



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

**El lenguaje como “sucesión de amaneceres vacíos”: La
reducción del signo a solo significante en la poesía
última de Mario Montalbetti.**

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

RENATO PANZERA VENTURELLI

Asesor: Eduardo Hopkins

Lima, diciembre del 2011

Agradecimientos. "sucesión de amaneceres vacíos" La reducción del

A Eduardo Hopkins por haberme asesorado en este trabajo. A Susana Reisz por haber sido una segunda asesora y por haberme terminado de animar a trabajar este tema. A Mario Montalbetti por facilitarme su poesía completa, muy difícil de conseguir, y por permitirme dialogar con él.

Introducción

El tiempo que tanto tiempo sobre el que se reflexiona es una constante en la obra de Mario Montalbetti. El plan de esta tesis es analizar parte de la poesía y prosa de Montalbetti sobre todo el último período de sus escritos. Así, tratando más a la posición crítica que esta poesía ha mantenido que no a la estética en una visión tradicional y predominante de la poesía, como una literatura con diferentes planteamientos de forma, como un género literario que se abre a los hechos, a la vida, a la aventura de las ideas y que se vive como una vida. En el análisis se hizo un detalle de algunos poemas, partes de poemas y la estructura temática que hay entre cada poema, así como entre algunos otros. También vivieron a su vez los poemas de Mario Montalbetti. Hay puntos que se le quisieron subrayar y que me llevaron a pensar que se le quisieron subrayar en sus poemas. Estos poemas son los que conforman una parte de la obra de Montalbetti. Si se trata de una poesía que se abre a la vida, es para ponerla en contacto con la realidad, con los hechos, con la vida, con el mundo, con el tiempo, con el espacio y con el lenguaje. Así, tratando más a la posición crítica que esta poesía ha mantenido que no a la estética en una visión tradicional y predominante de la poesía, como una literatura con diferentes planteamientos de forma, como un género literario que se abre a los hechos, a la vida, a la aventura de las ideas y que se vive como una vida. En el análisis se hizo un detalle de algunos poemas, partes de poemas y la estructura temática que hay entre cada poema, así como entre algunos otros. También vivieron a su vez los poemas de Mario Montalbetti. Hay puntos que se le quisieron subrayar y que me llevaron a pensar que se le quisieron subrayar en sus poemas. Estos poemas son los que conforman una parte de la obra de Montalbetti. Si se trata de una poesía que se abre a la vida, es para ponerla en contacto con la realidad, con los hechos, con la vida, con el mundo, con el tiempo, con el espacio y con el lenguaje.

Como estas cosas son, es como se las ve y como se las vive. Como estas cosas son, es como se las ve y como se las vive. Como estas cosas son, es como se las ve y como se las vive.

El lenguaje como “sucesión de amaneceres vacíos”: La reducción del signo a solo significante en la poesía última de Mario Montalbetti.

Introducción

El lenguaje como tema sobre el que se reflexiona es una constante en casi toda la obra de Mario Montalbetti. El plan de esta tesis es analizar parte de la poesía de Mario Montalbetti, sobre todo lo último, a la luz de sus escritos teóricos. Así, pretendo mostrar la posición crítica que esta poesía toma frente a la que para Montalbetti es una visión tradicional y predominante del lenguaje, y cómo sin contentarse con criticarla, intentará en buena parte corregirla remitiéndose a sus axiomas básicos. Es decir, intentaré abstraer esas ideas y esa crítica al lenguaje que hay en su poesía última. Esto analizando en detalle poemas, partes de poemas y la continuidad temática que hay entre cada poemario, así como entre ellos. También revisando a su vez los escritos teóricos de Montalbetti. Hay puntos que la poesía esboza y que, me atrevería a decir, no pueden ser entendidos sin sus ensayos. Estos ensayos no son solo complemento, son parte del objeto de estudio de esta tesis. Si trato de conectarlos con su poesía es para poder leerlos como conjunto y continuidad en ciertas circunstancias. Encontraremos así no solo grandes parecidos, hasta literales, entre su poesía y sus artículos (y las teorías que él defiende y en las que suele basarse) sino que se puede llegar, al menos, a las bases de una teoría del lenguaje en su poesía.

Ante estas coincidencias entre su literatura y su lingüística, un importante punto de partida es considerar qué es lo que hace que se aborde el

mismo tema desde la poesía. Siendo mi hipótesis, a grandes rasgos, que la lingüística de Montalbetti y su poesía se oponen a y critican cierta visión del lenguaje (sino al lenguaje en sí), hay que partir de lo que hace necesario que se trate el mismo tema desde ambas. ¿Por qué la misma materia prima? ¿Por qué hablar de lo mismo, de lo ya dicho? ¿Por qué no criticar desde la lingüística y hacer otra cosa en la poesía, como según Montalbetti hace? A partir de lo que piensa sobre el lenguaje y sobre la obra de arte como representante incompleto de algo, creo que es lo que llama “resto” lo que lo hace necesario. Es decir, como propone en “Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de lenguaje. En defensa del poema como aberración significativa”, en la obra de arte siempre debe haber resto. 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. Esto, además, está en la base de la propuesta del lenguaje que va en contra de la lengua y del signo lingüístico como totalidad cerrada, visión que Montalbetti comparte. Ese resto es la diferencia entre su poesía y su teoría. En el ensayo no se busca resto, se busca que no haya, que se entienda. La poesía, que no está dirigida necesariamente al especialista, que no quiere llegar necesariamente mediante la razón y que deja resto, puede tener una llegada y una fuerza especial que tal vez haga necesario que se trate el lenguaje desde ahí. Hay que acotar, sin embargo, que no solo hay resto en el arte, como veremos.

Propongo que la diferencia entre un género y otro es lo que hace necesario que se trate el tema desde ambos lados para así poder “atacarlo” desde dos flancos distintos. Según dice él mismo en “La desaparición del

lenguaje”: “Hay dos devenires artificiales del lenguaje: lingüística y literatura. La primera momifica al lenguaje y lo vuelve en detritus inorgánico. La segunda estupidiza al lenguaje y finalmente lo abandona. Lingüística y literatura son las dos perversiones del lenguaje” (114). Montalbetti aborda el lenguaje, lo ataca también, desde las que son para él sus dos perversiones. Sin embargo, es claro que a pesar de que pueda abordar el lenguaje desde sus dos “devenires artificiales”, no es que los aborde precisamente como dice. Es decir, lo que encontramos explicado en sus artículos lingüísticos, y mostrado en su poesía, no es exactamente el intento por momificar el lenguaje y volverlo detritus inorgánico, o sea hacerlo signo, sino todo lo contrario. La lingüística que intenta hacer eso con el lenguaje, y por lo tanto el lenguaje que resulta de ella, es lo que, propongo, ataca no solo desde la lingüística misma, sino también desde su poesía, estableciendo un fuerte nexo entre ambas. En una entrevista que le hace la revista “El hablador” el 2005, Montalbetti describe así su actividad lingüística y poética: “Cuando hago lingüística trato de probar que el lenguaje no existe. Cuando escribo poemas, trato de probar que estoy equivocado”. En esa entrevista también dice que la entrevista ha sustituido a la crítica y pone el ejemplo de una en la que le preguntaron si usaba muchas metáforas. Al día siguiente, dice, publicaron “Montalbetti usa metáforas para escribir poemas”. Al contrario, me parece muy difícil seguir lo que Montalbetti dice sobre su poesía. Esta descripción de su actividad poética, por ejemplo, parece querer mandar al lector al desvío, ya que lo que hace su poesía es también tratar de probar que el lenguaje, entendido de cierta manera, no existe.

