

LA CEGUERA DEL POEMA: UNA LECTURA DE MARIO MONTALBETTI

THE BLINDNESS OF THE POEM: READING MARIO MONTALBETTI

Julio Prieto

Universität Potsdam

jprieto@uni-potsdam.de

Fecha de recepción: 22 de junio de 2019

Fecha de aceptación: 5 de julio de 2019

<http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i2.9588>

Resumen:

Este artículo explora la obra poética y ensayística reciente de Mario Montalbetti y en particular la idea de “ceguera del poema”, desarrollada en varios libros híbridos que podríamos describir como *ensayos-poemas*. El análisis se enfoca en la dimensión ético-política de dicha noción y en la manera en que esta es articulada para proponer a la vez una defensa del poema y una crítica de los sistemas de representación dominantes en el capitalismo global, rastreando sus vínculos con la tradición de crítica del *ocularcentrismo* moderno que recorre el pensamiento y el arte del siglo XX.

Palabras clave: teoría poética; crítica de la imagen; lenguaje y capitalismo; Montalbetti; poesía latinoamericana.

Abstract:

This article explores Mario Montalbetti's recent poetic and essayistic work and specifically the idea of poetry's “blindness”, developed in several hybrid books that could be described as *poem-essays*. The analysis focuses on the ethical and political dimension of this notion, examining the ways in which it is articulated to propose both a defense of the poem and a critique of the dominant systems of representation in global capitalism, and tracing its links with the tradition of critique of modern *ocularcentrism* that runs through 20th-century philosophy and art.

Keywords: poetic theory; critique of the image; language and capitalism; Montalbetti; Latin American poetry.

En *La ceguera del poema* (2018), uno de los últimos libros publicados por el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, leemos: “el poema es tal vez el único uso del lenguaje / que asume la condición radical de su propia ceguera” (20). Esta idea vertebrata la obra reciente de este autor –una de las más estimulantes en el actual panorama de las letras hispánicas– en su doble vertiente poética y ensayística. Ahora bien, un aspecto insoslayable de dicha obra es precisamente la manera en que desafía las distinciones genéricas que harían posible hablar de una doble vertiente, en la medida en que sus últimos libros tienden a cultivar formas híbridas que mezclan en distinto grado la escritura poética y la ensayística. Este artículo propone una lectura enfocada en varios de esos textos híbridos, que podríamos describir como *ensayos-poemas*: *Cajas* (2012), *El sentido del poema* (2017), *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) y el arriba citado *La ceguera del poema* (2018). En estos textos la reflexión lingüística y poetológica –y en particular en los dos últimos, la idea de “ceguera del poema”– se encamina a desmontar la equivalencia entre el decir y el ver que informa la sociedad del espectáculo del capitalismo global, y que es central en los formatos dominantes de la industria cultural contemporánea, y en particular en la novela en cuanto género crecientemente integrado en la “cadena productiva” de la literatura mundial (Locane 51-66). Mi lectura explora las potencialidades ético-políticas de esta concepción del poema, que puede relacionarse por un lado con las prácticas de “reducción estética” que recorren la literatura y el arte del siglo XX (Prieto 14-18) y por otro enlaza con una línea de pensamiento que a partir de la crítica del oclularcentrismo imperante en la cultura moderna y en la tradición filosófica occidental –eso que Martin Jay llamó la “denigración de la visión” (*Downcast eyes*)– se orienta a la reflexión sobre la dimensión ética y cognitiva de la escucha.

Tantear el afuera: lenguaje y capitalismo

Notas para un seminario sobre Foucault, el último poemario publicado de Montalbetti, es un experimento transgenérico –como *Cajas* y *La ceguera del poema*– que se mueve entre el poema, el ensayo filosófico-lingüístico y el formato “seminario”. Los poemas se presentan como “sesiones” fechadas y trabajan una cierta intermitencia entre lo oral y lo escrito que es propia de dicho formato: así, los poemas-sesiones incluyen “preguntas del público” y la interacción con esas preguntas del autor en cuanto poeta-profesor (recurso que Montalbetti maneja con no poca ironía, pues se presenta como un profesor más bien pedante que no hace demasiado caso a las preguntas de los alumnos, muchas de las cuales son “inaudibles”). En una entrevista a propósito del libro, el autor peruano precisa que mientras que *Cajas* es un ensayo-poema “más filosófico que poético, *Notas* es más poético que filosófico” (“Esto”

s. p.). Es decir, *Cajas* –y, añadiríamos, textos como *La ceguera del poema* y *El sentido del poema*¹– es un texto trabajado más desde la perspectiva del filósofo y el lingüista que argumenta una idea y “escribe mientras piensa”, en tanto que *Notas* tiende a privilegiar la perspectiva del poeta que “piensa mientras escribe” (“Esto” s. p.).

En esa entrevista Montalbetti da dos descripciones del libro que también se podrían aplicar en parte a *La ceguera* y *El sentido del poema* –así como a ensayos de teoría y crítica literaria como “En defensa del poema como aberración significativa”, incluido en el volumen *Cualquier hombre es una isla* (2014), o *El más crudo invierno* (2016)–: el libro se presenta, primero, como una defensa del poema, la cual a su vez implica una invectiva contra la novela contemporánea en cuanto “arte visual”, y segundo, como una reflexión sobre la relación entre lenguaje y capitalismo (“Esto” s. p.). Esta reflexión, articulada desde la teoría filosófica y lingüística a la vez que desde la práctica poética, es especialmente pertinente si pensamos que el lenguaje es hoy uno de los principales activos del capital, lo que diríamos que está en el centro del sistema en tiempos del capitalismo post-industrial –eso que varios autores analizan en términos de “semiocapitalismo” (Berardi) y de “trabajo inmaterial” (Negri/Lazzarato) o “trabajo intelectual” (Virno 113-16). Para Paolo Virno, en el capitalismo postfordista el lenguaje está subordinado a la estructura de acumulación del capital en un sistema donde “el proceso productivo tiene como ‘materia prima’ el saber, la información, la cultura, las relaciones sociales” (*Gramática* 16): un sistema orientado a lo que Óscar Ariel Cabezas llama “la extracción de plusvalía de signo de todo aquello que tenga valor exhibitivo-performativo” (183). Pensar la relación entre lenguaje y capital –que es pensar también la relación entre lenguaje y visión– es una cuestión urgente porque equivale a pensar lo que Montalbetti llama “el deseo del sistema” –algo difícil de ver y de decir, de tan ubicuo. Sintetizando mucho la cuestión, la pregunta fundamental que plantea Montalbetti es: ¿cómo atacar el sistema a través de aquello mismo que lo hace funcionar? Lo que a su vez implica otras preguntas: ¿cómo activar la potencia emancipadora del lenguaje? ¿cómo pensar lo político del poema? Esto es lo que está en juego en el pensamiento de la “ceguera del poema” y lo que quiero indagar en las páginas que siguen.

Formulada de otro modo, la pregunta con la que aquí se nos confronta sería: ¿hay un afuera del capitalismo? ¿hay un afuera del lenguaje? Es la cuestión de fondo que recorre *Notas para un seminario*, así como en cierto modo la entera obra poética de Montalbetti. Veamos cómo se articula esta cuestión en el poema titulado “Sesión V”, que lleva la fecha

1 Estos dos largos ensayos-poemas son en cierto modo “mellizos”, en la medida en que pueden leerse como variaciones de un mismo texto: *La ceguera del poema* es una versión más sintética de *El sentido* –las cinco “fases” que distingue este en la concepción del poema se reducen a tres “etapas”–, pero incorpora elementos nuevos (diagramas análogos a los incluidos en *Cajas*, el extenso símil del viaje en avión y en submarino para ilustrar la oposición novela/poema, que aparece en otra versión en *Notas*, etc.). Por lo demás ambos presentan numerosos pasajes virtualmente idénticos, si bien a menudo ensayan un distinto corte versal o bien cambian de lugar (así por ejemplo la cita de Melville que aparece en la cuarta “fase” en *El sentido*, se desplaza al preámbulo en *La ceguera*).

