

## NOTAS A UNA TEORÍA DEL LENGUAJE EN EL ESPACIO DEL POEMA: CABE LA FORMA (2021) DE MARIO MONTALBETTI

*Notes on a theory of language in the space of poem: Cabe la forma (2021)*

*by Mario Montalbetti*

HELENA PAGAN MARÍN

*Universidad de Salamanca (España)*

*helenapm@usal.es*

### 1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde los inicios de su trayectoria como lingüista y poeta, Mario Montalbetti (Lima, 1953) detecta que hay algo en el lenguaje que escapa a las teorías de carácter evolutivo (instrumental) y referencial (semántico) que se han dado sobre él. Algo que solo pone de manifiesto el poema, contexto en el que las palabras trascienden sus usos directos y comunicativos, y arman un sentido que no busca una correspondencia exacta en la realidad.

Ahora bien, esta comprensión del poema como espacio, en torno a la cual se construirá toda su obra, no es en estricto sentido suya. La toma y desarrolla a partir de una imagen que Alain Badiou ofrece en *Que pense le poème* (2016). En aquel ensayo, el filósofo reflexiona sobre cómo sería el lenguaje si pudiésemos, por unos instantes, salir de él y visualizarlo al completo delante de nosotros, concluyendo que este se representaría como un objeto ovalado cerrado con dos bordes: poema y matema<sup>1</sup>. Ambos, para Badiou, son formas de pensamiento (Montalbetti, 2020, p. 23)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Montalbetti recurre a la noción de matema únicamente como excusa para explicar las lógicas del poema y sus relaciones con el cuerpo del lenguaje, pues como tal no llegará a desarrollarla. Tanto poema (expresión poética) como matema (expresión matemática) intersectan lenguaje y no lenguaje (Montalbetti, 2020, p. 27), de manera que comparten todo lo que es común a ambos. Si algo no tienen en común, y por tanto queda fuera de las competencias de ambas formas de pensamiento, es el significado (p. 26). Esta es la idea fundamental de la que parte Montalbetti para explicar por qué el poema que hace borde no es un poema que signifique semánticamente, sino un poema que piensa el lenguaje (es decir, realiza cambios sobre él): teoría que probaremos en la segunda parte del artículo durante el análisis de los poemas. Para más información, véase Montalbetti (2020, pp. 28-30).

<sup>2</sup> Tanto poema como matema funcionan, para Badiou, como procedimientos de acceso a la verdad, entendida en el sentido heideggeriano de “acontecimiento”: “aquello que no solamente aparece en el horizonte del sentido, sino que redefine los contornos de la propia disciplina (ya sea científica, artística, política o amorosa)” (Cheguhem Riani, 2020, p. 69). Si bien no nos detendremos en analizar la distinción entre ambos, para conocer el papel de cada forma de pensamiento en la filosofía del francés, véase Cheguhem Riani (2020).

Montalbetti parte de esta conceptualización del lenguaje como objeto cerrado para desarrollar su teoría del poema como esa zona límite del lenguaje que nos permite pensar sobre las posibilidades de sus usos antinormativos y antireferenciales. Entender y definir esa región límite será, desde el comienzo, la misión de su obra (no solo creativa, también científica como investigador en lingüística formal). Cuenta de ello sus primeros artículos e investigaciones, en los que predice y plantea algunas ideas fundamentales que, años más tarde, desarrollará en su obra ensayística y poética.

En el primero de ellos, “Sobre significados que las oraciones no tienen” (1985), Montalbetti se centra en analizar el afuera de la gramática; esto es, aquellos enunciados que, pese a ser agramaticales o ambiguos, significan, y ocupan un espacio no desdeñable en nuestro discurso. Enunciados que son desechados por la ciencia lingüística, pero que, como Montalbetti deducirá más tarde, encuentran un lugar de reflexión, así como la posibilidad de construir un sentido, en la poesía.

Por otra parte, destacamos “Aspectos lingüísticos de la crisis” (1989), artículo en el que a través de un diálogo con Michel Foucault, concretamente a partir de una sentencia que el filósofo enuncia en *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II* (2010): “cambiar el valor de la moneda es que esta no engañe acerca de su verdadero valor” (p. 242), el poeta esboza una analogía entre sistema económico y lingüístico y reivindica el poema como espacio donde el lenguaje no busca intercambiar sus términos por cosas (la referencia es enajenación para el poeta) sino que a través de su composición y de su sintaxis, así como de la relación horizontal que se establece entre sus significantes, demuestra que las palabras no tienen valor intrínseco.

En el tercero de los artículos destacados, “La gramática del error ético” (1990), el lingüista esboza la que será otra idea capital para entender su poética: que el afuera del lenguaje no existe como tal. Montalbetti parte de esta idea para explicar que solo existe la ética lingüística; esto es, una delimitación lingüística de nuestra conducta a través de reglas teóricas de comportamiento, pues no hay nada correcto o incorrecto que pueda ser evaluable fuera del lenguaje.

El cuarto y último artículo al que nos referiremos, “El significado ya no es lo que era antes” (2005), es un intento de subvertir la noción “significado” como algo necesariamente vinculado al lenguaje, lo que desmonta la concepción de este último como instrumento de comunicación y, en consecuencia, como espacio regido por el imperio del signo. Para exponer esta idea, Montalbetti se sirve de las tres concesiones que Lacan hace a la lengua como sistema de signos de Ferdinand de Saussure, tesis principal en torno a la que el reconocido padre de la lingüística desarrolla el *Curso de lingüística general* (1916): “La modificación de la topología del signo, la inversión de sus partes y la expulsión del significado del orden Simbólico” (p. 308).