Este tema que quiero analizar se nos presenta con mucha más intensidad en lo publicado desde 1995 con Fin Desierto, después de años en

los que hizo, produjo, por decirlo así, más lingüística que poesía. Hay, además, una distancia objetiva entre este y su anterior y primer poemario, Perro negro: pasaron casi veinte años entre uno y otro. Por eso, los poemarios que abarcarán la mayor parte de este estudio son Llantos Elíseos y Ocho cuartetas en contra del caballo de paso peruano (al que me referiré como 8CCCPP), por ser el lenguaje, de manera más evidente y generalizada que en los demás, el tema principal alrededor del que giran los poemas.

Artículos lingüísticos y teoría.

Comenzaré abordando los escritos teóricos de Montalbetti y los textos con los que se relaciona, sea para distanciarse o para apoyarse, porque serán de gran ayuda para el análisis de los poemas.

La pregunta que inaugura la lingüística moderna, con la respuesta de Saussure, es “¿Qué es el lenguaje?” Es decir, en gran parte, ¿de qué está compuesto? Hoy gran parte de la lingüística trabaja con la premisa Saussureana “la lengua es un sistema de signos”, en especial la lexicografía: no hay diccionario o enciclopedia, al menos no que haya encontrado, que no definan la lengua como “un sistema de signos” y que generalmente agreguen “con un significado”. Sin embargo, nota Montalbetti, se deriva de este y de otro par de axiomas básicos del Curso de Lingüística General, lo que él llama una “deducción fatal” (“Labilidad de objeto...”, 98). En primer lugar hay que tomar en cuenta lo que Saussure está proponiendo como su objeto de estudio: “La lengua en y por sí misma”. Es decir, no entran como objeto de estudio las

cosas a las que se hace referencia mediante la lengua, sino solo la lengua en sí. El lenguaje, dice Saussure, está compuesto por lengua (langue) y habla (parole). Lo primero es un hecho social, mientras que el habla se refiere al uso individual que el sujeto hace del lenguaje. Lo natural para él no es el lenguaje hablado sino la facultad que tiene el hombre de hacer (una) lengua. Dirá en la introducción: “el ejercicio del lenguaje se apoya en una facultad que nos da la naturaleza, mientras que la lengua es cosa adquirida y convencional que debería quedar subordinada al instinto natural en lugar de anteponérsela.” (53) Esta lengua, dice, y esta es la definición que hasta hoy impera, está compuesta por signos, es un sistema de signos: “no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas.” (54)

El signo lingüístico, dirá, es un todo compuesto por una “imagen acústica” y un concepto, o un significante y un significado. Cabe acotar que Saussure nunca logra definir bien lo que propone como significado (se limitará más bien a dar sinónimos: “concepto”, “idea”). El referente no está incluido, como vemos, en el signo lingüístico. El objeto “de verdad” no es objeto de estudio. La deducción fatal es que Saussure dice que el signo es un elemento positivo cuando también dice que en el sistema, compuesto por signos, no hay más que elementos negativos; esta es su gran revolución, pensar y proponer un sistema basado en la diferencia. Estas son las proposiciones que según Montalbetti llevan a la “deducción fatal”¹:

1. La lengua es un sistema de signos

¹ Expuesto en “Labilidad de objeto...” Así esquematizado en su seminario de lingüística del 2010-2, del que proceden todas las citas a las que me refiera como “del seminario”.

2. En la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos
3. El signo es un término positivo

Por lo tanto:

4. La lengua no es un sistema de signos

Puede haber varios caminos para resolver esta contradicción. La hipótesis de esta tesis es que la poesía de Montalbetti en buena cuenta encara este problema lingüístico, y que la propuesta con la que coincide es la ya conocida solución de corregir el axioma saussureano “La lengua es un sistema de signos” por “la lengua es un sistema de significantes”. Es decir, que la poesía de Montalbetti, más que aplicar (por su misma naturaleza poética), implica la reducción Lacaniana del signo.

La consecuencia que salta a la vista inmediatamente es que ya no habría significado, pues solo ha quedado del signo el significante. Y sin embargo, seguimos usando y buscando significados. Ahora mismo por ejemplo: ¿Qué significa que no haya significado? Además, ¿cómo es que se hace la reducción? Trataré de verlo mediante su poesía y la teoría con la que se relaciona, pero es importante no tomar esto de manera simple. Es decir, no es que se esfuma el significado con la reducción que hacen Lacan o Derrida, o Montalbetti en su poesía, ya veremos dónde acaba el significado, sino que, como titula un artículo suyo: “El significado ya no es lo que era antes”.

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. Esta distribución del signo en la mayoría de gráficos de

Saussure y sus discípulos tiene una importancia simbólica para Montalbetti. Es el reinado del significado (no de la cosa). En el capítulo 1 de la primera parte del Curso de lingüística general, Saussure niega la concepción de la lengua como una nomenclatura aludiendo que eso supone “ideas completamente hechas preexistentes a las palabras.” (129) La idea de la lengua como nomenclatura era un problema para Saussure, además, porque implicaría incluir en la lengua objetos concretos-materiales que nada tienen que hacer en su sistema de signos. Por eso rechaza ese primer gráfico que nos da un significante unido al objeto. Para resolver esto encierra su objeto, el árbol, en un círculo y dice que el dibujo del objeto ya no hace referencia al árbol en sí, sino a su “concepto”. Sigue habiendo un canje relativamente feliz, palabra por dibujo. Para terminar con esta pequeña exposición de algunos pasajes de Saussure que serán útiles, no se puede dejar de mencionar lo innovador y revolucionario, la base, de su teoría: que el sistema está basado en la diferencia, que las cosas son en cuanto no son las demás. Un ejemplo clásico: el perro es perro, más que por tener algo esencial que lo defina como tal, por su no ser: porque no es gato, no es león, no es loro, no es pez, etc. No es todo salvo lo que es. Montalbetti resume este argumento en “Bienvenidos al exceso de lo real”, comentando el uso del término “paralaje” en Zizek, el aparente desplazamiento y cambio del objeto causado por un cambio en la posición del observador, diciendo que “la diferencia crea el objeto” (120). Para entender este punto Saussure introduce la idea de valor en el capítulo 3, cuando habla de la relación de identidad. Hay identidad cuando los términos guardan la misma relación con los demás elementos. El valor, explica, depende de los elementos que están al lado, es una relación horizontal. El problema es la

contradicción en mantener una relación horizontal como esta, y a la vez una vertical como la del significante con el significado; que los signos se definan por negación y que pretendan ser términos positivos, definidos, con significado. Esa es la fatalidad del argumento.