“21.3.17” y toma como punto de partida la visita de un submarino atracado en el puerto del Callao. La dificultad de pensar la cuestión del afuera (del lenguaje, del capitalismo) es patente en el hecho de que, reiteradamente a lo largo del poema, la mención del capital –y específicamente de la relación entre lenguaje y economía– equivale a un colapso del discurso. A propósito del nombre del submarino –“*Abtao*”, término que en mapudungun, la lengua de los mapuches, significa “fin de mundo”–, Montalbetti arguye que para reconocer el “fin” de cualquier cosa se precisan dos condiciones: una mirada indirecta, al sesgo –“como a través de un periscopio”, dice– y un “lugar cerrado” –como por ejemplo un submarino. Y distingue tres tipos de cierre o “clausura”: la clausura tonal (lo que distingue la música del ruido), la clausura gramatical (lo que distingue el lenguaje del mundo o del no-lenguaje) y la clausura del “capital” y del “capitalismo”. Significativamente, describir los dos primeros tipos de clausura no le da mayores problemas, pero al tratar de abordar el tercer tipo se produce una interrupción del discurso, como si el lenguaje topara con un límite de lo expresable:

3) la clausura del capital(ismo)
 que es como decir...
 ...esto se pone un poco más complicado
 porque ya no estamos frente a una forma
 (como la música y el lenguaje)
 sino ante algo de naturaleza distinta
 algo que quiere *aparecer* como una forma

 pero que no es una forma
 el capital(ismo) no es una forma

pero ése es su disfraz perfecto: una creencia (Notas 62-63)

La dificultad de pensar (ver o decir) el capital es que no es una “forma” sino una “creencia”, lo que recuerda la famosa definición benjaminiana del capitalismo como “una religión puramente cultural, sin dogma” (Benjamin, “El capitalismo” 103)².

Luego, al cuestionar la “supuesta imposibilidad del afuera” que proponen esas tres clausuras, Montalbetti tampoco tiene problemas para imaginar el afuera de la música y el afuera del lenguaje, pero al tratar de nombrar el afuera del capital el discurso enmudece de nuevo –justamente porque el lenguaje sería lo más íntimamente imbricado con el capital en tiempos de semiocapitalismo, en cuanto sistema que opera a partir de la “plusvalía del signo”. Casi se diría que esa interrupción del discurso adopta la forma de la aposiopesis, la figura retórica que consiste en evitar nombrar algo penoso o embarazoso: algo que no se puede

2 Aquí y en lo sucesivo las traducciones de las fuentes citadas en su lengua original en la bibliografía son más, salvo que se indique lo contrario.

decir no por inefable o inexpresable, sino por ser abrumadoramente evidente y ubicuo –algo cuya invisibilidad e inexpresabilidad radicaría, según la lógica de la carta robada de Poe³, en estar a la vista en todas partes y en ser precisamente lo que habilita la expresión. La economía que no se puede nombrar es, justamente, la economía del lenguaje en tanto que “plusvalía del signo” –la economía del lenguaje que alimenta el “deseo del sistema” y que estructura el “sistema del deseo” del capitalismo:

Las tres clausuras entonces
 (la música, el lenguaje, el capital)
se nutren
 mejor aún, le deben su existencia misma
 a la supuesta imposibilidad del afuera, pero

pero,
sabemos que hay más música que la tonal
 ah, los ruidos del colon procesando
 materia orgánica, por ejemplo;

y que hay más lenguaje que el gramatical (pregúntenle
 a Vallejo
vaveando)
 o el hecho de que el jardín está lleno
 de plantas ornamentales;

y que hay más economía que ... (y aquí
 quedo mudo, como Rousseau
–no puedo seguir)

porque al parecer
no hay afuera del capitalismo
(como no hay afuera del lenguaje)

(como no hay afuera del lenguado)
(como no hay afuera del submarino) (Notas 63-64)

3 O bien, si se prefiere, a partir de lo que propone la máxima nietzscheana: “El abismo más difícil de salvar es el más pequeño” (*Así habló Zaratustra* 304).

La clave del poema, el gozne en torno al que gira el pensamiento poético del libro, está en ese irónico “al parecer”. Montalbetti refuta la falacia del cierre absoluto, el efecto de “falta de afuera” que producen y promueven esos tres sistemas de clausura (la clausura tonal, la clausura gramatical, la clausura capitalista), ya desde la reducción al absurdo de los paréntesis, que proponen “imposibles afueras” más bien cómicos y fácilmente refutables (el afuera del lenguado, el afuera del submarino). El lema deconstruccionista “no hay afuera del texto” parecería haber mutado en tiempos de capitalismo global en la ubicua consigna: “no hay afuera del capital”. Contra el derrotismo de esta idea de un cierre eterno del capitalismo o de un infinito alejamiento de su “afuera” –contra eso que ya Benjamin describiera en las primeras décadas del siglo XX como “un estado del mundo afectado por una desesperanza que todavía se *espera*” (“El capitalismo” 102)– trabaja la “ceguera” del poema.

La falacia del “no hay afuera” es algo que *aparece*, “sale al lenguaje” desde la *ceguera* del poema-submarino concebido como “máquina de guerra” en el sentido de Deleuze y Guattari –pues, como dice más adelante, “cuando algo sale al lenguaje / en lugar de / salir a la luz // entonces estamos ante el poema, / *en* el poema” (*Notas* 67). El poema se concibe así como “máquina de escuchar” la materialidad invisibilizada por esos sistemas de clausura: como modo de exponerse a la no-música, a lo no-gramatical y al no-significado, a otra economía del lenguaje –a lo no capitalizado de un decir a plena pérdida, que evita las “buenas maneras” y cualquier forma de ahorro simbólico:

digo “al parecer” porque
Hay formas de salir de casa
que no hacen uso de la puerta de entrada.

Hay formas de entender algo
que no hacen uso del significado,

formas de hacer ruido que no hacen uso de la música
formas de robar que no hacen uso del dinero

(como cuando se dice que no hay afuera de estos paréntesis)

(hay formas de salir de estos paréntesis que no hacen uso
de las buenas maneras)

(*Notas* 64)

La concepción del poema como práctica ilegal o “delictiva” que propone otra economía del lenguaje –una forma de robo “que no hace uso del dinero”– va a la raíz de la cuestión, que en cierto modo está ya cifrada en el título del libro. Pues cabría preguntarse por qué las “notas para un seminario” que serían estos poemas lo serían precisamente para un seminario “sobre

Foucault”. No es solo por su reflexión sobre la relación entre las palabras y las cosas (su arqueología del saber) o por su pensamiento de lo biopolítico, que se le dedica este seminario al filósofo francés, sino sobre todo por la manera en que piensa la relación entre las palabras y el dinero. La clave nos la da el epígrafe inicial del libro (también repetido en un verso de este poema): “*cambiar el valor de [una] moneda es que esta no te engañe acerca / de su verdadero valor*” (63). Se trata de una cita tomada del seminario *El coraje de la verdad*, impartido en el Collège de France en 1983-84, donde Foucault retoma el pensamiento de los antiguos filósofos cínicos. El pasaje que le interesa a Montalbetti, y que también cita en su ensayo *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, es una anécdota referida por Diógenes Laercio sobre Diógenes El Cínico en cuanto supuesto “adulterador de monedas” (en la historiografía antigua se discute si el autor de la falsificación fue Diógenes o su padre, el banquero Hicesius). A partir de la similitud fonética entre *nomos* (ley) y *nómisma* (moneda) –de donde viene la palabra “numismática”–, Foucault acuña la noción de “corrección cínica” y observa: “Cambiar el valor de la moneda es también adoptar una actitud determinada en cuanto a lo que es la convención, regla, ley” (240). Desarrollando esta idea en su lectura de Blanca Varela, Montalbetti propone que en su trabajo con lo agramatical y lo ilegible el poema opera una “corrección cínica” –un borramiento de la efigie de la moneda: operación indispensable para mostrar el *verdadero* valor de la moneda/palabra, es decir, “para que el poema no engañe” (40).

Pero volvamos a *Notas para un seminario* y a su crítica del no-hay-afuera. La lección de Montalbetti en el poema “Sesión V” es que el afuera no está fuera sino dentro: para acceder al afuera o al fin de algo (el lenguaje, el capitalismo) no hay que ir hacia afuera sino hacia adentro, hay que sumergirse en su más profundo interior. Solo entonces, desde ese hundimiento en lo profundo, empieza a emerger la posibilidad del afuera. El poema sigue así:

Voy a decir algo muy simple,

afuera está más lejos que cualquier otra cosa
 más lejos que el mundo exterior
 más lejos que Gocta o Maldonado

y es por eso que *parece* que no hay afuera

porque está muy lejos

(*Notas 65*)

Porque, en efecto, el problema del afuera no solo radica en su estar “muy lejos”, sino también muy cerca –“*parece* que no hay afuera” por estar muy lejos, pero de hecho está tan lejos como extremadamente cerca: tan cerca que no lo vemos.