Para el psicoanalista francés, el signo no está formado por un significante y un significado sino por una cadena de significantes. Estos, al contrario que para Saussure,

ocupan un lugar protagonista en la representación gráfica del signo, pues no necesitan al significado para ser. Montalbetti recicla esta reflexión lingüística de Lacan para proponer que el lenguaje poético es una metástasis significativa que si adquiere una clausura semántica es porque, de manera artificial y a través de una operación externa a él, el sujeto la produce. Tal y como enunciará años más tarde en “Qué sabe uno cuando sabe arreglárselas” (2008): “El significado es una formación más, un *efecto* más diría Lacan, y no un ingrediente indispensable del lenguaje a secas” (p. 13).

En definitiva, en estos cuatro artículos –publicados entre los años ochenta y los 2000– ya se encuentra el germen de muchas convicciones sobre el lenguaje poético que más tarde defenderá, de forma explícita, en sus ensayos, y sobre las que volveremos a lo largo de la investigación. Además, anticipan algunas cuestiones fundamentales que ensaya y practica en su producción poética; la cual, si bien se inicia en el año 1978 con *Perro Negro, 31 poemas* (1978), una compilación de poemas que aparecieron en años anteriores y de forma dispersa en revistas universitarias, y continúa en el año 1995 con *Fin Desierto* (1995), no se desplegará hasta el año 2002, siendo el periodo que abarcan los años (2005-2019) el más prolífico como poeta. Es conveniente señalar, por tanto, que en esta primera producción científica ya tenemos un precedente claro de lo que más tarde llegará a ser una teoría del lenguaje en el espacio del poema o una teoría del lenguaje poético.

La revisión bibliográfica referida explica, en parte, por qué la teoría del lenguaje poético que desarrolla Montalbetti nace de la intersección entre dos debates: el lingüístico y el poético. No obstante, además de los estudios de Renato Panzera Venturelli (2012), Julio Prieto (2019) y Róger Santivañez (2012; 2020), son pocos los investigadores que se han dedicado a atender críticamente las aportaciones novedosas que en materia poética ensaya el peruano. Destacamos el trabajo de Vladimir Alvarado Ramos sobre el concepto “potencia-del-no” de Giorgio Agamben en *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018), así como subrayamos la existencia de reseñas a sus libros *Fin Desierto* (1995), *Vietnam* (2014), *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (2016) y *El pensamiento del poema*, por Mirko Lauer, Cáceres Sandoval, Jhonny J. Pacheco y Julieta Sbdar, respectivamente.

La presente investigación se centrará en analizar “Trilce para ciegos” y “El arte de la conversación (Quintetas)”, dos de los poemas que integran *Cabe la forma* (2021), último poemario del escritor peruano, publicado en la editorial valenciana Pre-Textos. El interés que estos dos poemas presentan para nuestro trabajo es que se trata de textos ficcionales de carácter metapoético; es decir, que se construyen como textos teóricos que explican, a través de mecanismos y procedimientos que solo la poesía ofrece (como la fragmentación, el ritmo encadenado o la anulación semántica del nombre) formas de operar y de construir sentido que difieren de aquellos otros que emplean la prosa o la imagen. Con ellos, Montalbetti demostrará que el poema es una herramienta de pensamiento lingüístico y que por tanto tiene una lógica propia, particular e

insustituible. El recorrido teórico propuesto para cada poema tendrá por objetivo revelar de qué manera y a través de qué procedimientos Montalbetti construye una teoría del lenguaje subyacente a su obra poética. Teoría que, como veremos, define el lenguaje como una suerte de entidad autónoma, y que se separa de aquellas otras que lo reducen a una pragmática o a una correspondencia semántica. Aquellas que encontramos tanto en la filosofía del lenguaje analítico estadounidense, como en lo que comúnmente llamamos lingüística. A lo largo de la lectura crítica de cada uno de ellos definiremos, de manera progresiva, el espacio del poema: sus leyes particulares, su mecánica, sus formas de hacer sentido, con qué y quienes delimita, así como qué recorridos, teniendo en cuenta lo expuesto, podemos trazar dentro de él. Con todo, trataremos de demostrar que, efectivamente, tal y como nos adelanta Montalbetti en el título del poemario, cabe la forma.

## 2. ANTIPOÉTICAS DE LA IMAGEN Y DEL SISTEMA-MUNDO: *TRILCE PARA CIEGOS* Y *EL ARTE DE LA CONVERSACIÓN (QUINTETAS)*

### **Trilce para ciegos**

Las bancas enceradas del Museo eran incómodas.  
Estaban colocadas frente a las paredes de una exhibición

Temporal. La mujer se sentó a mi lado.

Me preguntó cuál era mi cuadro favorito.  
Detesto esas preguntas. *Craterizados*, le dije.

Delante de nosotros un curador explicaba  
*Testar* a un grupo de turistas coreanos

La mujer esperó a que yo le preguntara por el suyo.  
*Todaviiza*, dijo. Muy bien. El curador  
Se llevó a los coreanos a otra sala y quedamos  
Solos. Pero no había forma de continuar.