Frente a un signo así, simétrico, cerrado, intocable, fijo cuyo sistema no puede sostenerse (deducción fatal), van a surgir como consecuencia posturas que intenten corregirlo. Las que me interesan para leer estos poemas son las reestructuraciones de Lacan y Derrida. Sobre Lacan y utilizando su teoría, Montalbetti escribe gran parte de sus ensayos. Con Derrida, si bien no lo nombra ni en ensayos ni en poemas, como sí a Lacan o a Baudrillard, hay también gran afinidad teórica.²

Derrida, con especial énfasis en De la gramatología, trata de reducir el signo a solo significante. La deconstrucción justamente demuestra que la estructura es construida. Por ejemplo, lo que uno entiende por “masculinidad” puede ser deconstruido y uno puede formarse una nueva idea sobre tal significante, aunque siempre se tomen presupuestos ya establecidos por el orden simbólico (es decir, uno no crea algo totalmente nuevo nunca). Esto, a fin de cuentas, es cambiarle de significado a una palabra. Y hace esto en el

² Entrevista personal:

Dices que "el lenguaje ha desaparecido es lo mismo que el lenguaje está fuera de lugar". En "una sucesión de amaneceres" hay una imagen del lenguaje que lo abarca todo menos su centro. Lo único que no es lenguaje es su centro. Acá pareces deconstructivo, como propone Susana Reiz que lo eres más que nunca en 8ccpp. Además de este lenguaje que parece descentrado, también la misma reducción al significante que tratas en algunos artículos y en clase, me remite a Derrida en "De la gramatología" ¿Por qué esa omisión cuando por ejemplo Baudrillard si es mencionado en clases y en artículos?

Montalbetti: "Una sola vez dicté un seminario sobre Derrida (en Arizona, a finales de los 90s, su Gramatología). Luego decidí que me importaba demasiado como para discutirlo en público. Lo mismo ocurre con poesía: jamás he dictado un curso de poesía, ni pienso hacerlo. A diferencia de Lacan, Baudrillard, Zizek,... que están como en la periferia de lo que escribo, Derrida puede ser ese hueco del que no hablo nunca, es cierto." Sin embargo, es difícil imaginar a Lacan, e incluso a los demás, en la periferia cuando hay artículos que se basan en propuestas tuyas y hasta lo cita en "ciudad máxima".

capítulo 10 de La escritura y la diferencia siguiendo un planteamiento de Saussure: que toda estructura, como todo término, requiere de una oposición, está estructurada a partir de una oposición. Derrida propone la oposición cerrazón (clausura)/ juego. Este juego que toda estructura implica se refiere a las relaciones entre los elementos y sus combinaciones. Los elementos tienen que combinarse y cerrarse para que haya estructura y sea algo terminado, una totalidad. El juego, por oposición a la cerrazón que es lo que garantiza el sentido, es el sinsentido. La pregunta que se hace Derrida es si esta clausura no es un espejismo de la cultura occidental cuando quizá no hay significación cerrada. Según él, es un juego de referencias significantes lo que constituye el lenguaje y ningún significado se le escapa (De la gramatología, 12). Este juego lingüístico es movimiento, a diferencia del centro de la estructura que pretende ser fijo e invisibilizarse.

Lo que Lacan propone en “La instancia de la letra” es que lo que se termina llamando significado es un significante “reprimido”. El significante, como se desprende de Saussure, es lo que no significa nada. En el Seminario 3, el que para Montalbetti es una suerte de primera versión de Lacan (que tiene un estructuralismo débil) sostiene eso y dice que el significante re-envía a otro signo: “el significante es (...) signo de una ausencia. Pero en tanto forma parte del lenguaje, el significante es un signo que remite a otro signo, está estructurado como tal para significar la ausencia de otro signo, en otras palabras, para oponerse a él en un par.” (Las psicosis, 238)

El Lacan del Seminario IX, el del estructuralismo fuerte para Montalbetti³, afirma contrariamente que el significante no es un signo. Entonces el

³ Opiniones vertidas en el seminario.

significante termina siendo un término in-significante que te reenvía a otro diferente (o a otros, o a todos los demás). Esta tesis es básica tanto en Lacan como en Derrida: *todo significante necesita de otros para ser definido, que todo significante te reenvía a otro*. A menos que se eche mano de la metafísica y se cree un significante-centro que se autoabastezca y se convierta en el signo por excelencia (Dios).

Pero los significantes, y en realidad la cadena, porque estos no están aislados sino que existen en linealidad, prometen un significado. Dirá Lacan: “no hay palabra sin respuesta con tal de que tenga un oyente, incluso si no encuentra más que el silencio” (Función y campo de la palabra, 241). Esta respuesta, esta promesa, esta búsqueda, genera, dirá Lacan en “La instancia de la letra”, *efectos de significado*. El significado seguiría ahí de alguna forma: ¿cómo? Freud postula dos procesos primarios en la estructuración del inconsciente, condensación y desplazamiento. El primero junta dos términos, digamos “a” y “b”, en otro, “x”. El segundo va de uno hacia otro (“a” → “b”). Lacan dice acá que “es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente.” (La instancia de la letra, 462) Por lo tanto, toma también estos dos procesos primarios como los del lenguaje. La condensación es en el lenguaje metáfora. Esta justamente condensa una cadena en otro significante. “a” y “b” (y “c” y “d” y los términos que sean) en “x”. “La *Verdichtung*, condensación, es la estructura de superposición de los significantes donde toma su campo la metáfora” (La instancia, 478). Por el otro lado, “La *Verchiebung* o desplazamiento es, más cerca del término alemán, ese viraje de la significación que la metonimia demuestra y que, desde su aparición

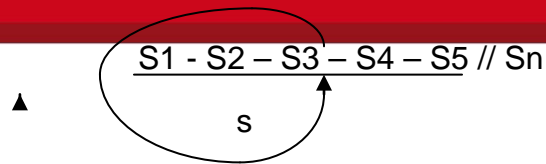
en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar la censura.” (478)

La metáfora es la represión por excelencia, es agarrar un significante y “reprimirlo” poniéndolo debajo de la barra:

$$\frac{S}{X} \rightarrow \frac{S1}{S(s)}$$

El gráfico representa como un significante (S1) está tomando el lugar de otro (S) que está debajo suyo. Es un significante lo que hay debajo de la barra. Lo que se propone representar este gráfico (copiado del seminario de Montalbetti) es que el significado (s) no es más que un significante reprimido. Se trata aquí de la palabra significado en su carácter más amplio. No solo en el orden del signo, también en el del sintagma. Esto probablemente es lo más interesante, ver cómo funciona el significado en la cadena. 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.

