

**Citación bibliográfica:** ALVARADO RAMOS, Vladimir Litmam. «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r». La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 8-24, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19809>

## «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r». La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti

«I say poem because I can't pronounce the r».  
The power-of-not in *Notas para un seminario sobre Foucault* By Mario Montalbetti

VLADIMIR LITMAM ALVARADO RAMOS

*Universidad de Salamanca, España*

[vladimir\\_alva@usal.es](mailto:vladimir_alva@usal.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-9825-1419>

Fecha de recepción: 25-04-2021

Fecha de aceptación: 10-06-2021

### Resumen

El concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben propone que todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión en el sentido que detiene su movimiento hacia el acto y conserva su potencia. Por lo tanto, en este trabajo pretendo explicar a través de este concepto cómo se construye el lugar del poema en el libro *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) del poeta peruano Mario Montalbetti. Al establecer esta construcción es posible leer la negatividad del poemario como una suspensión y exposición del lenguaje mismo que se representan a través de los rasgos textuales. En consecuencia, *Notas* dice lo que no hace, haciendo lo que no dice. Y así, el lugar del poema está en su propia negación.

**Palabras claves:** la potencia-de-no; Giorgio Agamben; negatividad; lenguaje; Mario Montalbetti.

### Abstract

Giorgio Agamben's concept of potency-of-not proposes that every act of creation not only resists, but also opposes expression in the sense that it stops its movement towards the act and conserves its potency. Therefore, in this work I intend to explain through this concept how the place of the poem is constructed in the book *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) (2018) by the Peruvian poet Mario Montalbetti. By establishing this construction, it is possible to read the negativity of the poems as a suspension and exposition of the language itself that is represented through textual features. Consequently, *Notas* says what he does not do, doing what he does not say. And so the place of the poem is in its own negation.

**Keywords:** the power-of-not; Giorgio Agamben; negativity; language; Mario Montalbetti.

Publicado en 2018, *Notas para un seminario sobre Foucault* (a partir de ahora *Notas*) se sirve de la estructura de un seminario universitario: como si leyéramos las transcripciones mal registradas de las clases de un profesor de lingüística. No aparecen todas las preguntas de los estudiantes ni las respuestas del profesor, las clases se cortan bruscamente, se usan esquemas en la pizarra, etc. En consecuencia, se plantea una duda fundamental: ¿dónde está el poema?

Por tanto, en este trabajo pretendo explicar los rasgos fundamentales de *Notas* para así encontrar el lugar del poema. La primera parte desarrolla brevemente el concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben, donde todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión en el sentido que detiene su movimiento hacia el acto y conserva su potencia. La segunda parte sitúa *Notas* en el contexto crítico. La aparición de algunos rasgos de la poética de Mario Montalbetti no es simplemente un reflejo mecanicista del orden social o literario peruano de los años 70, sino que representa una variación fruto de la tensión entre la experiencia personal y la realidad cultural.

La última parte se centra en aplicar el concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben en *Notas* para ubicar el lugar del poema. Para ello, se analizarán los rasgos textuales más importantes. Me refiero a: la forma del seminario universitario, los temas de cada sesión, las relaciones entre sesiones, las referencias a otros autores, los esquemas utilizados, etc.

Mario Montalbetti es uno de los poetas peruanos más relevantes de la actualidad. La mayoría de sus libros se han convertido en clásicos para la tradición peruana y su influencia es considerable también en otros países. Ese reconocimiento se ha incrementado con la publicación de *Notas* en una editorial de referencia como Fondo de Cultura Económica. A pesar de ello, hay pocos trabajos críticos dedicados a este poemario, por tanto, se pretende llenar ese vacío y proponer nuevas configuraciones para futuros trabajos.

## La potencia-de-no de Giorgio Agamben

Antes de analizar *Notas* es preciso explicar la potencia-de-no. Y antes de la potencia-de-no explicar qué es la potencia. Ambos términos son tratados aquí desde el pensamiento de Giorgio Agamben. Él comienza a definir potencia para responder a la pregunta «¿Qué queremos decir cuando decimos: ¿Yo puedo, yo no puedo?» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 352). A partir de la pregunta, Agamben examina la experiencia de la potencia como una facultad que sitúa al sujeto ante la posibilidad más exigente. Ante la capacidad de examinar los sentidos con los que debe medirse. ¿Qué significa tener una facultad? ¿En qué modo existe dicha facultad? Este es un problema presente incluso en la filosofía antigua y para ello se recurre principalmente a Aristóteles<sup>1</sup>. Él llama «*dýnamis*», «potencia» al modo del sujeto con respecto a cierta actividad que tiene su praxis social: la facultad de hablar, la facultad de ver, etc. Se distingue una separación entre el sujeto y una facultad para devenir en acto, lo cual implica una privación, pues todos pueden tener la misma facultad, pero pocos la llevan al acto. Para Agamben deviene en «algo que atestigua la presencia de lo que falta al acto. Tener una potencia, tener una facultad significa: tener una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 354).