Compró dos postales (*Todaviiza* y *Toroso*)  
En la tienda del Museo. La cafetería estaba abierta  
Pero la máquina de expresos no funcionaba.

No hay conversación posible. Ella lo intentó,  
Pero dijo que debía terminar un informe esa noche.

Eso era exactamente *todaviiza*. Había que irse.

Cada uno nos levantamos al mismo tiempo y cada uno  
nos alejamos del otro por el mismo camino;

porque yo soy ella.

Delante de nosotros un coreano rezagado susurró *Islas*.

Eso era lo que más se acercaba a un atardecer  
sin espectador. Arroqué las dos postales al tacho.

(Montalbetti, 2021, pp. 15-16)

“Trilce para Ciegos”, poema con el que se abre *Cabe la forma* (2021), nos sitúa en un espacio de imágenes, concretamente un Museo. Sobre la percepción que el poeta tiene de este lugar, desarrollada en “El lugar del arte y el lugar de la memoria”<sup>3</sup>, sabemos dos cosas. La primera, tal y como su título adelanta, que es un lugar para hacer memoria (o al menos albergarla). Y la segunda y más importante, que su manera de trabajar con ella, de utilizarla, es interesada, oportunista, pues “no trata de incorporar el recuerdo al presente para continuar un *sentido* sino [...] que trata de dejar lo recordado en el pasado como forma higiénica de no afectar al presente” (Montalbetti, 2014, p. 19). Desde esta perspectiva, el Museo no se percibe como un lugar que trabaje con la memoria de forma crítica y constructiva sino que tiende a la objetualización y progresiva fetichización del recuerdo. Así, Montalbetti llega a definir el Museo como “lugar de exhibición de objetos que ilustran una narrativa verbal consciente que intenta ordenar, explicar y fijar *lo que ocurrió*” (p. 23).

Si tenemos en cuenta lo expuesto, un lugar de estas características difícilmente podría servir para acoger y exhibir ningún poema. No mientras ordene y signifique de manera taxativa sus elementos; esto es, los nombres que lo constituyen. Pues al fijar sus significados en el tiempo, no estaría respetando su arquitectura; es decir, su condición de conjunto de signos que van reedificando su valor en función del lugar que ocupen en la cadena. Y sin embargo lo hace. En “Trilce para Ciegos”, Montalbetti nos sitúa en un Museo que exhibe una serie de piezas con nombres extraños: “Todaviiza”, “Toroso” y “Craterizados”. Nombres que si en una primera lectura podrían pensarse como cuadros plásticos, lo cierto es que se trata de palabras o expresiones (en su mayor parte neológicas) empleadas por Vallejo en poemas de *Trilce*, lo que permite suponer que en el museo ficticio del poema se exhiben poemas de *Trilce* como cuadros u obras de arte que toman como título esas palabras y expresiones (pero también sería posible suponer, por ejemplo, que se trata de obras de arte inspiradas por esas palabras o por los poemas de *Trilce* en general). Estamos, por tanto, ante una presentación fija de la significación móvil y encadenada del lenguaje. ¿Pero qué nos quiere decir el poeta con esto? ¿Por qué nos presenta un museo de palabras que, además, es para ciegos?

Las críticas de Montalbetti a la tendencia del lector a hacer del poema imagen ocupan un lugar central en la construcción de su teoría poética. El poeta aduce que lo

---

<sup>3</sup> Este artículo fue escrito con motivo de un proyecto de museo diseñado por el Estado peruano en homenaje a las víctimas del terrorismo. Forma parte del volumen de ensayos *Cualquier hombre es una isla* (2014).

visual y lo verbal demandan un acercamiento crítico diferente, pues lo verbal produce pensamiento, mientras que lo visual lo anula. Y esto sucede porque, en palabras del poeta, en las imágenes no hay distancia entre significante y significado. Su conexión es inmediata. Si vemos un árbol (es decir, un dibujo del mismo), le otorgaremos repentinamente un significado. Algo que no sucede, en cambio, cuando estamos ante una producción verbal, donde la sintaxis juega un papel clave: abre una distancia entre los significantes y sus supuestos significados, haciendo más difícil la traducción. En consecuencia, la construcción epistémica es un asunto de sintaxis. Sobre ello aduce Montalbetti: “Los significados como criaturas visuales nunca producen pensamiento. Al contrario, señalan su muerte. Pensamiento existe solo en la lectura, es decir, en el trabajo de la distancia entre significante y significado. Ese tramo es lo que Saussure llamaba significación” (2014, p. 180).

El problema, sin embargo, (y he aquí la crítica del poeta) es que a estos dos modos de tratar con la realidad los sujetos nos aproximamos con idénticas pretensiones, tratando de extraer un mismo resultado y, en consecuencia, confundiendo su valor. Sucede que intentamos pensar con imágenes (leemos imágenes), siendo esto imposible, pues en ellas no hay distancia posible entre significante-significado, no hay sintaxis; y de igual forma, hacemos de los poemas imagen fija, artefactos cerrados y concluyentes. “El peligro [...] se construye cuando el diferido entre significante y significado se reduce a cero. Cuando el significante no tiene tiempo o espacio para elaborarse y es atrapado rápidamente por un significado, pensar es imposible” (p. 180-181).