El siguiente gráfico, también del seminario de Montalbetti, representa esta operación que el sujeto realiza y que no se da “naturalmente”, por sí sola: detener la cadena para crear significado. Ahora, a diferencia de los gráficos en Saussure, lo que se desliza linealmente arriba de la barra es el significante, que por consiguiente aparece en mayúscula.



Pero aunque el significado funcione y se forme así, mediante la metonimia y la metáfora, ese significado fijo que se ha deconstruido, ese objeto con significado dentro, ese signo cerrado como el de Saussure, ¿dónde está? Porque si la hipótesis de esta tesis es que la poesía de Montalbetti es, en gran medida, consecuencia de la deducción fatal, entonces es consecuencia de ese signo. En este punto es importante conectar este camino que la poesía esboza con otro escrito teórico de Montalbetti, “El significado ya no es lo que era antes”. Este trabajo se pregunta ¿dónde está el significado?, y la respuesta que encontramos, aún antes de la pregunta, es que no pertenece al orden simbólico. Mientras en su poesía encontraremos un significado debilitado por un significante con mayor labilidad y su aparente desplazamiento y eliminación, en este artículo se habla del lugar al que es desplazado. Lo primero que podemos deducir es que aquella supresión del significado se da en cierto orden: en el simbólico. Por eso el significado ha desaparecido (de ahí). Sin embargo, ante su expulsión del orden simbólico hay que ubicarlo en alguna parte, y Montalbetti nos recuerda que en su seminario sobre las psicosis Lacan dice que el significado pertenece al imaginario (El significado, 303) Por lo tanto, dice, el sujeto del significante y el del significado no son el mismo. Montalbetti “estira” esto, según el mismo, y dice que uno es un sujeto y el otro un yo y cita dos frases de Lacan para entender esto: uno es “el que habla”, el otro “aquello de lo que se habla”. El yo es esa ilusión de totalidad que el sujeto tiene de sí mismo y que articula en un discurso coherente, por eso es el sujeto del

significado, que es otra ilusión de completud y que forma signo, una imagen fija que no está en el simbólico, donde hay desplazamiento, sino en el imaginario. El sujeto, así hable de sí como un todo coherente, no lo es. La casa que habita, la del lenguaje fluctuante y sin centro, no lo permite.

La reducción significativa y la lengua que no existe: “ciudad máxima” y “lejos de mí decirles compañeros”.

Como dije al principio, los textos que voy a analizar, como poemas, por más que puedan asemejarse por momentos a ensayos, no tienen esa estructura que intenta explicar articuladamente cada paso que lleva a una conclusión. Por el contrario, muchas veces lo que tenemos son sentencias, el hecho a secas, lo que pasa o ha pasado, y cómo se ha llegado hasta ahí hay que deducirlo, inducirlo o descubrirlo a través de los demás versos. En “ciudad máxima”, quinto poema de 8CCCPP y con el que empezaré el análisis, pronto nos encontramos con la afirmación encriptada de que solo hay significantes:

La distancia ir por arroz ir luego de sumados los viajes a pie

La distancia es calculable ver figura 1

figura 1

Versos parecidos se repetirán hasta llegar a la figura 5. Lo que encontramos en estos versos podría sonar a burla. Lo que nos está prometiendo el verso es mostrarnos la figura, es decir un mapa, un dibujo o

algo así; en fin, un significado como lo concebía Saussure que nos da el significante “árbol” y el dibujo de un árbol como su significado, su concepto. En estos versos, se le predispone al lector a que espere lo mismo, un significado así, una figura de verdad, hay una promesa de significado incumplida. En estos versos lo que se nos da en el lugar en el que se supone debe ir el significado, porque es lo que se está prometiendo, es otro significante “figura 1”. Ya no solo no funciona el hacer referencia a la cosa, tampoco funciona el canje palabra por dibujo-significado. Lo único que hay debajo es más palabra, el significante se relaciona con otro significante.

Entonces, ¿dónde queda el significado? De momento, la voz poética hace una confesión que despeja en mucho esta pregunta:

antes de ser poetas muchos de nosotros probablemente intuitivamente
considerábamos que el objeto era redondo y que tenía un significado
dentro
la idea de poema queda así destruida

No es osado suponer que aquel objeto redondo con significado adentro es el signo de Saussure (¿qué otra casa ha tenido el significado más que el signo?). La voz poética cuenta haber dejado atrás, y por lo tanto ir en contra del objeto-signo saussureano, ese con el significado arriba o simplemente dentro de la circunferencia (también con el significante). Consecuentemente, al eliminar el significado, la solución que parece proponer el poema es la de seguir a los autores mencionados, quedarnos solo con el significante. Un signo de esa naturaleza, el del significado dentro, es dejado atrás por los poetas, la poesía no puede formar un signo que, como dice Montalbetti, fosilice la relación

de significación entre un significante y un significado (Labilidad de objeto, 98). Eso destruye la idea de poesía, no deja resto. Me extraña de estos versos la explicación del por qué “muchos poetas” antes de serlo, o sea cuando eran ciudadanos de a pie, creían en el signo redondo y con significado dentro. ¿Es una voz irónica? ¿De verdad piensa que “intuitivamente”, de manera íntima y no muy razonada, casi instintiva, se llega al signo con el significado dentro? Difícil, cuando lo que se nos está diciendo es que ese significado es ilusorio, que hay que dejarlo atrás.

Entonces tenemos que el significante ya no se relaciona con un significado, que ni si quiera lo hay en el objeto-signo, sino con otros significantes. Pero el poema complica la cuestión al afirmar, poniendo como ejemplo calles de Lima, que el nombre en particular, que el significante en concreto tampoco importa:

las calles de la ciudad máxima son resistentes al nombre cambian
de nombre antes de poder ser nombradas antes los manzanos antes
wilson antes maimónides antes de tener nombre ya tienen un nombre
del que se han desprendido

Por más que ya no haya significado, tampoco podemos atribuirle valor a un nombre en particular. Justamente, al quitársele el significado al significante, como hace la voz poética en los versos citados, lo que se hace es *vaciar* la palabra, no llenarla de valor. Por eso esta afirmación sobre las calles es coherente, nos recuerda el propósito del asunto y nos hace no desviarnos. El nombre, de una calle en este caso, no importa. No solo podrían tener otro y seguir siendo la misma calle sino que ya han tenido otro, “ninguna palabra

sobrevive” (El lenguaje es un revolver para dos, “Objeto y fin del poema”).