Por tanto, Aristóteles distingue dos formas de potencia. La primera, una potencia genérica, de la cual se dice que un niño tiene potencia para las artes, y la segunda, de la cual se puede decir que un adulto ya tiene dicha competencia para las artes. La potencia se entiende como privación y como obtención. En consecuencia, la potencia es definida «esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* (tener) significa: disponibilidad de una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 356).

De este modo la potencia no solo se manifiesta en el acto determinado por la facultad, sino también en su privación. Hay una presencia ausente en el acto y esta presencia privativa es también potencia. El ejemplo de Aristóteles es la visión en la oscuridad. El acto de la naturaleza es su luz y su potencia es la tiniebla. La oscuridad es el color de la potencia. Es un mismo objeto presente a veces como luz y a veces como oscuridad. Así, cuando un sujeto no ve, su vista permanece en potencia, incluso cuando se cierran los ojos podemos distinguir lo oscuro de lo luminoso. Sus colores son lo oscuro y la luz, la ausencia y la presencia. Toda potencia humana es ambivalente y esta se vuelve su esencia:

La tesis define, así, la ambivalencia específica de toda potencia humana, que, en su estructura originaria, se mantiene en relación con la propia privación; es siempre —y respecto de la misma cosa— potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer. Esta relación constituye, para Aristóteles, la esencia de la potencia (Agamben, *La potencia del pensamiento* 361).

---

1. Véase *Metafísica* de Aristóteles. Especialmente el libro ix.

Toda potencia es impotencia con respecto al mismo objeto. Impotencia no remite a una incapacidad original, sino a una potencia de no pasar al acto. Y es a través de ella que la misma potencia es impotencia, pues mantiene en suspensión dicha facultad. Aristóteles es más preciso: «todo aquello que tiene potencia puede no actualizarse. Luego, lo que tiene potencia de ser es posible que sea y que no sea. Por tanto, la misma cosa es posible que sea y que no sea» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 385).

¿Cómo se manifiesta esa impotencia de pasar al acto? ¿Cuál sería el acto que pone de manifiesto su impotencia? No se trata simplemente de incluir en la ejecución la impotencia misma, ni dejarla de lado. Se trata, para Aristóteles, de que la impotencia pertenezca de forma original a la propia potencia, de tal modo que al momento de pasar al acto la haga pasar totalmente. La interpretación de Agamben obliga a repensar la relación entre potencia y acto. «El pasaje al acto no anula ni agota la potencia, sino que ella se conserva en el acto como tal y, marcadamente, en su forma eminente de potencia de no (ser o hacer)» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 367). Sin embargo, ¿cómo afecta todo esto a la creación artística y poética? Siguiendo a Gilles Deleuze<sup>2</sup>, cada acto de creación resiste contra algo y resistir remite a liberar una potencia de una vida aprisionada, ofendida, que queda fuera de toda escritura. «Existe en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Resistir, del latín *sisto*, significa etimológicamente detener, mantener inmóvil o detenerse. Es poder que suspende y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto, es la impotencia, la potencia-de-no» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 39-40). Por tanto, se amplía la idea de Deleuze sobre el acto de creación relacionándola con las ideas de Agamben sobre la potencia-de-no.

La potencia que libera todo acto de creación es la misma potencia de Aristóteles, una potencia interna como acto de resistencia fundamental y en oposición al fuerte impulso de pasar al acto. Como consecuencia, impide que la potencia se agote en sí misma. Si la creación artística sería únicamente el pasaje al acto, el arte decaería a la mera forma como expresión máxima. Para Agamben, «la maestría, contrariamente a un equívoco largamente difundido, no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario, la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección en la forma perfecta» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 40-41). Esta es la forma más concreta de la acción de resistencia. En la página de cualquier obra maestra la potencia-de-no se graba como cierto rebuscamiento expresivo cercano al manierismo, a formas no naturales.

---

2. Se refiere a la conferencia de 1987 titulada: «¿Qué es un acto de creación?», donde Gilles Deleuze defiende la filosofía como creadora de conceptos. El acto de creación para Deleuze se expresa con de la más absoluta necesidad en la que el poeta se encuentra. Resistir es crear y crear es resistir.

Según Agamben, el estilo de una obra de arte es el resultado de una dialéctica entre un elemento impersonal que supera al propio escritor y otro elemento personal que se resiste y entra en conflicto con lo impersonal. Y es justamente a través de esta resistencia como el estilo se expone no oponiéndose a la potencia-de-no, sino en muchos casos, resaltándola. Es decir, poniendo de manifiesto su impotencia. Vuelve ambigua la potencia y la exhibe como tal. En el caso de la poesía: «La gran poesía no dice solo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la impotencia y la impotencia de decirlo (...) la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 41-42). Por tanto, tenemos aquí ya la primera característica de la potencia-de-no en un texto poético: la suspensión de la lengua y su exposición.