De aviones y submarinos: hacia una poética de la escucha

A fin de aclarar este punto paradójico –el afuera que se encuentra yendo hacia adentro–, Montalbetti introduce el símil del viaje en avión y en submarino para ilustrar la oposición entre la novela como “arte visual” y el poema como práctica de “ceguera” –el poema como viaje “submarino”, como forma de escucha en lo profundo:

leer una novela es como subirse a un avión

un día soleado y sin turbulencia
un traslado amable a poca altura
con paisaje visual, vacas,
montañas, ríos, caminos,

claramente distinguibles a través de las ventanillas

¡aún es posible ver otros aviones haciendo lo mismo!
Es una pequeña celebración
del mundo exterior en todo su esplendor

una pequeña celebración de la visibilidad del exterior;

digo exterior ahora y no afuera
porque afuera no es visible, ya saben,
está demasiado lejos

Viajar en avión es entretenido (casi
siempre)

Leer un poema es otra cosa
no es entretenido (casi
nunca)

Si leer una novela es como subirse a un avión
leer un poema es como subirse a un submarino

sumergirse de noche a 70, a 90
metros de profundidad

y todo lo que vemos son las entrañas
del submarino mismo

y todo lo que oímos
son los ruidos de la presión del agua
contra la nave

(la presión del afuera contra la nave
y afuera, recordemos,
es lo que está más lejos que cualquier otra cosa)

y todo lo que sabemos se traduce
a expresiones raras en medio de aire raro
mediciones de lo inconmensurable

el submarino es ciego, el poema es ciego
es ciego al afuera lejos

(Notas 66)

Es un símil que también elabora en *La ceguera del poema*. En esa versión, la descripción del viaje en avión “novelesco” redobla la ironía, evidenciando de entrada la toma de partido por el poema, como lo sugiere la broma de que desde el avión se vean ríos, planicies y campesinos cosechando, pero también “amantes besándose” y “tiranos torturando”. La descripción del ver novelesco deriva así hacia la parodia, pues aquí *se ve demasiado* –se ve hasta lo imposible de ver desde un avión, lo que sugiere una burla de una cierta facilidad o ingenuidad de la visión que sería propia de la novela contemporánea en cuanto “arte visual”: “Leer una novela es como subirse a un avión / un día de buen clima, con sol, con pocas nubes, / un día en el que el avión no vuela muy alto / y es posible ver por las ventanillas las montañas, / los ríos, grandes planicies, campesinos cosechando, / amantes besándose, tiranos torturando, etc.” (*La ceguera* 19). El símil se retoma en el poema-sesión VII de *Notas para un seminario*, donde la oposición poema/novela se expresa asimismo a partir la diferencia, en términos geométricos, entre la “curva” y el “vector”. El poema se adentra en el lenguaje para salir afuera, esa sería la lógica del *sentido* del poema –toda vez que “el sentido es ciego / el sentido es un vector que apunta hacia el afuera” (*Notas* 105). Otro es el designio de la novela: “Las novelas son curvas. Es más, / se regocijan en encallar como si encallar / fuera el fin, como si lograr vencer al sentido, / curvándolo, fuera su sino” (*Notas* 106). Las novelas son curvas, es decir, circulan dentro del sistema del *significado*; el poema, en cambio, es un vector que apunta hacia afuera del sistema –tal es el *sentido* del poema: ir hacia afuera, salirse del sistema (del lenguaje, del capitalismo):

el sentido del poema
 apuntando hacia un afuera
 que hace presión sobre el lenguaje
 como en un submarino, como en un submarino (Notas 108-109)

Lo fundamental, para un pensamiento del afuera, sería lo que plantean los dos últimos versos del símil en “Sesión V”: “el poema es ciego / es ciego al afuera lejos”. El poema trabaja la *cercanía* del afuera “a ciegas” –un afuera que está presionando en su inmediata materialidad: algo que no “se ve” pero se siente impactar continuamente contra la “nave” del poema. Esto –estar expuesto a la cercanía del afuera a ciegas– sería otra forma de describir la situación ética por excelencia –así la define notoriamente Emmanuel Levinas en su ensayo sobre la “exterioridad” (*Totalidad e infinito*)–, y en ese sentido sería un punto clave para pensar la dimensión ético-política del poema. El poema, propone Montalbetti, es un modo de pensar la relación con el otro y con lo otro que no pasa por su sujeción en el dominio de la visión, sino por la potencia emancipadora de la “ceguera” –por lo que implica exponerse, diríamos con Levinas, a la demanda de una inmanencia infinita: a lo infinitamente “invisible” del rostro del otro (74-76).

En este punto de ceguera “submarina”, el discurso del orador poético-filosófico es interrumpido por una “pregunta del público”: una objeción en cuanto a la novela como arte visual a la que el autor-orador, como todo profesor que se precie, responde saliéndose por la tangente y embarcándose en una digresión. Su manera de responder a la pregunta es confrontarla con dos ejemplos pseudo-novelescos tomados de la tradición peruana: la “Oda al jet” del poeta, novelista y antropólogo José María Arguedas, y una apócrifa “arte narrativa” atribuida al poeta Antonio Cisneros. Son dos ejemplos extemporáneos y en cierto modo con trampa, en la medida en que hablan a la vez desde la poesía y desde la novela, desestabilizando así la oposición binaria en que se basaba el argumento: en un caso, por tratarse de la supuesta arte “narrativa” de un poeta; en el otro, por tratarse de un poema del más grande novelista peruano, que a la vez es uno de los más notables poetas líricos del siglo XX. Montalbetti está remitiendo implícitamente a las múltiples contaminaciones entre poesía y novela que se dan en la literatura moderna, y especialmente en la literatura latinoamericana, desde esas novelas eminentemente líricas que son el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* del propio Arguedas, a *La nueva novela* (1977) del poeta chileno Juan Luis Martínez o a la entera obra del novelista argentino Juan José Saer, cuya poesía reunida no por casualidad se titula *El arte de narrar* (1988) –contaminaciones e hibridaciones que problematizan la oposición binaria que sustenta el argumento, y que al ser insinuadas por el propio Montalbetti son una manera sutil de matizarlo, o tal vez de apuntar a una época de diálogo productivo entre poesía y novela que habría dejado de darse en la literatura actual, en la que la novela habría pasado a ser una forma más de “arte visual” integrada en la industria del entretenimiento del capitalismo. Extremando el gesto polémico

–aun cuando reconozca algunas “excepciones”–, Montalbetti sitúa el final del arte de la novela a principios del siglo pasado: “la novela como novela, es decir como gran género, termina a comienzos de siglo XX. Lo que tenemos ahora es otra cosa, que se parece, que tiene lazos... Exagero un poco, no mucho, pero claro, hay excepciones” (“Yo no soy de acá” s. p.). Como afirma en otro poema de *Notas*, “la novela se ha convertido en arte visual / artefactos para que la gente se entretenga, pase el rato, / viajes en avión, en jet...” (69). Cosa muy distinta es lo que hace la “Oda al jet” del poeta-novelistas Arguedas: un viaje en avión de un “submarinista”, por así decir, traído de otro tiempo de productivos contrabandos entre la poesía y la novela, y que justamente va al núcleo de la cuestión ético-política que plantea la “ceguera” del poema – la cuestión de la desaparición del otro y de lo otro en el dominio soberano de la visión moderna con la que se aliaría la novela actual:

Pregunta del público: Pero la novela...

Respuesta: Me piden hablar de la novela
Me piden, pero no lo haré.

Ya sé, citarán contraejemplos a lo que digo
pero Es inútil.

Si quieren una buena crítica de todo esto
lean la “Oda al Jet” de J. M. Arguedas;
¡que es un poema!