¿Qué es lo que hace que se pueda cambiar de nombre y que siga siendo la misma calle? Pues lo expuesto anteriormente. 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, ese valor del que habla Saussure en el capítulo 3, va a depender de su relación con las demás calles. Si la relación sigue siendo la misma, por más que cambie de nombre seguirá siendo la misma calle. Estos versos parecen tener una relación estrecha con el siguiente pasaje de Saussure en su Curso de lingüística general: “¿Por qué se puede reconstruir una calle de arriba abajo sin que deje de ser la misma? Porque la entidad que la constituye no es puramente natural; está fundada en ciertas condiciones a que es extraña su materia ocasional, por ejemplo su situación respecto a otras calles.” (186-187) Pero a diferencia de Saussure el poema solo se queda con la relación horizontal, con el valor, ya que el significado ha sido previamente desechado, “dejado atrás”. El valor no depende ni del significado, ni del significante ni tan siquiera de la calle misma, o sea de su materia, sino que deriva de los demás elementos que están a su lado, en presencia. El valor es una suerte de nuevo significado. Y si nos ponemos a pensar en el significante y en que este se define a partir de su relación con los elementos que tiene alrededor, es decir a partir de su relación de identidad, empiezan a semejarse mucho significante y significado. Wilson, maimónides, manzanos, no tienen valor por llamarse así. No hay esencia en el nombre aquí. Como en “Voy a hablar de la esperanza”: “Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor”. El nombre propio es el significante que mejor ilustra y prueba su lógica porque es la

palabra que menos dice, la que no dice nada. En “Sobre un tema hebreo”, habla del “tema” de “el nombre que parece decir algo pero que calla/ todas sus intenciones”. Si en algo se piensa cuando se escucha “árbol”, ninguna idea se puede tener sobre Cesar Vallejo sin saber quién es o sobre Wilson sin haber pasado por ahí. Hay que conocer las relaciones que tienen o tuvieron con otros términos para hacernos una idea. A partir de eso podemos pensar en el sentido que toma un significante determinado.

Por eso en “ciudad máxima” se puede jugar con los nombres, cambiarlos. La voz poética juega con estos, así como con las características o los adjetivos que le atribuye a la ciudad. Se contradice. La ciudad es gorda (¿cómo?), es vil pero no es vil (en el poema “Las esperas” de Llantos elíseos este juego de equívocos es aún más evidente). Si se puede escribir j prado, como en las combis, en vez de Javier Prado, por qué no “h de policía” en vez de hospital de la policía o “s sebastián” por San Sebastián, como en “Kavanagh” de 8CCCPP. De hecho, es algo que la gente está haciendo bastante en esta época virtual donde la web no impone las reglas de la lengua estándar, por lo que se impone el juego y la comodidad. “xq” en vez de “porque”, la inicial en vez del nombre completo, etc., son cosas que vemos a diario. Así, el poemario parece oponerse a visiones tradicionales que consideran aberraciones estos juegos significantes.

“Casualmente” en el poema que sigue, “Edipo Eliseo Conjetura”, encontramos un consejo que parece recomendar esta práctica: “aprende nombres nombres no dudes ante los nombres cámbialos hay/ de los nombres pero no es sino una forma de hay de lo severo”. Lo que se recomienda es el juego entonces, el juego derridiano, en vez de la fijeza del nombre. Se

menciona más adelante el límite, siempre jugando con los nombres, entre “s Isidro” y “magdalena”, límite que no existe: “los distritos de casas el límite entre s isidro y magdalena no/ existe son dos frentes que se cruzan sin verse”

Recordemos lo ilusorios que ya se muestran los límites desde que Saussure introduce la idea de valor: el español “carnero” o el francés “mouton” pueden significar lo mismo que “sheep” en inglés, pero no tienen el mismo valor. Esto porque en inglés hay otro término para referirse al carnero cocinado. Nadie pide “sheep” en un restaurant. Montalbetti, en “la desaparición del lenguaje”, pone el ejemplo de la diferencia entre la triada cerro-colina-montaña en español, frente al inglés que solo tiene “hill” y “mountain”: siempre es una segmentación arbitraria de la realidad.

Aunque estos distritos existan y tengan nombres no pueden tener un límite. La ciudad parece ser acá un continuo, como el lenguaje en Saussure, del que una parte ha sido tomada y a la que se le ha puesto un nombre, “magdalena”. Sin embargo, sigue siendo un continuo, por más que nombremos cualquier límite es ilusorio, la idea de totalidad es una ficción por la que tenemos “pasión” y que crea “intimidad” o identificación con ciertos espacios imaginarios. Esto es lo que sugiere “Cartas a Fliess”, del mismo libro, en el que vuelve sobre este tema con estos versos que juntos parecen parte de un ensayo: “pero no explica las casas los límites las casas son el gran/ misterio del universo hay esta pasión por la ficción que trae sus/ propias consecuencias e intimidad”. Este límite que acá no existe en los últimos versos de “Tirar es un hábito” aparece mencionado como algo borroso, que no se logra ver bien: “niebla donde termina san Isidro niebla donde termina es un hábito/ tirar palabras es un hábito”.

El caso San Isidro/Magdalena es de lo más ilustrativo, por eso es una constante en 8CCCPP. Es el escenario donde se ha librado la batalla por extender, cada uno según su conveniencia, aquel límite imaginario. Y que genere controversia es la prueba de que no existe, por eso ambos alcaldes argumentaban que era “más allá” y dos ejércitos de serenazgos cuidaban los intereses de “su” distrito. Es, en escala micro, la comunidad imaginaria luchando por defender su límite imaginario, que por supuesto no existe. Al igual que con las naciones, a ellas les acuña el término Benedict Anderson, que son comunidades imaginadas, sucede lo mismo con San Isidro/Magdalena. Y sin embargo creemos tanto en esos límites que generan praxis, ley, sanción. El ladrón que roba en San Isidro y cruza ese límite imaginario hacia Magdalena ya no puede ser perseguido por el serenazgo de San Isidro. El serenazgo ante tal situación para. En cambio el marginal puede cruzar y “transgredir” ese límite ficticio. El serenazgo no porque es parte de esa ley que crea y que se atiene a la totalidad cerrada, porque representa ese discurso que crea a la comunidad imaginaria, que crea significado, que pone la barra para separar. Pero podría, y eso demuestra la artificialidad del signo. Es cuestión de quitarse el uniforme. “s Isidro”, “magdalena”, son solo nombre, solo significante, y aunque produzcan efecto de significado no lo hay, todo depende de en qué lugar se zurce la cadena para tratar de hacer signo. Cada alcalde, en este caso, quiere zurcir la cadena “más allá”, de modo que “s isidro” o magdalena signifiquen unos cuantos metros cuadrados más. No hay límite ni tampoco unidad, ciudad máxima está fragmentada y descentrada: “cito de la edición peruana nueva jersey es una extensión de lima/ legget polis p.259 ciudad máxima sin continuidad espacial”.