Lo expuesto explica por qué Montalbetti coloca en un Museo (presunto espacio de imágenes) artefactos de lenguaje. Porque antes de sumergir al lector en el espacio poético de *Cabe la forma*, pretende advertirle de algo: que estamos cerrándonos las pocas vías que tenemos para construir pensamiento crítico. ¿Y cómo se lo advierte? A través de dos figuras clave que participan del poema. En primer lugar, con la figura del curador, quien se encarga de darle dirección proyectiva a la empresa; aquel que explica (convirtiendo su pensamiento en imagen, anclando el devenir del poema e impidiendo así que este construya un movimiento con el engarce de sus partes) los poemas a los turistas. Y, en segundo lugar, a través de una mujer que, sentada al lado del poeta, observa los cuadros y resuelve hacer dos cosas: (1) comprar dos postales, es decir, convertir el poema en imagen, anulando así su condición de “plataforma de relanzamiento”; y (2) acudir a la cafetería del museo, donde, curiosamente, la máquina de expresos no funcionará. Me aventuro a pensar que este último movimiento de la protagonista es la forma que Montalbetti tiene de decirnos que no es posible extraer significados rápidos.

Todas estas acciones convergerán en una resolución: Entre ella y el poeta, “no hay conversación posible [...] Ella lo intentó, pero dijo que debía terminar un informe esa noche. Eso era exactamente todavía. Había que irse”. De esta forma, vemos cómo

el poema se cierra con un lenguaje concluyente que, instalado en el campo semántico de lo burocrático, nos recuerda la torpe necesidad humana de obtener de manera rápida un significado, una imagen fija de lo que en realidad deberían ser para el poema significantes en infinito movimiento y relación. Terminar un informe esa noche supone clausurar, cuanto antes, la semántica del nombre. La denuncia es clara: hay que separar los reinos de la imagen y del lenguaje, que en los últimos tiempos habrían confundido sus papeles. El lenguaje no puede ponerse al servicio de la verdad figurativa porque su tarea, como herramienta de pensamiento, es otra: la de reflexionar sobre los límites y posibilidades del lenguaje, poniendo en crisis la totalidad del signo lingüístico.

En este sentido, “Trilce para ciegos” le sirve para hacer hincapié en la tensión no resuelta, en la tendencia inscrita en los sujetos a fosilizar del poema su verdad móvil, su condición de lugar en el que el lenguaje explora los límites de su significación, sin llegar a resultados fijos ni concluyentes. “Cada uno nos levantamos al mismo tiempo y cada uno nos alejamos del otro por el mismo camino; / porque yo soy ella”. Así, la inclinación del lector que desea volver el poema dato cerrado y deseo proyectivo queda patente. Pero también la crítica y el desacuerdo con esta manera de leer poesía. En definitiva, Montalbetti arma un museo de poemas para advertirnos que estamos errando en nuestros intentos de construir pensamiento crítico.

El poema se cierra con una conversación imposible entre el poeta y la mujer (entre el poeta y el lector). Pero esto es algo que parece esperable, pues no es posible negociar un valor que ha quedado encuadrado en una imagen y no ha descrito su parábola. Sin embargo, cuando parecen haber caído todos los intentos de entenderse, surge el corazón del poema: la isla. Elemento en torno al cual orbitan el resto de significantes. “Delante de nosotros un coreano susurró Islas. Esto es lo que más se acercaba a un atardecer sin espectador”.

Llegados a este punto, es interesante recurrir a un aspecto concreto del pensamiento de Jacques Derrida, a quien Montalbetti se ha referido directamente en “Del amor al otro al amoral Otro” a través del uso que el filósofo hace de este lugar. En aquel ensayo, Montalbetti, sirviéndose de la sentencia derrideana: hay “textos que *no tienen orillas*”, critica aquellos textos que se vuelven incapaces de “hacer olas sobre las que uno puede correr o hablar” (2014, p. 195). Esto es, aquellos textos concluyentes que se cierran con valores fijos y no ofrecen al lector la posibilidad de seguir un sentido.

No es fortuito, por tanto, que Montalbetti emplee el término isla en este poema, donde, como hemos visto, critica la tendencia humana a hacer del poema imagen. La isla, como arquitectura circular, como espacio con orillas, es un concepto que, en el poema, opera para decir que este es, en realidad, un lugar donde es posible hacer reflexionar al lenguaje sobre sus propios límites, donde es posible el pensamiento. ¿Pero, de qué tipo? ¿Cómo construye el poema pensamiento? Como dijimos

previamente y volvemos a insistir, abriendo una distancia entre significante y significado, poniendo el lenguaje en crisis.

La quinta parte de “La teoría del poema de Anne Carson”, uno de los textos más interesantes de *Cabe la forma*, ayuda a entender lo expuesto. Allí, Montalbetti parte de unos versos de Wallace Stevens “*Si todo el verde de la primavera fuera azul, y lo es...*” para más tarde decir: “Es como si Inti García Santa María dijera / su visión es una isla // y en verdad lo es. Es una isla” (Montalbetti, 2021, p. 88). La visión de Stevens, tal y como la entiende Montalbetti, es una isla porque tiene orillas; es decir, construye una verdad lingüística que existe más allá de sus propios límites gramaticales. Pensemos en la construcción “*Si todo el verde de la primavera fuera azul, y lo es...*”: no existe ni es posible para la ciencia lingüística; es asemántica y agramatical. Stevens está haciéndole algo al lenguaje, está alterando las leyes de la gramática; está torsionando la sintaxis y rompiendo con el lenguaje referencial y comunicativo. Con ello, está impidiendo al lector canjear, rápidamente, los significantes del verso por significados fijos y, en definitiva, está invitándole a pensar. Por eso su visión es una isla: porque es ilimitada en sus limitaciones, porque pone en movimiento el sentido del poema a partir de una construcción agramatical a la que parece imposible otorgar un significado claro.