& ahí Arguedas se ríe de la novela
a carcajadas

¿Maytaq kuntut, maytaq waman? se pregunta Arguedas

¿Dónde está el cóndor, dónde está el halcón?
Se han vuelto invisibles como los insectos alados
se han perdido en el aire o entre las cosas ignoradas,
dice.
se han vuelto *hamankukuna*, garrapatas

Se cree ver pero no se ve; sólo se dice.
El lenguaje es ciego
por más alianzas que quiera establecer con la luz. (67-68)

Concretamente, en *Notas* se propone una fecha y un lugar –San Francisco, 1995– como histórico punto de inflexión en la capitulación de la novela: “en San Francisco en 1995 / (ahí se partieron las aguas / y la novela decidió irse con las artes visuales / que era donde estaba el dinero / del entretenimiento)” (70). Montalbetti se refiere al State of the World Forum celebrado ese año en la ciudad californiana, que describe así en una entrevista:

En el sistema capitalista liberal que existe en nuestros países, el aliado cultural ha sido el arte visual: el cine, la fotografía, la pintura. El sistema se siente muy cómodo con esos formatos. En 1995 hubo una reunión en San Francisco, el State Of The World Forum, convocado por Mijail Gorbachov, George H. W. Bush, Margaret Thatcher, Vaclav Havel, Bill Gates, Ted Turner. Invitaron a 500 líderes de todo el mundo a discutir la “Sociedad 20:80”. [...] La idea era discutir porcentajes: 20, según los líderes, es el número que el sistema necesita para funcionar eficientemente, 80 alude a lo que sobra. El tema era qué hacer con ese 80: la solución fue el entretenimiento. Zbigniew Brzezinski, consejero del ex-presidente Jimmy Carter, fue quien acuñó el término “entetanimiento” (*tittytainment*). La alianza entre el sistema y las artes visuales no es gratuita. (“Nadie se escapa” s. p.)

A partir de aquí, podríamos pensar la dimensión ético-política de la escucha, en cuanto entrega a la demanda infinita de lo que plantea Simone Weil en *La persona y lo sagrado*: “Los labios de los desgraciados se mueven y ningún sonido llega a los oídos” (Weil 36). La crítica de la imagen en Montalbetti enlazaría así con una ilustre tradición de crítica del ocularcentrismo moderno, que iría desde pensadores como Bergson o María Zambrano a Rosenzweig, Buber o Edmond Jabés, en los que, como señala el filósofo argentino Federico Galende, el “énfasis puesto en la ‘exposición al otro’ pasa por una crítica a la relación sujeto-objeto como hegemónica de un campo triunfal de la visión” (128). La crítica de la imagen en la poesía de Montalbetti se orienta a desmontar la ontoteología política que subyace a la lógica de apropiación del capitalismo, que está entrelazada a la historia de la filosofía y el arte de Occidente –lo que Galende llama esa “seguidilla de siglos que anudaron la filosofía al arte desde la imagen como centralidad de la idea” (123). En la forma contemporánea de esta lógica de apropiación de la visión –en la época del simulacro virtual–, la hipertrofia de la imagen implica “el retorno de una comunión entre estética, historia y sujeto”, pues a pesar de la aparente erosión de la noción de sujeto en la posmodernidad, este retorna en la “continuidad epistémica de la imagen como espectáculo del espejo y presentación de la idea” (Galende 125). Es lo que Christine Buci-Glucksmann, apelando al vocabulario de la teoría estética del barroco, describe como el retorno de una anamórfica “locura de ver” en el corazón de la posmodernidad, culminación hipertrófica del ojo en la época de la visualidad global. En esa hipertrofia del ojo que reafirma el espejismo del sujeto estaría directamente implicada hoy la novela en cuanto género literario integrado en la industria del entretenimiento que cada vez más se define como “arte visual” –lo cual es por

lo demás consistente con la proliferación en el campo literario y cultural contemporáneo de todo tipo de narrativas narcisistas, escrituras del yo y distintas formas de “autoficción de baja intensidad” (Mora 19).

Contra la metáfora y la interpretación: salir al lenguaje

La ceguera del poema es otro ensayo-poema donde Montalbetti retoma la cuestión de la relación entre el decir y el ver, planteando una crítica del sistema de representación dominante y de las inercias de la institución literaria. Se trata de un texto que en cierto modo remeda la “Lecture on Nothing” (1959) de John Cage: una conferencia que Cage escribe como si fuera algo a medio camino entre una partitura musical y un poema a la manera de *Un golpe de dados* de Mallarmé, espaciando frases y versos en función del ritmo de la puesta en voz del texto. De hecho, este ensayo espaciado en versos fue leído por Montalbetti como conferencia en el 7º Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca en 2017, un año antes de publicarse en Buenos Aires. Como en otros de sus ensayos y poemarios recientes, este texto propone una crítica frontal de la metáfora y la interpretación en cuanto formas “irresponsables” de trasladar lo real: “la metáfora y la interpretación / son ejercicios de una gran irresponsabilidad poética” (8), afirma, y cita el pasaje de *Moby-Dick* en que Melville se burla de los “hombres de tierra firme” que por su desconocimiento del mar piensan que la ballena blanca es una metáfora: “Tan ignorante es la mayoría de los hombres de tierra firme –dice Melville– que se podría imaginar a Moby Dick como una monstruosa fábula, o, peor aún y más detestable, como una horrible e insoportable alegoría” (10). Abundando en esta idea, Montalbetti critica la idea de la “interpretación” como algo que le faltaría al poema, lo que determinaría su “verdad”. Por el contrario, sostiene que al poema “no le falta nada” (13). A diferencia de los usos utilitarios del lenguaje, en los que se da una equivalencia entre decir y ver (usos entre los que incluye el “decir del novelista” junto con el decir del político, del locutor deportivo, del cura, del piloto, etc.), lo que distingue al poema es la radical “disyunción” entre decir y ver (19). O sea que, a diferencia de lo que en términos de Deleuze llamaríamos “decir relativo” –formas de decir “no plenas”, a las que les falta algo (el significado, la interpretación etc.)–, el decir del poema es un “decir absoluto” (27), al que no le falta nada –justamente porque, como observa en *El más crudo invierno*, “[e]l poema no es un uso de la lengua sino que es la lengua *sin valor de uso*” (74).

Este punto es clave, pues lleva al poeta peruano a concluir que “el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla / de lo que no es visible *en un sentido absoluto*, // cuando habla de lo que solamente se puede decir” (29), lo que en cierto modo recuerda la proposición final del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, hay que callar” (183). Parafraseando la ascética proposición de Wittgenstein, diríamos que el poema debe hablar de lo que solo se puede decir: “de lo que sólo se puede ver (de lo que no se puede decir que se ve), hay que callar”. Así, el lenguaje del poema no limita con “lo inexpressible metafísico” sino simplemente “con lo que es visible en un sentido absoluto / (con lo que

solamente se puede ver)” (29), lo que a su vez le lleva a definir el poema como “el arte de decir lo que solamente se puede decir / [...] lo que no se puede ver en sentido absoluto” (30). A continuación da varios ejemplos de cosas que no se pueden ver en sentido absoluto –el silencio, la negatividad (la ausencia de alguien o la inexistencia de algo no son visibles)–, pero estos ejemplos le parecen insatisfactorios

porque lo que solamente se puede decir
no son temas, cosas, substancias, operadores lógicos...

sino un proceso de emergencia,
un proceso de creación de la nada hacia el mundo. (30)

Entonces le da la vuelta a la tortilla y se pregunta a la inversa: “¿qué es aquello que solamente se puede ver, / que no se puede decir?” (30). Y pone como ejemplo la reflexión de Deleuze sobre la expresión “salir a la luz”:

Un perro nunca *sale a la luz*.

Lo que sale a la luz emerge a un régimen de visibilidad.
Se revela gracias a una luz que le cae y lo saca,
una luz indivisible...

que lo extrae de la nada.

La luz gracias a la cual ciertas cosas salen-a-la-luz
no es decible (31)

Igualmente, afirma, hay cosas que “salen al lenguaje”, y ese salir al lenguaje en el sentido de una emergencia, una aparición o irrupción reveladora, sería lo esencial de la poesía, lo que constituye la “ceguera radical del poema” (32). En otras palabras, lo que se dice absolutamente en el poema es una creación efectiva en el lenguaje, una ampliación del lenguaje humano y por tanto de lo humano y del mundo. El lenguaje del poema trae algo al mundo no en el sentido de la referencialidad, de reflejar de manera imperfecta o falaz algo que ya había en el mundo, sino en el de añadir algo al lenguaje que es vivido y desplegado en el mundo como potencia de habla que es a la vez potencia de escucha. En ese sentido, en términos de Spinoza diríamos que el poema aumenta la “potencia de obrar” de lo humano, de su lenguaje y de su mundo. Y es también en ese sentido que podemos pensar el poema, como lo hace Montalbetti a propósito de Blanca Varela, en términos de “piedad”: “la piedad es exactamente la devolución del poema a la contingencia del mundo” (*El más crudo invierno* 89).