Estos versos comentan la siguiente reflexión de Legget: si se construye tanto con el aval de las remesas, “¿Hasta qué punto se ha convertido Lima en una extensión de Nueva Jersey y no vice-versa?”. La referencia al libro Polis va mucho más allá de esto. Al final del poemario hay una nota en la que el poeta comenta todos sus poemas. Si bien no todas las notas son iluminadoras (“TIRAR ES UN HÁBITO es un hábito”), la que hace sobre este poema, “es un comentario al texto de Gary Leggett en Polis”, resulta bastante pertinente si revisamos el libro. Este texto, “Los bordes de lima”, introduce así la noción de borde: “El conflicto existe sólo cuando entran en contacto dos o más elementos separados. La línea, zona o punto, sobre el que colindan estos elementos es lo que llamaríamos un *borde* (...) La palabra *borde* representa, en todas sus variantes, la ruptura o interrupción de una continuidad percibida.” (208) Este concepto, dice, menos hermético que “frontera” o “límite”, nos invita a pensar “la complejidad de contactos y roces que determinan su funcionamiento (de la urbe). Pensando las cosas a partir de los puntos de encuentro que las relacionan, y no únicamente desde su constitución o estructura idealizada”. Después “esboza” tres formas de “percibir” el borde. Como encuentro, bajo la lógica de que el mundo se compone de partes que en su interacción componen la totalidad. Como barrera, bajo la idea de que “el mundo está hecho de separaciones intrínsecas y no solo cognitivas”, por eso su fundamento es la exclusión y no la integración. (209) Y como ilusión, consecuencia del punto anterior, visión que considera los fragmentos y partes bien definidas como una fantasía.

Este concepto es muy útil para considerar qué ideas de las que propone en este texto Legget son aplicables fuera del quehacer urbanístico, en este

caso para el lenguaje. Sobre todo para la reestructuración de la idea de lenguaje que surge como consecuencia, como esta poesía, de la deducción fatal. Saussure, como dije, postula el lenguaje también como una continuidad a la que, aunque no con estas palabras, se le ponen *bordes*. O más bien, a la que se le deberían poner bordes (como ilusión) y no límites. La negación que en el poema se hace del límite entre San Isidro y Magdalena debe entenderse a partir de este concepto. Además, es importante pensar que es el sujeto quien surge, quien define los bordes que pretenden ser límites bien definidos, a partir de ciertos intereses: “Los límites de Lima no yacen solamente en los confines exteriores de la urbe, sino que están inscritos en cada persona (...) La fragmentación no solo es un fenómeno físico, sino que echa raíces en un plano mental que luego encuentra en el espacio una justificación para sostenerse.” (219)

Leggett pone un ejemplo claro de esto usando otro conflicto entre dos distritos, Los Olivos e Independencia. Entre estos la disputa es por la zona en la que está el Mega Plaza. De nuevo el sujeto que quiere delimitar es el alcalde y el interés los cuantiosos tributos que ofrece el centro comercial. Por eso resulta irónico, como muestra una de las fotos del libro, que el slogan que recibe a las personas que entran al distrito sea “Los Olivos sin fronteras”. Todo lo contrario.

Pero esto va más allá de las autoridades. En cada sujeto están inscritos los límites desde los que se constituye. Los intereses, la exclusión y los límites no son exclusivos de distritos o alcaldes. El texto de Leggett explora cuánto es que influyen los límites urbanísticos. Esto tiene mucho que ver con esta poesía, porque si estos límites dicen algo entonces son textos, y como textos son uno

de esos límites por los que discurre constantemente la voz poética: los lingüísticos. Por eso Legget plantea la mente cómo el lugar de discusión, porque lo que se discute son los discursos que la gente se hace sobre lo que es y quiere que sea la ciudad.

A estos límites que no solo están en el espacio, sino también en la mente de las personas como discurso, es que se refiere la voz poética en “ciudad máxima” y “carta a fließ”. En estos poemas cuando se habla del “límite” aparece en el mismo verso que las “casas” y “los distritos” porque estos son algunos de esos límites que el sujeto lleva inscritos (“los distritos de casas el límite entre s Isidro y magdalena no”). En la parte sobre “bordes construidos”, Legget describe así estos límites:

La casa adopta un carácter excluyente precisamente porque replica una estructura mental: delimita lo externo de lo interno, cercando el espacio privado como única certeza de autonomía y protección. Al demarcar el espacio de la intimidad, toda morada se convierte en la medida de su entorno, ya que es a partir de ella que juzgamos los demás espacios de la urbe. (226)

En cuanto a los distritos, si es que se les piensa como espacios que no tienen que ver con los demás, aunque los muros sean imaginarios tendrán manifestaciones concretas: “Lo que yace fuera de dicho perímetro son los extramuros; un artificio que se presta para todo tipo de clasificaciones y prejuicios. Lo grave de este fenómeno es que muchos terminan cargando ese muro a todas partes y se cierran ante el cambio y la exploración.”(227)

Más allá de “ciudad máxima”, hay afinidad y una serie de parecidos entre las reflexiones de Leggett sobre lo que es la ciudad en el imaginario de la gente y las de la voz poética sobre el lenguaje y, en este poema, el espacio. Esto

porque pensar la urbe desde la lógica del borde es pensarla desde la lógica del significado como algo no fijo e inamovible. Por eso Leggett propone la mente como el lugar donde discutir, ahí todos tenemos una versión distinta de la ciudad. Esto es descentrar Lima, hacerla muchas y no una. Esa es la lógica del libro. Por eso, por ejemplo, tantas fotos de interiores. Esos espacios particulares e íntimos, la tienda de alguien, la casa, el distrito, eso es Lima también, no son cosas separadas. La construcción que el sujeto hace de Lima parte de ahí, de la tienda (trabajo), de la casa, del barrio. Si el poema comenta el texto de Leggett como se dice en la nota, el significado dejado atrás en el poema podría ser en “los bordes de lima” el de Lima misma. Se le deja atrás no borrándosele, sino disparándola hacia varias direcciones, “dilatándola”:

