specificity of contemporary Argentine poetry.

Keywords: contemporary poetry-voice-music-audio-visual records.

¹Flavia Garione (Capital Federal, 1990). Es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y ayudante graduada en las cátedras de Taller de Oralidad y Escritura y el seminario de Poesía latinoamericana contemporánea.



El trabajo que voy a presentarles, parte de un proyecto mayor, que pretende relevar un corpus conformado por textos escritos, registros audiovisuales y sonoros de poetas argentinos, cuya producción comienza en el año 2005 y se extiende hasta la actualidad. A partir de la lectura pero también la escucha de textos escritos en los últimos diez años, me fue posible advertir divergentes figuras de la voz que se encontraban intervenidas, con frecuencia, por géneros de la música popular -como la música electrónica, la cumbia, el rap, ritmos folclóricos, entre otros-. Es verdad que la aparición de estos géneros en los textos poéticos funciona, muchas veces, como nexo necesario entre las puestas en voz y cierto carácter de performatividad. Sin embargo, la espectacularidad no es algo siempre presente en este tipo de textos u objetos artísticos.²

En este sentido, me interesa pensar de manera conjunta a dos poetas cuyas producciones se desarrollan casi paralelamente: Mariano Blatt (Buenos Aires, 1983) y Federico Leguizamón (San Salvador de Jujuy, 1982). Blatt ha

²Esto lo demuestran experiencias colectivas recientes, en las cuales se advierten los cruces y desplazamientos entre poesía, puestas en voz y experimentación sonora. Por un lado, el proyecto *Literatura que suena* (2014), el cual propone una apropiación de textos pertenecientes a la tradición poética argentina a partir del formato de la canción, lo que supone un desplazamiento del texto poético hacia lo musical; por otro, *Instrucciones para armar un nido* (2015) realizado por el grupo Horneros, cuyo programa creativo consiste en convocar poetas actuales para realizar puestas en voz de sus textos, sobre los cuales se producen “paisajes sonoros” (Robert Murray Schafer), esto es, la superposición de la voz del poeta junto a diversos registros acústicos. En este sentido, surgen nuevos objetos artísticos, los cuales articulan diversas resonancias de la voz y el sonido. Allí se encuentra la mutación de los textos de la tradición poética -Alfonsina Storni, Juan L. Ortiz, entre otros- hacia el formato popular de la canción; y, los proyectos experimentales en los que texto y sonido configuran ambientes que pueden pensarse a partir del concepto de “paisaje sonoro” -una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos (Robert Murray Schafer; Chión; Toop; Reynolds)-. 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 familiar portador de un valor simbólico y afectivo. Reynolds, por otro lado, relaciona el “paisaje sonoro” más contemporáneo con la “sampladelia” -formas creadas a partir del *sampler* y la tecnología digital-, un término abarcativo que cubre un vasto rango de *alucinogéneros*: techno, hip hop, house, post-rock, entre otros.



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 fecha- por la editorial Mansalva. Leguizamón por otro lado, se ha mantenido, en general, en un circuito estrictamente independiente fuera del formato del libro hasta este año. Hace algunos meses publicó *Cantos del desierto y la montaña* por la Editorial Neutrinos. En 2014 la editorial Gigante re-editó *The sounds of la galaxia*, una plaqueta de poesía publicada en Jujuy en el año 2010.

1

En el soporte “papel”, advierto 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. 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, “Mi juventud...” 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, “The sound of 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 esos espacios están atravesados por el baile, la nocturnidad alterada por las drogas que se mezclan con la experiencia rítmica de la urbanidad, del acelere: “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 (...)”(80). 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” (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. 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 (38).

Hace así su aparición el detalle distintivo, un elemento folclórico 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 paisaje sonoro,³ 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”(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 (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:

³Puede pensarse a partir del concepto de “paisaje sonoro” –una totalidad organizada de sonidos proyectados en el espacio a base de primeros planos y fondos (Robelt Murray Schafer; Chión; Toop)-. 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



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

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 (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” (27). Como Ana Inés López, 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 trataran 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.
(60)

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. Es un sonido alienante que pareciera no detenerse y se superpone entre sí, la conexión constante provoca el efecto de una radio imposible de callar. En este sentido, algunos de sus textos parecieran transformarse en una música



de máquinas -un material sonoro que puede ser editado y recombinado a partir de sus onomatopeyas, sujetas a tratamientos y efectos-:

ja pum cualquiera
Kevin me sonrío
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.
(82)

Como dice Matías Moscardi en “La dicción contemporánea. Diez notas sobre *Mi juventud unidad* de Mariano Blatt”, las onomatopeyas del alejandrino “tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo” no imitan ningún sonido sino que separan las acciones y vocalizan la pausa. Son sonidos que constituyen la marca y materia de un ritmo (Moscardi, “La dicción”). Leguizamón, por otro lado, 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 un registro minucioso tomado con un grabador portatil:

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 (18).