En el poema son tan innecesarias entonces las imágenes y metáforas como el “significado” y la “interpretación”. Lo único relevante en el poema es el “sentido”, entendido no como significado trascendente sino literalmente como “dirección”: el sentido, dice Montalbetti, es “la forma en que se mueve el poema”, su “viada” (*El sentido* 39). Esto concuerda con lo que propone el pseudo-ensayo *Cajas* (2012)⁴, un libro-objeto donde se define la obra de arte como la reducción a puro “sentido” de la cadena significante, más allá o más acá de la representación, la referencia y el significado. Retomando el tema lacaniano del *point de capiton* –el “zurcido” de la cadena significante que produce “significado”–, Montalbetti escribe: “Una obra de arte es una cadena significante inzurcible [...] / Si una obra de arte es inzurcible entonces no tiene significado. / Una obra de arte sólo tiene sentido, sentido infalible” (*Cajas* s. p.). Donde el sentido, a partir de Lacan, “indica el sentido (la dirección) de su propia falla” –en una de las varias traducciones que propone de la afirmación de Lacan en el *Seminario XX* (1975): “*le sens indique la direction vers laquelle il échoue*”. El poema, la obra de arte, es lo que Montalbetti llama una “caja 1D”, una “caja unidimensional”: una “singularidad” en la que el lenguaje ha sido reducido al puro sentido, a la direccionalidad no-simbólica y al potencial infinito de la cadena significante –direccionalidad sin dirección y potencia de infinita falla. No es una “caja 3D”, en la que “el objeto de la promesa” es que haya algo *adentro* –así define Montalbetti el “significado”: el “venerable nombre del objeto de la promesa de una palabra considerada como caja” (s. p.). Tampoco es una “caja 2D”, en la que el objeto de la promesa es que haya algo *afuera* –así define la referencia y la representación. El poema es una “caja 1D” donde la caja “coincide con el objeto de la promesa” (s. p.). En el poema que da título al libro *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008) dice lo mismo de otra forma, no menos precisa: “la palabra describe una parábola la palabra no describe un objeto al final de la parábola” (*Lejos* 310).

El poema, entonces, no “representa” ni “significa”, no propone algo en lugar de algo, ni esconde en su interior algo que “no se ve”. El poema más bien *hace* algo del orden de la escucha, entrega un imposible lógico –una ruina de las categorías, una interrupción de la coherencia de los límites– que sería la condición para empezar a escuchar. De ahí que para Montalbetti lo decisivo en el poema no sea la creación de imágenes y metáforas, sino algo más “invisible”: el trabajo con la sintaxis, que es lo que determina el “sentido” del poema –“sintaxis rex” (*Lejos* 301), dice un verso de “Lejos de mí decirles compañeros”, uno de los más notables poemas de *8 cuartetas*. Como observa en una entrevista reciente, “lo que hace moverse al poema es la sintaxis. La sintaxis no nombra nada, lo único que hace es darle movimiento al poema. Y es esta combinación la que produce el pensamiento” (“¡Salvemos el poema!” n. p.). Un pensamiento que no es pensamiento “lógico” sino pensamiento poético:

4 Como observa Esperanza López Parada en la contratapa de la edición española, “*Cajas* es un libro en el que, para los pensadores y filósofos del lenguaje [...] lo que se *contiene* en su estudio no es un tratado de lingüística sino un poema; mientras que, para los poetas, ahí no hay poema alguno, sino un trabajo reflexivo sobre la capacidad *contenidista* de los poemas y de toda obra de arte elaborada con lenguaje”.

pensamiento de lo que “sale al lenguaje”, atravesándolo. El pensamiento del poema no es pensamiento discursivo –eso que Platón llamaba *dianoia*: el pensamiento que “va a través”, que enlaza y seduce– y no es el *logos* calculador de la *mathesis* sino que, como señala Badiou, es “un pensamiento que *no se puede discernir ni separar como pensamiento*. Digamos que el poema es un pensamiento impensable” (*Que pense* 65). El poema es, en otras palabras, un *acontecimiento*: “el nombre poético del acontecimiento es lo que nos lanza fuera de nosotros mismos, a través del cerco ardiente de las previsiones [...] el poema es el nombre del acontecimiento en el salto más allá de los intereses calculables” (*Que pense* 58).

Justamente, en “Lejos de mí decirles compañeros”, Montalbetti lanza una pregunta que instala una tensión entre imagen y pensamiento: “¿no se nos ocurre algo mejor que contribuir con más imágenes?” (*Lejos* 300). Aquí es explícita la crítica a un modo de producción poética basado en la creación de imágenes y metáforas –una crítica más que pertinente a finales del siglo XX, en el que se sucedieron los movimientos poéticos basados en ese procedimiento, desde el imaginismo inglés y el ultraísmo hispano-argentino hasta las distintas oleadas del surrealismo⁵. Pero la crítica de la metáfora va más allá del pronunciamiento estético o de las preferencias estilísticas de un poeta tardo-moderno o retro-vanguardista (o como quiera que describamos a Montalbetti), puesto que de lo que aquí se trata es de una crítica de la “unidad de la lengua” –estribillo que recurre a lo largo del poema– y de la “economía política” ligada a sea unidad: “economía política estética no lengua no castellano aquí no se habla español no unidad” (*Lejos* 302). Se trata, también, de la superación de la dicotomía entre poesía social y poesía experimental que tuvo su punto álgido en los años 60 del pasado siglo –momento histórico al que remite la interpelación colectiva a los “compañeros” desde el título y a lo largo del poema.

En la crítica de una poesía reducida a la creación de imágenes y metáforas lo que estaría en juego es la posibilidad de reimaginar la poesía como práctica ético-política –de reactivar la capacidad de “cortocircuito que está a nuestra disposición” (302), como dice otro verso de este poema. Ello pasa por la crítica de la unidad de la imagen, que es también crítica de la unidad de la lengua, del sujeto y de la nación, y de todo un sistema de producción y representación global, es decir, por “una crítica de la economía política del signo” (Padilla 28). En el fondo, y más allá de las polémicas literarias del siglo XX, es una crítica que nos retrotrae a la figura arquetípica del poeta como productor de *belleza*, y concretamente a la censura platónica de los poetas como creadores de bellas y engañosas imágenes –lo que como sabemos

5 En su ensayo *El más crudo invierno* Montalbetti sintetiza su rechazo de la metáfora como criterio de distinción estética o del valor del poema citando uno de los “microlitos” de Paul Celan: “Quien va al poema para husmear metáforas siempre encontrará metáforas” (40). Y más adelante, a propósito de otro microlito de Celan, observa: “La metáfora (el ‘traslado’) es el recurso de quien no puede soportar el poema: ‘Quien no quiere con-llevar el poema, traslada y habla en metáforas’” (59). Ambas ideas se funden en *El sentido del poema*: “La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema / (que como he sugerido es la salvación del poema) / nos hace trasladarlo, llevarlo a otro lugar / declararlo alegórico, / declararlo imagen, metáfora, // Y como dijo Celan, si uno anda buscando metáforas / las terminará encontrando” (25).

justificaba para Platón su expulsión de la República. Retomando esa crítica desde otro lugar –pues las imágenes son sospechosas para Montalbetti no por falsas o engañosas sino en cierto modo por demasiado *reales*–, su proyecto de escritura apunta a reimaginar la dimensión cívica y ético-política de la poesía, a devolverla a las prácticas de la ciudad y la república en cuanto “*poiesis* política” (Agamben 179)⁶.