La dilatación es la ampliación de lo propio al campo de lo plural; aquel momento en que admitimos que nuestra visión, tan cargada de hábitos y esquemas como suele estar, no nos permite realmente ver y que debemos, por ende, renovarla y expandirla en un plano cotidiano (...) Cuando hablamos del significado de Lima estamos refiriéndonos a algo necesariamente vasto y fluctuante, algo que exige, por lo tanto, una constante dilatación de la mirada individual. ¿Cómo olvidarse de las ideas que tenemos de Lima para realmente observarla como es, y no como creemos o queremos que sea? (212-213)

Esta fragilidad que desune lo que parece tener una estructura fija es propia del lenguaje mismo, es este el que está descentrado como sus signos (y sus habitantes). “Lejos de mi decirles compañeros” de 8CCCPP propone que acojamos esta fragmentación de la lengua que ya ha sido puesta al descubierto y dejar de someternos a esa supuesta unidad. El poema habla en concreto del castellano y denuncia que aquella unidad de la lengua no solo no importa sino que no existe. Está en la misma línea que “ciudad máxima” porque al negar un solo castellano está abriendo el campo al juego. Anunciar, como hace el

poema, la muerte del castellano, no es esfumar el castellano, como dije respecto al significado que tampoco desaparece simplemente. Negar el castellano es dispararlo hacia varias direcciones, como se hace en Polis con Lima, y no pretender anclarlo en unas cuantas reglas fijas. Cuando la diferencia, entre los distintos tipos de castellano en este caso, se convierte en jerarquía, se crea un centro que estructura el término que queda arriba, el castellano correcto, el estándar. La alusión irónica a la academia peruana de la lengua apunta al centro que estructura esto: la real academia española, de la que aquella es subsidiaria. Frente a este centro que intenta naturalizar lo que es construido, por lo que se tiende a pensar que hay un castellano correcto pero sobre todo que existe un castellano, la voz poética invita a desengancharse de una unidad ficticia, de esos protocolos preestablecidos que no son nuestros y a los que sin embargo nos sometemos: este ensayo es un ejemplo. Ya lo dice en Fin desierto, “Tus palabras son títeres de otro lenguaje/ toses heladas sobre el enfermo” y en Trismo, “Uno no escoge las palabras”. El lenguaje no tiene reglas y, sin embargo, necesitamos de “un metalenguaje gramaticalmente regimentado” para expresar este hecho: “El lenguaje ha desaparecido. No tiene leyes. Hablamos versiones regimentadas, limitadas de él –nos engañamos creyendo que intercambiamos significados cuando los significados ya son una marca registrada por la que pagamos regalías cada vez que hablamos. Lo que sale de nuestra boca es una réplica artificiosa, completa, autosuficiente, que solamente a través de la destreza del experto podemos enseñar y aprender a operar” (“La desaparición del lenguaje, 115-116). Así como no hay un idioma sino varios y no se discute cuál es superior, tampoco hay un castellano sino muchos y ninguno mejor o peor, todos cumplen su rol

comunicativo en sus distintos espacios. El problema es querer darle un significado hermético al castellano, a la lengua.

La mención a los distritos San Isidro y Magdalena sirve como la antesala de lo que en realidad los engloba, el estado-nación. Junto con la lengua, son signos a los que se les da mayor labilidad en esta poesía, a los que se les niega esa supuesta totalidad, como propone Montalbetti en “Labilidad de objeto...”. La siguiente cita sirve para relacionar “Ciudad Máxima” con “Lejos de mi decirles compañeros” porque conecta esos dos signos pretendidamente cerrados que son, como los distritos, los estados-nación y las lenguas. A su vez, los está comparando con la idea de poema como totalidad en un texto en el que se quiere realzar la importancia del verso y las relaciones horizontales por sobre el poema y el paradigma:

Lo que encuentro al centro de este ideal de poema es la engañosa e ilusoria noción de unidad, de totalidad cerrada. Pero eso es exactamente lo que también encontramos al centro de la noción de estado-nación. Y eso es también exactamente lo que encontramos al centro de la noción de lengua, de misma lengua (...) Creemos que el castellano (o el quechua o el inglés o el swahili) son como estados-naciones, totalidades con límites precisos, identificables, geométricos y cerrados. Bueno, al menos las lenguas no son así. Lo que llamamos “castellano” no es sino una generalización tan arbitraria como útil para designar, entre otras cosas, esto que estoy hablando en este momento y eso que mi hijo Eliseo también habla a punta de “moridos” y “trajidos”. Sin embargo, ahí están las academias de la lengua listas para preservar lo que llaman “la unidad de la lengua”. Mi hijo no habla castellano, dicen, lo está aprendiendo. De la misma manera en que un quechua-hablante nativo de Ancash nunca hablará castellano sino castellano-andino (...) Si los neo-budistas aspiran a ser uno con el mundo, las Academias aspiran a que seamos uno con la lengua. Pero si en verdad somos cinco, seis, con el mundo como nos lo enseñó Freud hace más de un siglo, ¿por qué no ser cinco, seis o más con la lengua? Preguntémonos algo que parece inaudito: ¿Por qué es deseable la unidad del castellano? O algo que lo es más aún: ¿para quién lo es? (104-105)

Nótese el parecido de estas frases, publicadas en Hueso Húmero solo meses después que 8CCCPP, con estos versos de “Lejos de mi decirles compañeros”:

la unidad del idioma la unidad del idioma no tiene la menor
importancia compañeros les propongo el idioma no tiene unidad

compañeros de generación nuestros versos podrían estar escritos en
una lengua más conjetural están demasiado cargados de castellano
de unidad como si fuéramos uno no somos uno está muerto

somos tres cinco con el mundo ¿por qué no seis nueve con la lengua?

No se es un uno coherente con el mundo. Se es muchos y se está afuera: “soy dos con el mundo el mundo ahí afuera yo ahí afuera uno dos/ con el mundo” (8CCCPP, “category & passion”)

El poema “ciudad máxima” terminará insistiendo en que la “ciudad es no sin objeto”. Si recordamos, cuando se menciona al “objeto” antes en el poema, en efecto no se habla de una desaparición de este. Se habla más bien de un objeto dejado atrás, que se “consideraba” de cierta forma. Este nuevo objeto no es redondo y no tiene significado, por lo que parece ser un significante. Estos son los versos finales: “sublima ciudad máxima no sin objeto ver figuras cuatro cinco/ figura cuatro figura cinco” Por cierto, la sublimación del objeto-significante podría devenir en signo. Sublimación entendida desde Lacan como objeto elevado a la categoría de divinidad, a la “dignidad de la cosa” Por ejemplo el significante del estado-nación, “Perú”, ¿qué es sino nada? Es muchas cosas y sobre todo ninguna, es una comunidad imaginaria. No es más que un significante sublimado. Es un objeto lo sublimado y el poema nos da su visión del objeto: no es redondo, no tiene significado dentro. Cuando el significante es sublimado, es decir cuando se lo une y encierra con un

significado y se le hace intocable, es que se vuelve signo. Este es el signo simétrico, con un centro fijo que pretende naturalizarse siendo construido desde fuera.