Creo que este diálogo con el filósofo de la *differànce*, Jacques Derrida, y con el poeta de la imaginación creativa, Wallace Stevens (cuyos ejemplos, recuperados por Montalbetti, se basan precisamente en la ausencia de correspondencias alegóricas simples) ayuda a entender por qué el turista coreano susurra islas y ofrece, con ello, un ejemplo más certero –más que un Museo, al menos– de lo que significa el espacio del poema: un lugar donde los significantes se ponen en movimiento y van, en forma progresiva, construyendo un sentido, difícil de clausurar en un resultado semántico. Tal y como afirmó el filósofo francés en *De la gramatología*, con quien Montalbetti comparte una preocupación formal por el lenguaje, “si algo hay en la literatura que no se deja reducir a la voz, al epos o a la poesía, no se lo puede recobrar sino a condición de *aislar*<sup>4</sup> con rigor ese vínculo del *juego de la forma* y de la sustancia de expresión gráfica” (Derrida, 1986, p. 77).

El siguiente poema en el que nos detendremos se titula: “Sobre el arte de la conversación” y está compuesto por once quintetas que, como una suerte de diario, presentan de forma ordenada la rutina de un hombre. Atiéndase a las dos siguientes:

Es inútil hacer catálogos: las cosas no hacen listas. / Marx dijo (1857): “No es lo mismo tener hambre / Que decir que uno tiene hambre”. Pudo haber dicho: / La hierba es verde, los médanos son hermosos. / Yo andaba distraído // Los poetas llevan perros al río. Atan piedras a sus lomos y los hunden en las aguas. / Buscan que los nombres y las cosas ya no estén conectados. / Los perros y los perros anden sueltos. / Fluya el río hacia siempre allá (2021, pp. 17-18).

---

<sup>4</sup> La cursiva es mía



Muchos son los términos montalbettianos que se dan cita en estos versos: los “perros”, los “ríos”, las “aguas”, las “piedras”, los “nombres” y las “cosas”, incluso las “listas”. Conceptos que además aparecen de manera recurrente en su obra desde el año 1978. Pero lo interesante y lo particular de este poema es cómo, al converger ahora todos, abren un nuevo sentido. Otra posibilidad de lectura. En primer lugar, tenemos dos versos razonablemente emparentados, pese a su distancia temporal: “la verdad se dice en listas” (Montalbeti, 2017, p. 358), del poema “Para la tempestad», perteneciente a *Apolo Cupisnique* (2012) y “Las cosas no hacen listas” (Montalbeti, 2021, p. 17), escrito casi veinte años más tarde en este poema, quizá como extensión de aquella idea poética enunciada en el año 2012. A la luz de la obra de Montalbeti, y en relación con el poema que estrictamente antecede a este, los versos nos sugieren que existe una diferencia entre las cosas (los objetos) y las palabras. La lista es una organización del lenguaje y, por tanto, si la verdad se dice en listas, la verdad solo puede ser enunciada por medio de significantes, por medio del lenguaje. El poema, como artefacto lingüístico de enunciación, resulta, en consecuencia, el único modo de acceder a la verdad.

Sobre la idea de “verdad”, en una entrevista concedida a la revista en línea *La Vaca Multicolor*, Montalbeti señala:

La verdad no es un contenido, la verdad no es algo que está ahí afuera y que tú descubres, ni siquiera en el caso de  $2+2=4$ . En este último caso lo que tú descubres es un protocolo, lo que tú descubres es un proceso. Y creo que eso es lo que enseña, en el caso del poema, la verdad del poema. No es que la verdad del poema, la verdad de un poema de Vallejo o de quien sea, es “esto”, algo así como “la libertad es lo más importante para el hombre”. No, no lo puede ser. Lo que es, es una forma de... es un protocolo de avanzar para desterrar una opinión y tratar de encontrar una verdad (Urli y Mosquera, 2021, en línea).

La verdad es un proceso de desaprendizaje, de renuncia a los significados fijos; un cuestionamiento de las definiciones asignadas a las palabras. Por eso la verdad se dice en listas, porque la verdad del logos se expresa en la forma, en la relación estructural y dependiente entre las palabras de un texto.