Otro término utilizado por Agamben es «inoperosidad». Esta poética de la inoperosidad se refiere a la obra de los hombres. ¿Cuál es la obra de los hombres? Siguiendo a Aristóteles, la hipótesis consiste en que el hombre carece de obra propia. Y obra es entendida como la energía que define el ser-en-acto propio del hombre. «Sin obra» significa un ser en potencia capaz de adaptarse a cualquier ambiente sin agotarlo de manera definitiva. No significa ociosidad o pereza, «sino como una praxis o una potencia de un tipo especial que se mantiene constitutivamente en relación con la propia inoperosidad» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 48). Funciona como una potencia no perteneciente a la obra, por el contrario, se mantiene y se abre a otras posibilidades. La vida se vuelve inoperosa cuando contempla su potencia de actuar y de no actuar. Si una obra es inoperosa gira sobre el vacío y se abre a la posibilidad pues la libera de todo destino social o tarea predeterminada, la vuelve receptora de esa ausencia que define la inoperosidad. No es solo una dimensión corpórea del sujeto, sino también una dimensión lingüística. Entonces, esta es la segunda característica de la potencia-de-no en el texto poético.

Para Agamben, el modelo por excelencia que vuelve inoperosas todas las obras humanas es la actividad poética: «¿Qué es la poesía, sino una operación del lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?» («¿Qué es un acto de creación?» 49). En otras palabras, remite a una función donde la lengua ha dejado los usos prácticos para contemplarse a sí misma. Ha dejado la función comunicativa del lenguaje y contempla su potencia de decir y de no decir. La cual es otra característica de la potencia-de-no.

¿Qué es lo que busca Agamben con este desarrollo de conceptos? En primer lugar y siguiendo sus propias palabras, «todo esto lleva a un punto en el que no es posible distinguir entre aquello que es nuestro y aquello que pertenece al autor que estamos leyendo» («¿Qué es un acto de creación?» 36). Y, en segundo lugar, se busca entender el acto de creación como un campo de tensión entre la potencia y la impotencia, entre poder y no-poder, donde el poeta tiene el control sobre la potencia solo con su propia impotencia. Por tanto, ser poeta implica en el último de los casos ser prisionero de la propia impotencia.

Resumiendo, potencia es definida como un concepto que refiere no solo a una facultad de tener cierta habilidad para una tarea determinada, sino también como impotencia con respecto a la misma habilidad. De hecho, estas dos acepciones son positivamente ambivalentes. Impotencia no remite a una incapacidad original, sino a una potencia de no pasar al acto y mantener así la posibilidad abierta. Y potencia-de-no en la creación artística se entiende como resistencia contra algo, resistencia a liberar una potencia. Las características básicas de una obra poética que mantiene una relación con esta potencia-de-no son, por tanto: la suspensión de la lengua y su exposición, la inoperosidad y el abandono de la función comunicativa del lenguaje. A partir de estas propuestas, se podrá abordar el lugar del poema en *Notas* de Mario Montalbetti.

### Mario Montalbetti y La Crítica

Mario Montalbetti nace en el Callao, Perú en 1953. Ingresó a la Pontificia Universidad Católica del Perú a estudiar Lingüística. Publicó su primer libro de poemas *Perro negro, 31 poemas* en 1978. Posteriormente, viajó a los Estados Unidos donde obtuvo un Doctorado en Lingüística por el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Es autor de diez libros de poemas, de los cuales los ocho primeros aparecieron reunidos bajo el título *Lejos de mí decirles* en 2014. En ese mismo año publicó una recopilación de ensayos titulada *Cualquier hombre es una isla*. En 2016, el Fondo de Cultura Económica publicó su ensayo *El más crudo invierno. Sobre un poema de Blanca Varela*. Dos años más tarde sale su último poemario *Notas para un seminario sobre Foucault*. En su época de estudiante codirigió y publicó poemas en la revista *Nubetonta* entre 1973 y 1974. Roger Santiváñez nos cuenta sus impresiones al leer por primera vez un poema de Montalbetti:

Quando me tocó leer por primera vez el poema, inmediatamente después de su publicación, me quedé suspendido, en una especie de nubetonta –como se llamaba la revista original de Montalbetti–, es decir, envuelto en el fraseo del texto, paladeaba sus imágenes y su lenguaje degustando la plástica sucesión de su órfico ritmo, pero sin comprender absolutamente nada de su semántica. O casi nada (párr 12).

Para Santiváñez el tema de estos primeros poemas es el ser en el lenguaje. El verso se va construyendo con los sonidos súbitamente encontrados. Recurriendo a la siguiente cita de Montalbetti: «Uso la metalingüística que es el lenguaje para escribir poesía. Cuando hago lingüística trato de demostrar que el lenguaje no existe. Cuando escribo poemas trato de probar que estoy equivocado» (párr 12). Con esta contradicción el resultado es un texto donde el lenguaje reflexiona sobre el lenguaje. «Este es el meollo fundamental de la obra montalbettiana: ser una meta-poética, poesía sobre la poesía, lenguaje sobre el lenguaje» (Santiváñez, párr 13). Se abandona así el coloquialismo como escritura entre lo prosaico y lo lírico utilizada en la generación de 70. Hay un nuevo tono muy alejado del conversacionalismo realista

de anteriores poetas. «Montalbetti abrió una senda a fines de los 70, proponiendo un nuevo tono para la poesía peruana que discurrirá desde 1980 hasta la actualidad» (Santiváñez, 13).