2

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? Quienes han escuchado las “lecturas” en vivo, si así pueden llamarse, tanto de Blatt como de Leguizamón podrán advertir el carácter híbrido de sus puestas en voz, la pregunta que suscitan es: ¿leen o cantan? ¿cantan o leen?

Es posible advertir el carácter programático de ciertos textos que parecen estar hechos para ser “cantados” como si se trataran, no ya de poemas, sino de partituras. 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” (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”. Si bien la relación de poesía y música tiene anclajes perdurables en la poesía latinoamericana, puede pensarse que esos experimentos se relacionan quizás más con los intentos de Mallarmé y Rubén Darío, por ejemplo, por hacer sonar la lengua dentro del texto. En Blatt y Leguizamón, en cambio, el procedimiento sería otro. El texto tan sólo sería un peldaño -una partitura- para generar otro tipo de objeto artístico en el que intervienen el cuerpo, la música y el sonido -como operación que hace posible una combinatoria de ritmos y de tonos variados-.

Efectivamente, hay un intento claro por parte de estos poetas de desmarcarse de la poesía como práctica literaria tradicional, al revisar con su propuesta artística las formas cristalizadas del paradigma moderno de las artes, especialmente las establecidas por la tradición lírica hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, son objetos que pueden ser



pensados como un pastiche entre lo literario y lo musical, cuyo procedimiento consiste en la fusión de uno en otro.⁴ La idea de que el texto poético fue escrito/generado para ser leído en un recital de poesía no es menor, ya que anticipa una práctica artística que se constituirá a sí misma como inespecífica. Es decir, como si la poesía, en realidad, se organizara como un dispositivo inicial sujeto a variar mediante la puesta en voz, hacia otros objetos/dispositivos culturales vinculados a la intervención – instalación- artística.

Estas poéticas se presentan como una posibilidad estética de conocimiento; esto es, revitalizar, de algún modo, una escena poética a partir de la experimentación. En este sentido, la poesía –hecha necesariamente de lenguaje- puede transformarse a partir de la música, adquiriendo su flexibilidad semántica para potenciar las valencias de un sentido, siempre heterogéneo e intempestivo, realizado como intervención sobre la sonoridad de las artes verbales.

Bibliografía

Alemian, Ezequiel. “La poética del malestar”. *Revista Ñ*. Web. 2010.

Blatt, Mariano; *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

---. (2014). “No existís” [Archivo de video]. [www.youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g](https://www.youtube.com/watch?v=Mp9IGROfz4g). El último acceso corresponde al 1 de octubre de 2018.

⁴Ezequiel Alemian se pregunta por el vínculo creciente entre la poesía y el sonido, en una nota sobre El XVIII Festival Poesía Internacional de Rosario llamada “Poéticas del malestar”. Los orígenes de esta poesía más hablada, más oral, son diversos y no fáciles de identificar a lo largo de la geografía: pueden estar en el Sóngoro Cosongo, de Guillén, en el Aullido, de Allen Ginsberg, o en los textos de Marosa di Giorgio. En versión más actual está emparentada con una cuestión casi discográfica: cierta cosa vinculada con los ritmos musicales centroamericanos, con la canción popular, con la dicción del rap. Las letras hablan de la actriz Angelina Jolie, de los blogs, de bandas como los Foo Fighters, de las grandes editoriales y de los premios de poesía. La inmediatez referencial puede llegar a ser vertiginosa. Como espectro de registro horizontal: el sincretismo (Ezequiel Alemian).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires, 2007.

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

Moscardi, Matías; "La dicción contemporánea. Diez notas sobre la poética de Mariano Blatt". *Caja de resonancia*.
<http://www.cajaderesonancia.com/intervenciones.php?postCat=6>. Web. El último acceso corresponde al 30 de diciembre de 2015.

---. *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo, 2016.

Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja negra, 2013.