Los versos que siguen hacen alusión al oficio poético. Montalbeti nos dice que los poetas llevan perros al río, pero si conocemos otros contextos en los que esta palabra figura en su obra sabremos que no está hablando de cualquier perro, ni siquiera se estará refiriendo a un animal; su alusión es, en cambio, al nombre “perro”, al perro en su condición de nombre, de significante vacío de significado. Así, los poetas llevan estos significantes al río y atan piedras a sus lomos para hundirlos. La piedra, para la simbología poética clásica, ha estado muy relacionada con el significado, con el peso que las palabras portan. De modo que nos está diciendo que los poetas hundan el significante-perro para romper con su significación atando en él distintos significados, para que “los nombres y

las cosas ya no estén conectados” (Montalbetti, 2021, p. 18); es decir, para que “los perros (significante) y los perros (referente) anden sueltos” (*ibid*). En este sentido, estamos recuperando y ampliando una idea de su poética que ya esboza en el poema anterior cuando se refiere a la necesaria desconexión del reino visual y el reino del lenguaje. Pero también nos está describiendo la forma que tiene el poeta de construir su verdad (recordemos la idea de verdad como proceso antes enunciada, como puesta en crisis del lenguaje). Con todo ello, logra definir el poema como un lugar de reflexión, separándolo de sus usos comunicativos, y, en consecuencia, de su relación directa con el sistema-mundo. En definitiva, el poema demuestra –y esta es la razón de su episteme– que “la distancia entre representante y representado nunca es cero. Una huella no es un pie. El humo no es fuego. La palabra perro no es perro [...] Siempre hay un resto. Y ese resto es lo que sostiene la interpretación” (Montalbetti, 2014, p. 141).

Por otra parte, “fluya el río hacia siempre allá” (Montalbetti, 2021, p. 18), último verso de la quinteta, no hace sino confirmar esta teoría. Este verso nos remite directamente a *La ceguera del poema*, poema-ensayo publicado en el año 2017 en el que Montalbetti reflexiona sobre la ontología del poema, la autonomía del nombre poético, y su diferencia y tensión con la imagen (también con las cosas del afuera). En él, encontramos la siguiente cita: “Hay un verso muy preciso de Aníbal Núñez que dice ‘para ser río al río le sobra el nombre’” (p. 100). Y continúa:

Le sobra Tigre, Huallaga, Magdalena, Machángara, Amarillo... / ... pero también, y sobre todo, le sobra ‘río’. / El río es perfectamente indiferente a lo que decimos de él, / que es río, / que fluye, / que parece un gran dios marrón. / Hablamos sobre las cosas / pero las cosas no parecen afectadas por lo que decimos. / Es cierto, decimos, el río fluye / y el río fluye. / Pero en realidad el río no fluye / porque muchas son las cosas que fluyen: / fluyen las palabras, el dinero, / fluyen las disculpas, / fluye el tráfico, fluyen las ideas... / Con un poco de imaginación, como la tuvo Heráclito, / *todo* fluye. / ¿Qué significa, entonces, celebrar que el río fluya? / (¿O que la nube sea blanca, o que el cielo azul...?) / No mucho. / Creo que Wallace Stevens notó esto con su habitual perspicacia / y le bastó hablar del río como “an unnamed flowing” (como un fluir / innombrado) (p. 100)

Recuperar este contexto parece indispensable para acceder al sentido del poema y entender qué piensa Montalbetti de los poetas, cuál es su modo de proceder en el espacio del lenguaje, su forma de construirlo. El poeta peruano intenta retratar la distancia entre el nombre poético y el referente real para proponer que la poesía, en su descontextualización del nombre, en su uso del significante vacío, en su ruptura de la relación biunívoca significante-significado (y, junto a ello, en su exploración de lo agramatical y de otras maneras de hacer sintaxis) está rompiendo con su servilismo al sistema-mundo y nos está permitiendo usar el lenguaje para hablar de lenguaje.

La función del nombre en el poema es otra: servir a su propia categoría de nombre. Ya lo dijo Montalbetti en una ocasión: “el poema no le pone nombres nuevos a los objetos sino a los nombres que les ponemos a los objetos” (2020, p. 63). Esta idea justifica que el poema continúe: “Es apócrifo estar ante la muerte y hacerse el sordo” (2021, p. 19). Y decimos justifica porque el signo lingüístico, tal y como lo entendió Saussure, ha muerto (esto ya lo dijo Lacan); sin embargo, tras su muerte, sí hay lugar para la escucha: escuchamos la cadena significante, independiente y emancipada del reino de lo visual.

Pero el poema termina con un verso sentencioso que desvelará otra particularidad más de la teoría poética del peruano: “No practico el arte de la conversación. / Conversar es como oponer el número dos al número tres. / ... / ... / Constantemente” (p. 19). Es fundamental referimos a esta última idea por lo que esconde, al menos en términos psicoanalíticos. Sabemos que para Lacan la oposición del 2 al 3 es la fórmula del Deseo. Dice Lacan: “El deseo no nos conduce más que a la mira de la falla donde se demuestra que el Uno sólo depende de la esencia del significante” (2021, p. 13). Me aventuro a pensar que la lectura, en términos lingüísticos, que hace Montalbetti de la mecánica del deseo, se emparenta con la teoría psicoanalítica.<sup>5</sup> Si algo nos demuestra el deseo es que el Uno, que para la lingüística formal sería el Signo (unión de significado-significante), es una ilusión. Porque al llegar a él se descubre la falla: siempre hay algo más que no podemos retener. No es fácil canjear los significantes del poema por significados fijos. Lo único que existe *per se*, en su individualidad, es el significante. La mecánica del poema tiene mucho que ver en esto: el deseo del lector orbita en torno al presunto significado del poema, para poder cerrarlo en Uno, pero nunca lo logrará. Siempre quedará un resto. Dice Montalbetti que el poema es un “movimiento de repetición incesante alrededor de un hueco que la constituye” (*Cualquier hombre es una isla* 194), y que esto no solo justifica su existencia sino que constituye su razón de ser. ¿Por qué? Porque en ese instante se nos revela que no se puede alcanzar una verdad fija, última. En este sentido, la conversación (al menos para Montalbetti) es el tipo de discurso en el que más se pronuncia la mecánica del deseo. Nada es en ella exactamente lo que decimos –siempre es más y siempre es menos–; por tanto, nunca es Uno. Sin embargo, en los hablantes suele existir la ilusión de que sí, de que con ella se accede al significado último.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Montalbetti es un profundo lector de Lacan. De él emplea términos como “sentido” y “resto” para referirse al poema; también ha escrito artículos como “Crisis borromea”, a propósito del nudo borromeo. En la mayoría de sus ensayos, da cita a sus ideas. No sería casualidad, por tanto, que para hablar de deseo también recurra a algún apunte del psicoanalista.