Otro trabajo sobre Montalbetti es la tesis de Renato Panzera Venturelli de 2011. En ella se plantea, en coincidencia con Santiváñez, que el tema casi constante de la obra poética Montalbetti es el lenguaje. Para Panzera, hay poemas que solo pueden ser entendidos a través de los ensayos del propio Montalbetti, pues en ambos se puede observar una crítica a cierta visión del lenguaje y no al lenguaje en sí. La base de esta crítica es la idea de la existencia de un resto en toda obra de arte:

«Si se quiere representar x mediante alguna obra, no se puede presentar x porque perdería su impronta estética. En la obra de arte tiene que haber algo que falta, tiene que haber algo que no tenga su correlato en el significante» (Panzera 2).

Se sustenta así la concepción del signo lingüístico no como una totalidad cerrada, sino abierta a multitud de significados. Según Panzera, la poesía de Montalbetti encara el problema del signo lingüístico y lo soluciona con la reducción lacaniana de la lengua como un sistema de puros significantes. «La reducción consiste en convertir el signo saussureano (S/s) compuesto por significado (arriba y en mayúscula) y significante (abajo y en minúscula) a solo significante» (Panzera 6). El significante crea el signo gracias a su relación con todos los demás significantes reprimidos en una cadena. Entonces, ¿cómo funciona el significado en el sujeto? Uno de los puntos más interesantes de la tesis de Panzera es justamente la respuesta lacaniana a esa pregunta:

Es decir, en algún momento el sujeto detiene la cadena significante para efectos comunicativos. Si la cadena no se detiene no hay comunicación posible. La frase debe tener un fin para que pueda ser entendida por el oyente, para que la pueda canjear por un significado. Esa cadena significante que el sujeto zurce, como toda cadena, promete significado, genera un efecto de significado. Cuando el sujeto zurce lo que hace es ponerle un nombre a ese efecto de significado (11).

Continúa Panzera: incluso, la voz poética nos incita a dejar atrás el significado prometido y quedarnos solo con el significante como solución. Así, los poemas no forman una unidad entre lo que prometen y lo que cumplen, entre el significado y el significante, pues si finalmente la promesa se cumple el poema se destruye (Panzera 15). En «ciudad máxima», otro poema de Montalbetti, se mencionan los nombres de algunas calles de Lima, pero realmente eso no importa. Podrían ser otras y el poema sería el mismo. El asunto es vaciar el valor del nombre de la calle quitando el significado al significante. «Si la calle cambia de nombre, el nuevo significante, como ya lo adelantó la voz poética, no viene con un nuevo significado pegado, por eso no deja de ser la misma. El significante llega vacío y su valor (...) va a depender de su relación con las demás calles» (Panzera 16). Esto es fundamental para luego entender lo que se pone en juego en *Notas*. Con un significado y un significante diferentes, pero en la misma relación.

El siguiente autor que propone una lectura crítica de Montalbetti es Julio Prieto. En un artículo publicado en 2019, Prieto asegura que los últimos libros del poeta tienden a cultivar formas híbridas, una mezcla en distinto grado entre la escritura poética y la ensayística. A partir de estos ensayos-poemas, principalmente dos: *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) y *La ceguera del poema* (2018), se propone una lectura donde la ceguera del poema ayuda a desmontar la equivalencia entre el decir y el ver propia de la sociedad del espectáculo del capitalismo global y de sus formatos dominantes (43). Igualmente, se usa dicha equivalencia para explorar las potencialidades ético-políticas del poema. Prieto presenta *Notas* para responder a la pregunta: «¿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? (...) ¿hay un afuera del capitalismo? ¿hay un afuera del lenguaje?» (44).

Todas estas preguntas no son resueltas en el poemario y el poeta enmudece al tratar de nombrar el afuera del capital. Este callar es para Prieto la forma de una aposiopesis: «la figura retórica que consiste en evitar nombrar algo penoso o embarazoso: algo que no se puede decir no por inefable o inexpresable, sino por ser abrumadoramente evidente y ubicuo» (45).

Luego Prieto asegura que la lección en el poema «Sesión v» de *Notas* es que el afuera no está fuera sino dentro y para acceder al afuera del capitalismo no hay que ir hacia afuera sino hacia adentro, sumergirse en el interior (48). Entonces, el poema trabaja justamente el sumergirse en el afuera como ceguera, como algo no visible, a diferencia de la novela que usa siempre la visión. De ahí, la dimensión ética-política del poema es una crítica a la hegemonía de la imagen en la relación sujeto-objeto.

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 (Prieto 53).

Según Prieto, en «La ceguera del poema» se retoma la cuestión de la relación entre el decir y el ver, y la crítica al sistema de representación dominante. En un poema solo se puede salir del lenguaje en el sentido de una emergencia, una irrupción reveladora entre ver y decir. Esto constituye la ceguera radical del poema: «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» (Prieto 55).