Esa reactivación política de la poesía no pasa por la inclusión de “contenidos” doctrinarios de uno u otro signo, o por el compromiso con una determinada ideología, como en la poesía social sesentista, sino más bien por la articulación de una crítica de la imagen y del lenguaje que sustentan los sistemas de representación dominantes. Lo crucial aquí no sería la representación de lo político sino más bien cómo se interviene en el nivel de la política de la representación. Como propone otro de los poemas de *Notas para un seminario*,

el poema no es por lo que *dice*
sino por lo que le *hace*
al lenguaje

(diciendo abajo la revolución
el poema no le hace nada al lenguaje
o arriba la revolución o)

(103)

En última instancia, se trataría de pensar la representación no solo como una cuestión de filosofía política sino, a la vez, como un problema metafísico, lingüístico, cultural y estético. Algo que en cierto modo es ya patente desde el título del poema: “Lejos de mí decirles compañeros”. ¿Qué dice este título y qué dice el poema? El poema, en rigor, no “dice” nada: no tiene ningún mensaje o consigna que transmitir –“lejos de mí decirles”–, y ese no tener nada que decir, ese *malestar en la representación* que es lo único que comunica –ese “lejos” que se inscribe en el yo y en el decir: eso que falta y nunca llega a decirse, a decir/*es*– es de hecho el principio de su potencia política –de su “potencia de obrar”, para ponerlo en términos de la *Ética* de Spinoza.

El poema para Montalbetti es el lugar de un hacer y de una “potencia de obrar”: un lugar donde el poder no se “toma” sino que se *destruye*⁷. El poema le hace algo al lenguaje y

6 Sobre la dimensión “republicana” de la poesía véase el reciente libro de ensayos de Miguel Casado, que parte de unos versos de su poemario *Tienda de fieltro* inspirados en un fragmento de Friedrich Schlegel para reivindicar “el sentido político de toda escritura poética, el carácter de acción política que tiene el trabajo de la lengua: ‘*La poesía* –dijo Schlegel– *es un discurso / republicano, se otorga a sí misma / ley, todas sus partes son libres / para buscar un acuerdo*’” (9).

7 A propósito de la dimensión política del poema, observa en una entrevista: “El poema es el caso típico en el que de lo que se trata no es de tomar el poder, sino de destruirlo. [...] Entonces, si el poema es algo, es un intento de ir en contra del poder de la lengua, de la Real Academia, de que se escribe así; es ir y decir que el lenguaje no le pertenece a nadie. El poema es el lugar en donde le das un tiro en la nuca al poder. Entonces, [...] de lo que se trata es de hacerle algo al lenguaje. En realidad, más específicamente, hacerle algo a la lengua

en ese hacer destruye el poder que hay –el poder del Estado, el poder del capital, el poder del lenguaje, el poder del patriarcado etc.– para crear el poder que no hay –el poder de una comunidad inorgánica y verdaderamente democrática⁸, el poder de la convivencia en la diferencia, etc. Bien mirado, entonces, no se trataría de hacer regresar el poema a la ciudad, sino de hacer del poema el principio de *otra* ciudad, de hacer del lenguaje y con el lenguaje algo *(in)cívico*: algo que contribuya a destruir y reinventar la ciudad y la república. Como propone en “Antisidro”, el poema intercalado por el poeta-profesor entre las “sesiones” del seminario que da título a *Notas*: “Es hora de ser / lírico y práctico” (102). O bien, como dice en el poema que lo cierra, “Notas finales”:

No es un mundo mejor
lo que debemos dejarles a nuestros hijos
(ni un país mejor, ni una ciudad mejor)
sino un *lenguaje* mejor

¿Qué es un lenguaje mejor?

Un lenguaje mejor es un lenguaje
que no se somete a las leyes
de aquello a lo que da lugar
Un lenguaje que no se somete a la ciudad
que no se somete a las leyes de la ciudad

como institución social. Claro, no vas a romper todo, porque no tiene mucho sentido. Como Descartes, que al comienzo del *Discurso*, dice: ‘Ya, vamos a derruir una casa, pero antes de derruir cualquier casa, para construir otra, tienes que asegurarte de tender una morada provisional. Porque si no te quedas en la cal’. El poema son todas las moradas provisionales hechas mientras derruimos la casa que no nos gusta. Hay que destruir, pero primero hay que construir viviendas provisionales. Yo diría que los poemas son las viviendas provisionales, lingüísticas, que nos construimos los seres humanos mientras tratamos de criticar o romper o alterar o transformar esa vivienda que no nos gusta” (“¡Salvemos el poema!” s. p.).

8 La idea de una comunidad inorgánica –una “comunidad de los que no tienen comunidad” (117), como diría Blanchot, o bien una comunidad “inoperante” tal como la piensa Nancy: una comunidad cuyos miembros comparten una cierta imposibilidad de “ser-en-común” (72)– está sugerida en la ambigüedad del título de este poema, que al omitir los signos de puntuación puede leerse como “lejos de mí decirles [algo], compañeros” y como “lejos de mí decirles compañeros” –i.e. “lejos de mí *llamarles* compañeros”. Esta segunda lectura está produciendo comunidad en el acto mismo de disolverla: la comunidad se produce desde la *lejanía* –a la vez que se les dice “compañeros” se los aleja, y justamente porque se los aleja es que es posible la compañía y el compañerismo. A partir de la inscripción de la diferencia, del reconocimiento de una distancia ética entre el yo y el ustedes, es que es posible imaginar la comunidad de un “nosotros” no predestinada desde presupuestos identitarios esencialistas (nacionalistas, étnicos etc.), es decir, no desde lo que se “es” desde siempre y para siempre, sino desde la absoluta inmanencia y la potencia performativa de lo que se quiere ser y hacer junto con otros.

que no se somete a las personas

que deciden las leyes de la ciudad

(Notas 128-29)

El repliegue de la imagen y la escucha alegórica

And yet, and yet... Tampoco es que, por otra parte, haya en esta poesía una ausencia de imágenes y metáforas. De hecho hay muchas, y muy potentes –por ejemplo: “el desierto es mi pastor: todo me falta” (*Lejos* 139), o “el lenguaje es un revólver para dos” (título de un poemario publicado en 2008), y se podrían citar otras muchas. La cuestión no es la presencia o ausencia de imágenes y metáforas, sino qué se hace con ellas. Al fin y al cabo, como advierte el epígrafe de Saussure que abre *Cajas*, “hay imágenes que no se pueden evitar” –y habría que tener en cuenta la pregunta que plantea un verso de *8 cuartetas*: “¿acaso elimina uno el imaginario encegueciendo?” (*Lejos* 332). En cierto modo, más que de prescindir de toda imagen o metáfora se trataría de pensar lo que el poema y el lenguaje tienen de “metaforización infinita”, como apunta en una entrevista retomando un concepto de Badiou (“Lo que más” s. p.), y de trabajar el poema como forma de hacer contracorriente en la tendencia generalizada a la “metaforización finita”.

Algo muy frecuente en Montalbetti es esa operación típicamente barroca que podríamos llamar el *repliegue* de la imagen, es decir, el retorno de la imagen por el que esta es reducida a mera imagen, desgajándola de toda promesa de objeto, deshaciendo y exponiendo el vínculo fantasmático con eso “otro” a lo que apunta (llámese “tenor”, “término literal”, realidad o mundo). Es lo que ocurre por ejemplo con la imagen de la “malaria” en el poema “Alrededores de San Lorenzo”, incluido en la colección *Cinco segundos de horizonte* (2005): “Y la malaria zurce de instinto / los residuos del día, para ser vistos después en una sala oscura / de cinematografía” (*Lejos* 211). Esta imagen es un retorno y un retorcimiento del símil con el que se abre el poema:

Alrededores de San Lorenzo. Como una malaria,
que luego de vagar perdida por mares abiertos
encuentra por fin el inhóspito hogar de la otra orilla,
el ocaso cubre de Oolong y fiebre las laderas de la isla.

(*Lejos* 206)

En ese retorno y retorcimiento, la visualidad de la imagen se enturbia y se desgasta: su capacidad de “dar a ver” algo se eclipsa en el manierismo de la personificación y las metáforas mezcladas (“la malaria zurce de instinto los residuos del día” es un ejemplo palmario de lo que desaconsejaría cualquier manual de retórica). En vez de dar algo a ver, lo que tenemos aquí es la tramoya o contraescena del “dar a ver” algo: en lugar de la tersa visión del objeto se produce un arrugamiento (y en última instancia una desintegración) de la imagen, por la intervención de otra mirada en la visión. En esa desintegración de la imagen, *el ver es mirado*: lo que vemos no es el objeto sino el propio acto de ver. Esto se subraya por la apelación en

estos versos y a lo largo del poema al imaginario cinematográfico y a distintas tecnologías modernas de captación visual, significativamente desplegadas como formas de interrupción de la visión: la “sala oscura de cinematografía” que desemboca en un insoportable “olor a canchita dulce” (210), el “video al límite” (una cámara casera con la pila agotada) con que se abre el poema (“He llegado a nada, embarcado y con cinco segundos / de horizonte bajo el punto rojo de un video al límite” [206]), el “primer plano [...] que es lo único que retenemos en el disco duro” (210-11), etc.