<sup>6</sup> Montalbetti ha llegado a referirse al trauma como “resto indispensable de la memoria” (2014, p. 21) y a esta como “acto de división inexacta que siempre deja un resto, como dividir 10 entre 3: siempre resta 1” (p. 22). De esto se deduce, por otra parte, que el poema es un buen espacio para ensayar el trauma. O al menos para hacer del trauma del lenguaje que no-comunica, que no hace significado, un lugar de pensamiento y reflexión.

Montalbetti señala que el deseo, cuyo fin último es la regeneración, solo puede recuperarse cuando renunciamos a él. La conversación no es el lugar, por tanto, para reactivar su proceso porque no nos revela la falla del Uno. Por eso nos dice en el poema “no practico el arte de la conversación”: porque es oponer el 2 al 3 constantemente, sin llegar a demostrar la falla del Uno. El único lugar en el que es posible reactivar el deseo, volver a intentar alcanzarlo, es el poema. En él, los significantes, al exhibir la ausencia de significado fijo, al existir en su relatividad, al encadenarse y, en última instancia, negarse a hacer Uno, pueden armar una topología lingüística concreta que, como el espacio del goce lacaniano, del cual hablaremos a continuación, se presente con un agujero en medio (Lacan, 2021, p. 16).

Este último verso del poema, referencia explícita al deseo, nos permite terminar refiriéndonos a la séptima quinteta. La recuperamos ahora porque solo a partir de algunas cuestiones que trató Lacan en torno al goce podemos iluminar su sentido. La quintilla de Montalbetti dice así: “Sea una prueba de respuestas múltiples. / Una tortuga, el dinero, el viento, el sol. / Diez mil palabras iluminan la vida de un hombre. / ... / La respuesta correcta es: una tortuga” (2021, p. 18).

En el *Seminario. Libro 20. Aun*, Lacan, para introducir algunas cuestiones sobre el goce, emplea la paradoja de Aquiles y la tortuga. Allí nos dice:

Aquiles y la tortuga, tal es el esquema del gozo de un lado del ser sexuado. Cuando Aquiles ha dado su paso, terminando su lance con Briseis, ésta, como la tortuga, avanza un poco, porque es *no toda*, no toda suya. [...] Un número tiene un límite, y en esta medida es infinito. Aquiles, está muy claro, sólo puede sobrepasar a la tortuga, no puede alcanzarla. Sólo la alcanza en la infinitud (p. 15).

Es posible que Montalbetti se haya servido de la imagen de este animal, a través de Lacan, para proponer que el poema como artefacto finito es el medio lingüístico del que disponemos para ver<sup>7</sup> –en el sentido de dirección– el lenguaje en su condición de infinito. Sobre todo si tenemos en cuenta que el poema invita a pensar más allá de la semántica y de lo gramatical, y que nos encontramos ante un texto que contiene la fórmula matemática del deseo lacaniano.

En relación con lo expuesto, una última cuestión a propósito de este poema tiene que ver con su forma de exponer las trayectorias por el lenguaje. En su continuación, leemos “no / hay taxis a la vista. / Hasta que llega uno” (p. 18). Esta referencia al vehículo como medio que nos conduce por el borde de la lengua ya la encontramos en “El ombligo del sueño”, poema perteneciente a *Cinco segundos de horizonte* (2005) en el que Montalbetti se sirve de la imagen automovilística para referir la mecánica del poema, así como nuestra manera de acercarnos y de conducirnos por él. Y donde pone de manifiesto la pulsión poética como *pulsión de langue*, ese “movimiento de

---

<sup>7</sup> Repárese en que el verbo ver contiene el imperativo de ir: “ve”, que refiere dirección.

repetición incesante alrededor de un hueco que la constituye” (2014, p. 194). Por él, y desde entonces, sabemos que dentro del espacio poético, estructurado como un círculo con un gran hueco en medio<sup>8</sup>, el recorrido se hace de manera parabólica, prendidos de su centro, incapaces de llegar a ningún sitio.

En definitiva, esta comprensión particular del nombre, esta relación con el lenguaje explica por qué Montalbetti se distancia, casi negándola, de la posibilidad de la comunicación cotidiana. Un contexto en el que todo intento de capturar el verdadero sentido de las cosas parece posible (siendo, en realidad, en vano). Así, a través de “Trilce para ciegos” y “Sobre el arte de la conversación” el poema empieza a definirse como el único espacio en el que, tal y como enunció en “El tamaño del río”, poema de *Llantos Eliseos* (2002) podemos encontrar “un lenguaje nunca visto / un lenguaje sordo mudo / y ciego / del tamaño exacto del río” (Montalbetti, 2017, p. 164). Es decir, un lenguaje en constante cambio, que posibilita “ver / un pez nunca visto / un pez alargado y negro / y ciego / del tamaño exacto del río” (p. 160). Un pez en su condición de signifiante, en su estructura fonemática, en su fluctuación constante de significados. Miembro de una cadena; dependiente y susceptible de ser cualquier cosa según el eslabón que en ella ocupe.