Hay una crítica que, según Prieto, instala una tensión entre visión y pensamiento<sup>3</sup>, y que es llevada hasta la producción poética basada en imágenes y metáforas. Asimismo, esta crítica posibilita una práctica ético-política: «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» (57) Incluso se llega a pensar en devolver la poesía a la ciudad en cuanto poiesis política. Una especie de regreso a la *República* de Platón (58).

### La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault*

Esta parte se centra en revisar la productividad del concepto potencia-de-no de Giorgio Agamben en *Notas*. Se presentarán los rasgos textuales que se ponen en juego: la forma de un seminario universitario, la omisión de algunas preguntas de los estudiantes, las respuestas incompletas del profesor, los temas a tratar y la relación con otros autores. Al mismo tiempo se explicarán dichos rasgos textuales a partir de la potencia-de-no.

*Notas* está estructurado como un seminario universitario. Son varias clases donde se reúnen un profesor o maestro y los alumnos para adiestrar a estos en la investigación o en la práctica de alguna disciplina. Preguntado sobre cómo surgió esta estructura Montalbetti responde:

Probando, me imagino. Leyendo los seminarios de Foucault y leyendo los seminarios de Deleuze sobre Foucault, me pareció que allí había una forma interesante, que se movía de una forma interesante. La forma del seminario en la que tú discutes ciertas cosas y vas moviendo, en este caso, el poema en base a esas discusiones. Y como además soy profesor universitario esa forma la tengo muy presente, constantemente (Sotomayor 2).

En el poemario las clases pasan a llamarse sesiones, están enumeradas y tienen fecha. Son ocho sesiones realizadas los martes, desde el 21 de febrero hasta el 11 de mayo de 2017. Entre la sesión seis y siete, hay una parte titulada *Antisidro*. Después de la última sesión se encuentran las NOTAS FINALES (31.12.17). En todas hay un deseo de usar el espacio con la propia expresividad de las frases y que los versos discurren buscando un sentido. Y se ve claramente, pues al final de cada sesión hay un apartado dedicado a la intervención del público en forma de pregunta. En todos los casos las preguntas están incompletas o no aparecen porque son inaudibles. Son intermitencias entre lo oral y lo escrito que recuerdan el formato usado en el libro con las transcripciones reales de las clases del curso sobre Foucault dictadas por Gilles Deleuze en la Universidad de Vincennes en 1985<sup>4</sup>. En las clases del filósofo

3. Véase para más detalles el ensayo «En defensa del poema como aberración significativa» publicado en *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*.

4. Para el curso en francés de Deleuze sobre Foucault véase: Gilles Deleuze: cours donnés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (1979-1987) sur gallica.bnf.fr

francés las preguntas del público no aparecen o están incompletas. En otros casos solo se puede leer la palabra «inaudible» entre paréntesis. Todo se debe a que hay un intento de adaptar el registro oral al registro escrito para una mejor lectura y conservar los rasgos de oralidad propios de las clases. En cambio, en *Notas* es un rasgo intencionado e imaginario.

Dichos rasgos no presentes en el plano escrito representan la posibilidad de un no-ejercicio, la disponibilidad de una privación de no pasar al acto. Es una presencia ausente en acto, pero que también es potencia. De este modo la potencia no solo se manifiesta en el acto determinado por la facultad, sino también en su privación. El profesor imaginario de *Notas* tiene la capacidad de responder todas las preguntas del público, pero decide no hacerlo. En consecuencia, más que enmudecer frente a algo penoso es la posibilidad de su potencia que se mantiene en relación con su impotencia.

Ahora pasemos al contenido. No hay un único tema, hay una dirección, un sentido en el cual se mueven los poemas y ese sentido viene desde la forma-seminario de las sesiones. *Notas* establece una posible dirección donde lo importante es cómo la tensión entre lo que se dice y lo que se hace produce el pensamiento del libro a partir de una definición de poema, la que se encuentra en la última sesión: «El poema es el desfase entre lo que se dice/ y lo que no se ve» (119). Las otras sesiones sirven para llegar como consecuencia lógica a esta definición. Es difícil entender el sentido del desfase sin antes conocer los temas de las sesiones anteriores. Es un orden que hace visible el propio sentido del libro.

La SESIÓN I empieza con una formulación inaugural: «lo que se dice lenguaje lenguaje, no hay» (15) que introduce otras sentencias, ninguna realmente explicada hasta encontrarse con la siguiente que a su vez debe encontrarse con la siguiente y así sucesivamente. Son fórmulas con un estilo narrativo y prosaico, con cierta orientación por la palabra cotidiana, a veces experimental. También hay un alejamiento de planteamientos poéticos que rescaten lo nacional, en favor de una construcción más formal y crítica con la realidad. Son como aforismos que se relacionan unos con otros para lograr el sentido de unidad, como si fuesen significantes en una cadena:

No lo están entendiendo. Fíjense:

he dicho que  
lenguaje lenguaje, no hay

¿qué hay entonces?  
lo que hay son lecciones  
lección de cosas,  
lección de palabras, (17).