En términos del pensamiento benjaminiano de la alegoría (Benjamin, *El origen*), diríamos que la ontoteología política de la visión es atravesada por lo que en ella falta, por lo que ella necesariamente desplaza: la visión colapsa por la intervención de la mirada del otro, decae en la huella (el vestigio ruinoso, por así decir) de la inimaginable mirada del objeto. De hecho, ese arrugamiento de la imagen –ese desgaste de su capacidad de “dar a ver” que revela la tramoya de la representación: su cualidad de inverosímil patraña o ridícula pretensión– revierte sobre el comienzo del poema, de manera que en lo que en principio parecía una imagen relativamente intuitiva –los colores de la puesta de sol en el mar como invasión del cielo por la erupción de una enfermedad foránea, venida de lejos, equiparando dos formas de “enrojecimiento” (ocaso y malaria)– empezamos a ver lo desgastado y excesivo de la imagen: lo desgastado de la metáfora exotizante –la isla que el ocaso cubre “de Oolong y fiebre”– para dar a ver una escena no menos gastada: la escena del paisaje patrio –la isla como tropo o sinécdoque de la nación– que ahora más bien nos inclinamos a ver como arrugada postal o saturada escenografía, de manera que todo este entramado geopolítico-visual-metafórico se diría corroído por otro tipo de “invasión”: un principio de desactivación y desfuncionalización de la imagen (una “enfermedad” metatextual, por así decir).

Esa operación de “arrugamiento” y gradual desfuncionalización de la imagen es algo que se da a lo largo del poema –y, diríamos, a lo largo de la obra poética de Montalbetti–, de manera que incluso imágenes y metáforas en principio perfectamente clásicas adquieren una eficacia y un sentido diferente insertas en esta trama general de crítica de la representación, pudiendo muy bien desorientar sus valencias significativas, imantadas por la potente vectorialidad de esa crítica. Esto es particularmente notorio siempre que el poema interpela directamente la mirada del lector:

Observen una vez más los objetos de este paisaje
magnánimo: el cormorán, el mar inmóvil, y observen
una tercera cosa, una cuña dura, que se entromete
entre el cuerpo de ónix emplumado y la marea alta
de la tarde: el esplendor blanco de la luz. El esplendor
que se cuele, como la llama autógena de un soldador,
entre dos cuerpos ajenos. El esplendor voluptuoso
que cambia de color y se transforma en una aureola

exultante y luego en una aureola fría y luego en una
 hesitación, y luego se extingue, sin dejar huella,
 como un recuerdo reciente, pero ¿un recuerdo de qué?
 ¿De la isla? ¿Del color? ¿Del color del ocaso
 que se extingue como un recuerdo sin dimensión? (Lejos 207)

Esta estrofa pone en juego una distancia irónica (una distancia que se agranda a medida que se extingue la luz del día) entre la interpelación de la mirada –una exhortación a contemplar un paisaje: “Observen”– y un gradual oscurecimiento de la visión que en última instancia deviene una imposibilidad: el proceso natural de gradual extinción de la luz en el ocaso se desdobra, por así decir, en un proceso de extinción metafísica y metapoética, de manera que el “dejar de ver” no afecta tan solo al paisaje que empieza a sumirse en la oscuridad de la noche, sino también y sobre todo a la capacidad imaginativa del poema, a su capacidad de “hacer ver”. Hay un sutil deslizamiento desde la tersura de la visión que promete la metáfora –“el esplendor blanco de la luz”– hacia lo *inimaginable* que recubre o desplaza –lo literalmente *imposible de ver*: “un recuerdo sin dimensión”. Lo descrito en el poema se aleja irremisiblemente en la medida en que pasamos a ver el poema mismo en su “ceguera”, en una crítica de la ideología de la visión –una crítica de la tersa homogeneidad que construye la imagen poética– que recuerda otra famosa escena de deconstrucción paisajística: la escena del “soñador del paisaje” que propone Benjamin en “La lejanía y las imágenes”. En ese fragmento de la serie *Sombras breves II* (1933) Benjamin sugiere que la visión del paisaje es un ensueño que implica un específico mecanismo de olvido: el soñador contempla el paisaje y “ve el mar en su bahía, terso como un espejo, los bosques que suben como masas inmóviles, mudas, hasta la cumbre de las montañas, y ve arriba desmoronadas ruinas de castillos, tal y como ya lo estaban hace siglos, el cielo que brilla sin nubes en el eterno azul” (“La lejanía” 152). Pero el soñador no ve

que ese mar se alza y se hunde en miles de olas, que los bosques se estremecen a cada instante desde las raíces hasta la última hoja, que en las piedras de los castillos en ruinas imperan derrumbes y grietas constantes, que en el cielo, antes de que se formen las nubes, hierven gases en luchas invisibles. Todo esto tiene que olvidarlo para entregarse a las imágenes, pues en ellas las cosas encuentran reposo, eternidad. (152)

En este poema, y en general en la poesía de Montalbetti, encontramos también esa rara disposición del que “sale del sueño” para ver lo inframínimo –lo que Benjamin llama la “tarea del poeta”, por contraste con el “placer del soñador” (152)–, las apenas perceptibles “ranuras” que agrietan la coherencia de la visión:

[...] Pienso en las ranuras
 que se labran en las superficies de las cosas (y que no son

ni más ni menos banales que las arrugas naturales
de la edad); pienso, más bien, en las marcas que quedan
como las marcas que quedan en las balas disparadas,
las rayas del calibre, que son únicas, digitales; y que,
con un poco de suerte, dan puntualmente con la muerte. (*Lejos* 212-13)

En el poema-sesión VI de *Notas para un seminario* encontramos una análoga crítica de la “reducción visual” que llamamos “paisaje” –una enumeración de todo lo que hay que “borrar” para que este se haga visible:

Si la reducción es visual lo llamamos *paisaje*
[...]
Para que haya paisaje hay que borrar cinco veces.
[...]
2) hay que borrar todo aquello que no corresponde
a la visualidad del mar; borrar los peces feos
que merodean bajo su superficie,
los restos de aceite, la basura que hemos vertido en él;
borrar el peligro de la ola y la nata amarillenta
que asoma cerca de la playa y las malaguas

y la temperatura del agua;
(si quieren hacer paisaje del desierto
tienen que borrar que hace mucho calor en él, etc.) (*Notas* 80-81)

Esta poesía, diríamos, pone en juego un nietzscheano “refinamiento del órgano para la percepción de lo pequeñísimo y desapercibido” (*Nachgelassene Fragmente* 294) –y aquí cabría preguntarse si el órgano más apropiado para dicha percepción no sería el oído antes que el ojo. En “Alrededores de San Lorenzo” es significativo que, así como lo que sigue a la última estrofa citada es un “cierre de los ojos” –un decir *en ceguera*: “Una brisa inesperada me cierra los ojos y me hace decir [...]” (213)–, la primera irrupción de las “miniaturas”, esas marcas mínimas que rayan la imagen e inquietan la visión, es atraída por el retorno de la metáfora lumínica –“el esplendor blanco de la luz”–, cuyo último repliegue supone su colapso definitivo. Y es entonces, en el momento en que la imagen y la palabra declaran su impotencia, cuando irrumpen el “grito” del cormorán, la “resonancia” del mar, los “crujidos” submarinos y los “ecos” de “errados animales” –lo que sugiere una continuidad entre la atención a lo inframínimo y el inicio de la escucha:

Si no estuviera solo diría que esa línea, que esa tercera cosa
que se entromete entre el extraño cuerpo del cormorán

y el ascenso de la marea, el esplendor blanco de la luz,
 ha cobrado una importancia desmedida. Una importancia
 ideal, capaz de repetirse y divulgarse, pero una importancia
 al fin. El esplendor blanco de la luz, esas fueron las palabras
 que nacieron en memoria de lo que no podían nombrar:
 miniaturas delicadas, brazos partidos, el golpe en vago.