### 3. CONCLUSIONES

Es fácil poetizar la crítica; sin embargo, es muy difícil hacer crítica metapoética. Montalbetti consigue esto último y abre con ello un espacio de pensamiento nuevo para el lenguaje. Un espacio (no solo metafórico, también físico) en el que es posible pensar su estructura y a través de la suspensión, fragmentación y revinculación de sus elementos significantes, armar otros sentidos. Su desconfianza en el más allá del lenguaje (en la búsqueda de un universal, de un trascendente), pero también en el signo saussureano (esos significados que se anclan a los significantes, anulando sus movimientos), lo ha llevado a bajar a la poesía del palio y a romper con la pátina inoperante que sobre ella aplicó el romanticismo.

Su poética se construye como una herramienta más de pensamiento, como un lugar donde es posible —y necesaria— la pregunta para avanzar. No hay una teoría detrás del poema, el poema es la teoría. Esto quizás explique por qué sus versos se articulan siempre como puertas de acceso a un espacio, el del poema, donde el lenguaje reconoce sus fallas. En él, en ese espacio, la agramaticalidad, la errata y el ripio se ponen en el centro. Y prendido de ellos gira el lector, tratando de clausurar en significados el sentido. En definitiva, los poemas de Montalbetti suspenden la comunicación, anulan

---

<sup>8</sup> En ese mismo poemario, encontramos “Fondo del poema”, construido como arquitectura de ese hueco vacío, de ese abismo intraducible que nos mantiene oscilantes y absortos. El poema sería, para Montalbetti, la arquitectura que se construye en torno a él.

la clausura semántica a favor de un juego de negociaciones nuevas entre las palabras y sus formas de hacer vínculo que, construido como una ruta, nos llevará al eterno movimiento. Desafiantes y rizomáticos, asignan una nueva posibilidad ética al genio: la de entender a medias; la de aprender a reconocer y manifestar que la verdad también reside en lo indeterminado.

#### OBRAS CITADAS

- Alvarado Ramos, Vladimir Litmam (2022). ‘Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r’. La potencia-de-no. *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti. *América sin Nombre*, núm. 27, 8-24. <https://doi.org/10.14198/AMESN.19809>
- Badiou, Alain (2016). *Que pense le poème?*. Nous.
- Cheguhem Riani, Mauricio (2020). El concepto de verdad en Alain Badiou: de la edad de los poetas a la edad de las matemáticas. *Archivum*, vol. 1, núm. 70, 65-79.
- De Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. (Trad. Amado Nervo). Losada.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2010). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. (Trad. Horacio Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (2021). *El Seminario, Libro 20, Aun (1972-1973)*. Paidós.
- Montalbetti, Mario (2022). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Rev. de Julieta Sbdar. *Revista Exlibris*, núm. 11, 350-353.
- (2021). *Cabe la forma*. Pre-Textos.
- (2020). *El pensamiento del poema*. Kriller71.
- (2017a). La ceguera del poema. *Cuadernos del Sur. Letras*, vol. 47, núm. 1, 85-109.
- (2017b). *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978-2016)*. Ediciones Liliputienses.
- (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Fondo de Cultura Económica.
- (2014). *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Fondo de Cultura Económica.
- (2008). Qué sabe uno cuando sabe arreglárselas. *Revista Psicoanálisis*, núm. 6, 9-20.
- (2005). El significado ya no es lo que era antes. *Areté*, vol. 17, núm. 2, 295-311.
- (1998). *Fin Desierto*. Rev. de Mirko Lauer. *Guaragua*, vol. 3, núm. 7, 145-147.
- (1990). La gramática del error ético. *Areté*, vol. 2, núm. 1, 231-248.
- (1989). Aspectos Lingüísticos de la Crisis. *THEMIS Revista De Derecho*, Nº 14, 58-60.
- (1985). Sobre significados que las oraciones no tienen. *Lexis*, vol. 9, núm. 2, 197-207.

- Montalbetti, Mario y Bauer, Ralph (2016). *Vietnam*. Rev. de J. Pachecho, Johnny. Desde el Sur, vol. 8, núm. 1, 219-221.
- Panzerá Venturelli, Renato (2012). *El lenguaje como “sucesión de amaneceres”: la reducción del signo a solo significante en la poesía última de Mario Montalbetti*. 2012, Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura Hispánica. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1468>.
- Prieto, Julio (2019). La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbetti. *THEORY NOW, Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 2, núm. 2, 42-67.
- Santiváñez, Roger (2012). El Aporte Revolucionario Mario Montalbetti. La nueva poesía. *Variedades*, núm. 275.
- (2020). Mario Montalbetti y la nueva poesía peruana. *Letras s5*. Proyecto Patrimonio.
- Urli, Sebastián y Mosquera, Fabián Darío (2021). Articulaciones, bordes, animales. Una conversación con Mario Montalbetti. *La Vaca Multicolor*.