Las lecciones de cosas y de palabras refieren a una correspondencia que también menciona Deleuze: «Ustedes saben que en la escuela primaria, hace tiempo, había dos disciplinas fundamentales: la lección de cosas, que se distinguía de la lección de las palabras, de la lección de gramática» (17). La lección de cosas consistía en mostrarnos la cosa y decirnos su nombre propio. Mientras en la lección de gramática se nos mostraba únicamente su organización en elementos lingüísticos en la pizarra. Se comienza a perfilar desde aquí la idea de desfase del poema. Luego se menciona cómo un poema no debe generar contenidos:

en una época en que todos «generan contenidos»  
lo primero que NO hay que generar son «contenidos»

el poema debe, en cambio,  
hacerle algo al lenguaje, afectarlo  
... para que deje de «generar contenidos» (22).

«No generar contenido» recuerda a la aplicación de la potencia-de-no. Para Agamben, en todo acto de creación, hay algo que resiste y se opone a la expresión o a generar contenidos en este caso. Es una inmovilidad que detiene la posibilidad hacia el acto, pero es también potencia pues afecta al propio lenguaje. Es decir, el poema afecta al lenguaje con su impotencia de generar contenidos.

En la SESIÓN II, se desarrolla la idea «el lenguaje es aquello de lo que no se puede hablar» (26) como lección de cosas, pues no hay lección de cosas del él. El lenguaje no se puede mostrar como las cosas en la educación primaria. Se puede decir «la nube es blanca/ y la nieve es blanca y la arena es blanca/ y no se trata del mismo blanco» (27). Pero no es el mismo blanco cuando hablamos del pelo blanco de un anciano y cuando se dice tengo la mente en blanco. Y lo sabemos por el lenguaje. Hay un desfase allí, pues se establece un punto exterior. Si se quiere hablar del lenguaje como cosas no se puede, porque no hay un punto exterior «al lenguaje para hablar del lenguaje» (29). Por lo tanto, se muestra la impotencia de un lenguaje que no dice solo lo que dice, sino que dice, también, el hecho de lo que está diciendo: «si quiero decir que te quiero/digo: te quiero» (25)

En la SESIÓN IV, se dice que salir a la luz «es emerger a una visibilidad... absoluta/ Y lo que emerge a una visibilidad absoluta/ no son cosas» (50). Lo que sale a la luz son ciertas realidades, ciertos eventos, ciertas condiciones. «Lo que ha salido a luz hace mucho es: *no hay lenguaje privado*»<sup>5</sup> (50). No se puede andar solo con el lenguaje, incluso «necesito a los otros para hablarme» (52). Si no comparto la sensación con otros no sabré si es tal. Se añade luego:

5. Véase *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado una exposición elemental* de Saúl A. Kripke.

Este parece ser el punto:  
 Cuando hablamos seguimos reglas coactivas  
     ;se trata del gobierno de los otros  
 Cuando interpretamos, cuando leemos,  
     seguimos reglas facultativas  
     ;nos gobernamos a nosotros mismos (56).

Es justamente esa imposibilidad de andar solo con el lenguaje que nos permite hablar, incluso, hablar para hacer una interpretación. Según el poema la diferencia es que en la última el hablar es subjetivo y arbitrario. Más allá de la repetición literal no hay reglas públicas de interpretación. Agamben dice algo similar: «la vida, que contempla su propia potencia de actuar y no actuar se vuelve inoperosa en todas sus operaciones» (48). Si una obra es inoperosa gira sobre el vacío y se abre a la posibilidad, pues la libera de todo destino social o tarea predeterminada. En *Notas* el vacío del propio decir se abre con la posibilidad de una interpretación sin reglas. Contempla su potencia de actuar cuando interpreta y contempla su potencia de no actuar cuando habla para sí. En ambos casos el sujeto se adapta al ambiente sin agotarlo y su obra es receptora de esa ausencia de obra.

En la SESIÓN V, se retoma la idea del no afuera del lenguaje y para explicarla se usa una comparación hermosa entre poema y novela:

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 (65).

Es la posibilidad de exterior en todo su esplendor, es como una pequeña celebración del mundo exterior y es entretenido, casi siempre. Y se escribe «exterior» y no «afuera», pues afuera del lenguaje no hay. En cambio, leer un poema es otra cosa:

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 (66).

Esta semejanza entre poema y submarino es llevada al punto de afirmar: «el submarino es ciego, el poema es ciego» (66). Un poema hace que las palabras sean dichas sin llegar a la luz, pero saliendo al lenguaje mismo: «cuando algo sale al lenguaje/ en lugar de/ salir a la luz/entonces estamos ante el poema» (67). Según Agamben, lo que vuelve inoperante toda obra de arte es la actividad poética donde se suspenden las funciones comunicativas e informativas para abrir la obra a un nuevo uso («¿Qué es un acto de creación?» 49). En otras palabras, la ceguera del poema (los ruidos de la presión del agua) remite a una función donde la lengua ha dejado los usos prácticos (paisaje visual) para contemplarse a sí misma (la nave), ha dejado la función comunicativa del lenguaje y contempla su potencia de decir (un avión) y de no decir (un submarino).