El cormorán grita. Es un grito extremo. Un grito difícil.

[...] El mar resuena

al fondo, pintando los sonares submarinos con los ecos
 de crujidos e inmersiones y naufragios y errados animales.

Es un grito extremo. Es un grito difícil.

(208-209)

Enlazando estas deconstrucciones de la visión paisajística –las de Montalbetti en *La ceguera del poema* y *Notas para un seminario*, la de Benjamin en “La lejanía y las imágenes”– con la reflexión de este último sobre la “pérdida del aura” en la obra de arte moderna, diríamos que en el poema las palabras se exponen a la escucha de la *pérdida de su ideal lejanía* –en la “ceguera” del poema solo cabe el tanteo de la materialidad del lenguaje en la proximidad de la escucha. En el poema se aleja la forma ideal del objeto en la visión en la medida en que nos acercamos a escuchar su informe materialidad en los turbulentos remolinos del lenguaje. A la luz del símbolo, que instaura el dominio de la visión y que determina toda una época de la poesía que podríamos llamar “clásica”, se opondría la oscuridad de la escucha (ligada al repliegue laberíntico del órgano auditivo, que hace posible el oír), la práctica de la alegoría benjaminiana como apertura infinita a lo otro que siempre implica un resto invisible –práctica que definiría el poema en la época moderna del *malestar en la representación*, la época de la pérdida del vínculo trascendente entre las palabras y las cosas en la que escribe e interviene activamente Montalbetti. Esa pérdida marca “el inicio de la reflexión moderna como experiencia de la precariedad de la lengua, esto es, como tristeza”, directamente ligada a “una caída de la mirada que recorrerá a contrapelo todo el tejido representacional moderno” (Galende 98). Es lo que Benjamin llama el comienzo, después del pecado original, de esa “otra mudez que entendemos como la más profunda tristeza de la naturaleza” (“Über Sprache” 108). Sería la época de la “ceguera del poema”, de la alegoría como borradura de la imagen en la escucha, pues como observa Galende, “la alegoría es el *oído* de la escritura puesto en el *eco* sin imagen de la materia. Testimonia, pero a través de un invisible que se escucha” (156).

Es lo que hace de manera ejemplar “Alrededores de San Lorenzo” y lo que se acentúa de manera ostensible en la poesía más reciente de Montalbetti. En ese poema hay un motivo recurrente, una “tercera cosa que se entromete” y perturba la contemplación del paisaje. Esa “tercera cosa que se entromete” en la tersura de la imagen sería su propia impotencia: la impotencia de la visión “magnánima” –la visión del paisaje “en reposo”– que por su reverso

activa una potencia de escucha. Eso “imperceptible” que desplaza “el esplendor blanco de la luz” –metáfora traída y llevada a lo largo del poema hasta llevarla a un punto de desfuncionalización e insignificación– sería lo *invisible* del recuerdo: recuerdo que, como diría Benjamin (“Sobre el concepto” 307), “relampaguea en un instante de peligro” en que se tambalean los fundamentos del presente y enciegan los protocolos de la visión. Recuerdo de lo que no es posible “nombrar” –de lo infinitamente innombrable de las violencias y pérdidas de la Historia, de lo que interminablemente falta y falla en la mirada: recuerdo informe de brazos partidos, golpes en vago, crujidos, inmersiones y naufragios, recuerdo de los muertos. Algo a lo que solo es posible acercarse tanteando “a ciegas”, a través de la potencia inmanente de una difícil escucha, y que nos remite a la pregunta central del poema y de la entera poesía de este autor: ¿cómo hablar de la falta? –¿cómo hablar de lo invisible a través del continuo “contagio de la luz”? Montalbetti lo dice mejor:

¿Qué se habla acá? ¿Qué palabras se prenden
al contagio de la luz? ¿Qué muertos sobreviven
sin gusanos, ni raíces, ni nardos que comer?
O debo preguntar ¿qué vivos sobremueren
en estos abertales barridos por cuerdas y ruidos? (Lejos 206)

Sería aquí donde empieza el poema: en la pregunta por su “ceguera”, en el momento en que, como dice en su ensayo sobre Joseph Brodsky, en “el contacto ciego con algo incomunicable e insignificable” (*Cualquier hombre* 139) el lenguaje se pone a la escucha.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Áltera, 2005 [1970].
- Ariel Cabezas, Óscar. *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*. Adrogué, La Cebra, 2013.
- Badiou, Alain. *Que pense le poème?* Paris, Éditions Nous, 2016.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de Historia”. *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid, Abada, 2008, [1940], pp. 303-322.
- _____. “La lejanía y las imágenes”. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1987 [1933], p.152.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003 [1936].
- _____. *El origen del Trauerspiel alemán*. *Obras*, libro I, vol. I. Trad. Alfonso Brotons Muñoz.

- Madrid, Abada, 2007 [1925].
- _____. "Kapitalismus als Religion". *Gesammelte Schriften*, vol. VI. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 [1921], pp. 100-103.
- _____. "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen". *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007 [1916], pp. 95-110.
- Berardi, Franco. *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena, 1999.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La Folie du voir: Une esthétique du virtuel*. Paris, Galilée, 2002.
- Cage, John. "Lecture on Nothing". *Silence: Lectures & Writings*. Hanover, NH, Wesleyan UP, 1973 [1959], pp. 109-127.
- Casado, Miguel. *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2004 [1980].
- Foucault, Michel. *El coraje de la verdad. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Buenos Aires, FCE, 2010.
- Galende, Federico. *La oreja de los nombres*. Buenos Aires, Gorla, 2005.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California P, 1993.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002 [1971].
- Locane, Jorge. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín, De Gruyter, 2019.
- Montalbetti, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima, FCE, 2018.
- _____. *Cajas*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2018.
- _____. *La ceguera del poema*. Buenos Aires, N Direcciones, 2018.
- _____. *El sentido del poema*. Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2017.

- _____. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima, FCE, 2016.
- _____. *Lejos de mí decirles*. Cáceres, Ediciones Lilibutienses, 2014.
- _____. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima, FCE, 2014.
- _____. “Esto que he escrito es una especie de defensa del poema”. *Lamula.pe* 16.V.2018. Disponible en: <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2018/05/16/mario-montalbetti-esto-que-he-escrito-es-una-especie-de-defensa-del-poema/carlossotomayor/>
- _____. “¡Salvemos el poema!”. *Carcaj: flechas de sentido*. 12.XII.2018. Disponible en: <http://www.carcaj.cl/salvemos-el-poema-una-conversacion-con-mario-montalbetti/>
- _____. “Nadie se escapa”. *El impostor inverosímil*. 15.VII.2017. <<https://impostorinverosimil.wordpress.com/2017/07/15/mario-montalbetti-nadie-se-escapa-en-el-fondo-de-escribir-un-solo-poema-que-va-del-primero-que-escribiste-hasta-el-que-estas-escribiendo-ahora/>>
- _____. “Yo no soy de acá”. *Fondo de cultura económica*. 22.VIII.2018. Disponible en: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/ImpresionDetalle.aspx?fec=2018/08/22&id_desp=94948>
- _____. “Lo que más me interesa es cómo el poema produce pensamiento”. *Jámpster*. 13.XI.2018. Disponible en: https://jampster.cl/2018/11/13/entrevista-a-mario-montalbetti-lo-que-mas-me-interesa-es-como-el-poema-produce-pensamiento-como-el-poema-es-una-forma-de-pensar/?fbclid=IwAR10aNYLpe1cv1vBrBhj3w5XADQtKix_Zy8m1YOxQKChCHhQbubgPG5HJE
- Mora, Vicente Luis. *La huida de la imaginación*. Valencia, Pre-Textos, 2019.
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris, Christiane Bourgois, 1999.
- Negri, Toni y Maurizio Lazzarato. *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro, DPA Editora, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente. Kritische Studienausgabe*, vol. 13. München, De Gruyter, 1999.
- _____. *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza editorial, 2009.
- Padilla, José Ignacio. “Montalbetti antipoeta”. *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp.21-36 .

Prieto, Julio. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Alianza, 2011 [1677].

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

Weil, Simone. *La Personne et le sacré*. Paris, Gallimard, 1957.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza, 1997 [1918].