En la SESIÓN VII:

Ya lo he dicho  
el poema no es por lo que dice  
sino por lo que hace  
al lenguaje

(diciendo abajo la revolución  
el poema no le hace nada al lenguaje  
o arriba la revolución o) (103).

Y la forma que el poema usa para hacerle algo al lenguaje es una «curva», porque con esa forma puede enlazar todos los objetos alrededor. «Pero, ya saben, nada curvo puede apuntar/ hacia afuera./ Y el destino de todo lo curvo/ es regresar sobre sí mismo» (104). Asimismo: «el sentido es ciego. /el sentido es un vector que apunta hacia el afuera» (105). Entonces, el sentido del poema es ese vector:

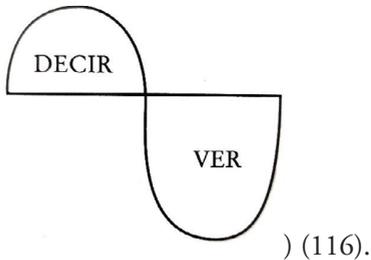
¿Lo ven? Ven cómo actúan los vectores  
del poema, el sentido del poema

apuntando hacia un afuera  
que hace presión sobre el lenguaje  
como en un submarino, como en un submarino (108-109).

De esta forma, Montalbetti se aleja del malditismo típico de su propia generación, para preguntarse por el propio sentido. Cuando en *Notas* se afirma que diciendo abajo la revolución o arriba la revolución el poema no le hace nada al lenguaje, se está colocando el énfasis no tanto en la posibilidad de un gran cambio social como muchos escritores peruanos de los 70 o 60 pensaron. Por el contrario, es una búsqueda descentralizada de nuevas formas de escrituras.

La SESIÓN VIII trata sobre los desfases, principalmente entre decir y ver:

Hay no-relación entre decir y ver,  
Que lo podemos figurar de esta forma  
(en la pizarra:



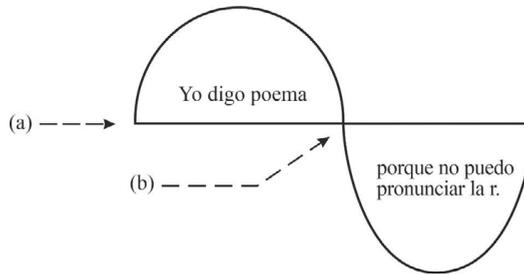
Estos dos conceptos «decir» y «ver», son recuperados del seminario de Gilles Deleuze sobre Michel Foucault. Pero *Notas* no se trata «ver» y «decir» como condiciones de conocimientos históricos, sino como horizontes complementarios que crean signos. Si el horizonte es compartido, es decir si hay conjunción entre «decir» y «ver» el resultado es la verdad y el signo. Pero si hay disyunción o desfase, si «al otro lado del decir no está el ver» (116) como es el caso de la figura en la pizarra, entonces no hay signo. En este punto el poema es el «lugar del desfase entre decir y ver» (118).

Si el filósofo francés maneja esta disyunción para hacer un estudio de la toda la obra de Foucault, en *Notas* se utilizan estos conceptos para proponer ciertas particularidades en el lenguaje del poema que no se encuentran en la novela: «en la novela no hay desfase, o mejor,/ el desfase es solo parcial. La novela necesita ver,/ necesita del ver» (118). Esta ceguera del poema es también una potencia interna al mismo acto, interna a él como resistencia o disyunción fundamental. En consecuencia, impide que la potencia se agote en sí misma, en el puro acto visual destruyendo así el poema.

El último poema de esta sesión es una muestra de todo ello: «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r.» (123) No poder pronunciar la «r» y decir poema guardan una relación insólita que no se puede ver, pero se dice. La destreza de este verso no está en la concordancia formal, sino por el contrario, en la conservación de una potencia que nos remite al lenguaje. Es una resistencia para decir lo que veo y ver aquello de lo que hablo. Y resalta la potencia-de-no, porque pone de manifiesto la propia impotencia, la vuelve ambigua y la exhibe como tal. Además, la frase es una agramaticalidad similar a «would prefer not to» de *Bartleby*<sup>6</sup>, pues no solo tiene el efecto de afirmar (decir el poema) o rechazar (pronunciar r), sino también de volver imposible lo que dice, lo que supuestamente todavía dice hacer. El poema es devastador, es un total desfase entre lo que se ve y lo que se dice. Se dice poema, pero al otro lado no hay nada que tenga que ver con un poema, hay una

6. Véase *Crítica y clínica* de Gilles Deleuze, especialmente el ensayo «Bartleby o la fórmula».

impotencia de pronunciar una letra. Haciendo uso del propio esquema propuesto antes la frase quedaría así:



Donde «Yo digo poema» pertenece al orden del decir y «porque no puedo pronunciar la r» pertenece al orden del ver. En *Notas* este gráfico se articula de dos maneras (116), en (a) pues hay un horizonte compartido como límite representado en la barra horizontal, pero queda vacío porque al otro lado del decir no está el ver y viceversa. El otro punto de articulación (b) es el que nos permite decir «hay no-relación». El punto es la unión de la curva con la barra horizontal (+) (el vector curvo que apunta hacia afuera). Entonces, lo que el verso le hace al lenguaje es suprimir el término al que se refiere (la letra r), y que rechaza, pero también al otro término que parecía preservar (yo digo poema), y que se vuelve potencia-de-no. Su efectividad radica en mantener en suspenso el pasar al acto.

Este es uno de los puntos más interesantes de *Notas* y ante la pregunta del inicio (¿dónde está el poema), es posible seguir ahora el camino abierto. Se encuentra únicamente un desfase entre lo que se dice y lo que se ve. La anticipación de una potencia (lo que se dice) es el medio a través del cual el lugar del poema aparece como impotencia. En otras palabras, la potencia-de-no por momentos crea el propio objeto. Y *Notas* pone de relieve que hace esperar un poema que nunca llega y al mismo tiempo lo instala en su falta. Establece sus propias leyes, suspende el lenguaje y lo expone a la negatividad.

## Conclusiones

Como se ha visto a lo largo del presente trabajo, *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti, pone en juego una tensión entre lo que se dice desde un comienzo y lo que finalmente podemos ver. Entre el conocimiento de que estamos frente a un poema y el surgimiento constante de la pregunta ¿dónde está el poema? Se trata de una combinación entre dos aspectos de la producción del pensamiento que se ponen de manifiesto tanto en la forma como en el contenido.

En *Notas*, el poema afecta al lenguaje con su impotencia de generar contenidos, pues en todo acto de creación, hay algo que resiste y se opone a la expresión. Es una inmovilidad que detiene la posibilidad hacia el acto, pero es también potencia

porque afecta al propio lenguaje. Contempla su potencia de actuar cuando interpreta y contempla su potencia de no actuar cuando habla para sí. En ambos casos el sujeto se adapta al ambiente sin agotarlo y su obra es receptora de esa ausencia de obra.

Todo esto demuestra que *Notas* pone de relieve una potencia-de-no donde es posible explicar las ausencias como posibilidades del propio poema. Son vacíos que nunca se llenan, pero que al mismo tiempo permiten pensar una potencia. Suspenden el lenguaje y lo exponen a la negatividad del no decir. Dicen lo que no hacen, haciendo lo que no dicen. El lugar del poema está en su propia negación.

### Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. «¿Qué es un acto de creación?». En *El fuego y el relato*. Traducción de Ernesto Kavi, 35-50. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Traducción y notas, Pablo Ires & Sebastián Puente. Tomo 1. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- DELEUZE, Gilles. «¿Qué es el acto de creación?». *Revista Fragmentario*, 6 (2012): 5-16. Disponible en: <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110>. Consultado el 5 de mayo de 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Cours donnés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (1979-1987)*. *Enregistrements audio des cours donnés par Gilles Deleuze à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, entre 1979 et 1987*. Gallica.bn.fr. Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/gilles-deleuze-cours-donnees-luniversite-paris-8-vincennes-saint-denis-1979-0?mode=desktop>. Consultado el 6 de mayo de 2020.
- PANZERA VENTURELLI, Renato. *El lenguaje como «sucesión de amaneceres»: la reducción del signo a solo significante en la poesía última de Mario Montalbetti*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura Hispánica). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1468>.
- PRIETO, Julio. «La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbetti». *THEORY NOW, Journal of Literature, Critique, and Thought*. vol. 2, n.º 2 (2019): 42-67. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/9588>. <https://doi.org/10.30827/tnj.v2i2.9588>
- KRIPKE, Saúl A. *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado una exposición elemental*. Traducción de Jorge Rodríguez Marqueze. Madrid: Editorial Tecnos, 2006.
- MONTALBETTI, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú, 2015.
- MONTALBETTI, Mario. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú & Casa de la Literatura Peruana, 2016.
- MONTALBETTI, Mario. *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1968-2016)*. Madrid: Liliputienses, 2017.

- MONTALBETTI, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú & Librería SUR, 2018.
- MONTALBETTI, Mario. *Perro negro, 31 poemas*. Lima: Paracaídas Editores, 2020.
- SANTIVÁÑEZ, Roger. «Mario Montalbetti y la nueva poesía peruana». *Letras 5*. Proyecto Patrimonio. <http://letras.mysite.com/rsa270512.html>. Consultado el 6 mayo de 2020.
- SOTOMAYOR, C. *Mario Montalbetti: «Esto que he escrito es una especie de defensa del poema»*. *La mula.pe*, 2018. <https://carlosmotosomayor.lamula.pe/2018/05/16/mario-montalbetti-es-to-que-he-escrito-es-una-especie-de-defensa-del-poema/carlossotomayor/>. Consultado el 15 de mayo de 2020.