El poema “El halterofilio” de Llantos habla de un fenómeno parecido y hace recordar a Derrida no solo por una posible analogía con lo que propone el filósofo sino por el vocabulario mismo, en concreto con los términos “cerrazón” y “centro”, de los que he hablado escuetamente. Los términos aparecen haciendo referencia al fisicoculturista protagonista del poema. En realidad el poema es sobre su cuerpo: hinchado, denso, cerrado, sin movimiento y por lo tanto sin consistencia humana. Su cuerpo está expandido pero “intirpado” porque todo está adentro a la fuerza:

inhumano mantiene la pose la contracción
la sonrisa la cerrazón total de su cuerpo
que es la expansión total de su cuerpo
se exhibe hermético se inhibe exhibido
y uno no puede sino adivinar que en el centro
equidistante de esta aparatosa formación
hay lugar apenas para la gema escondida
y púrpura que lo termina articulando todo

Esa cerrazón del cuerpo es represión y liberarse de ella, así se quede “sin ritmo sin decorado y sin mayor liquidez/ pero extrañamente vivo”, es volver al movimiento y ser de nuevo “parte del mundo”. Esta es la lógica del deseo en Lacan. El deseo mueve al sujeto y este nunca deja de desear, siempre falta algo. Si no hay deseo y movimiento hay muerte, por eso solo después de abrir su cuerpo de nuevo el fisicoculturista se muestra vivo. Una cerrazón así no

puede durar mucho, al cerrarse el cuerpo en una pose forzada queda afuera la comodidad y ese resto regresa para desestabilizar. Más allá del parecido en el vocabulario, estos términos, como cuando los usa Derrida, aparecen para denunciar una cerrazón artificiosa, que para cerrar reprime y que no se puede mantener; eventualmente tiene que volver el juego.

Para finalizar con “ciudad máxima”, no se puede dejar de mencionar la casi cita mallarmeana que abre el poema, “un golpe de dados jamás abolirá esta ciudad”, y el eco del simbolismo mallarmeano en el que la palabra se hace cosa, ya sin significado, sin comunicación. Más aun si tomamos que en esto en particular hay coincidencia con lo que plantea Montalbetti: “Ahora todo demanda una interpretación: cosas y palabras son la misma cosa.” (La desaparición del lenguaje, 111)

Estos poemas destruyen la idea del lenguaje y de su mínimo estructural, el signo, como totalidad cerrada. Queda entonces el significante que se mueve en un campo más bien abierto y que si es encerrado lo es desde fuera, a la fuerza y por un sujeto. Con los siguientes poemas intentaré explorar la nueva dinámica del signo, que en realidad deja de serlo para ser solo significante, y cómo esta nueva dinámica implica la caída de una supuesta realidad objetiva.

La nueva dinámica del sistema en “Ocho cuartetos en contra del caballo de paso peruano” y otros poemas.

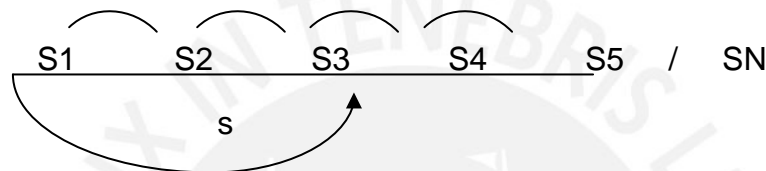
Al quedarnos solo con los significantes, con la escritura como diría Derrida, queda por ver cómo es que funciona el nuevo sistema. El poema “Ocho cuartetos en contra del caballo de paso peruano” hecha algunas luces sobre esto. El sistema tras “ciudad máxima” y “lejos de mi decirles compañeros” ha quedado compuesto solo de significantes y en este poema se trata sobre la dinámica de estos, del funcionamiento de la palabra, sobre su destino. ¿Qué pasa con ellas? Las palabras son arrojadas: “arrojo una palabra la palabra describe una parábola”. Esto se repite en “Tirar es un hábito”: “tirar palabras es un hábito”. La palabra es movimiento y va a describir una parábola. Puede no haber objeto ni significado, pero lo que va a haber al final de la parábola va a ser siempre parábola, la palabra siempre está formando cadena:

al final de una parábola puede haber puede no haber un objeto al
final de la parábola puede no haber nada pero no puede no haber
una parábola

Si esto sigue a Saussure en cuanto al objeto de la lengua, que no comprende al objeto material, tiene que separarse, para ser coherente, de su lógica en la que el significante se va a relacionar con el significado. Recordemos de nuevo el clásico gráfico de la primera parte del Curso en el que hay un feliz trueque de palabra por concepto (dibujo). En el poema un trueque de esa naturaleza se trunca:

al final de la cadena hay un caballo
la palabra le cae al caballo lo parte en dos tres el caballo
colapsa se parte en dos tres lo extermina

La dinámica del poema es la del Lacan del Seminario IX, la del significante como término in-significante que te reenvía a otro diferente y así sucesivamente. Si es que hay un significado al final de la parábola, este se fragmentaría, es decir, se haría muchos. Puede haberlo, lo que no puede es mantenerse como unidad, el significante lo traspasa para seguir su camino. Podríamos redibujar el gráfico que copié del seminario, a partir de esta sucesión de parábolas, de la siguiente manera:



La parte debajo de la barra es obra del sujeto que zurce para tener significado. Como es un sujeto el que zurce es una operación subjetiva, como en cerro-colina-montaña frente a hill-mountain o como los distritos en “ciudad máxima”, “carta a fliess” y “tirar es un hábito”.

Esta nueva interpretación del funcionamiento del lenguaje ya se empieza a gestar con pensadores anteriores a Lacan o Derrida y Freud que de otra manera ya habían esbozado mucho de esto. Ciertamente está ahí Nietzsche y el que las palabras tengan una genealogía, que nazcan y se desarrollen, que vayan cambiando y que mueran. Pero aun antes y sobre todo: ¿No está esto también en “El mundo como voluntad y representación” de Arthur Schopenhauer? Al decir que el mundo es la representación de uno, aunque uno no lo note sino mediante la reflexión filosófica, ya se le borra el significado al signo. Es decir, que la representación de un mismo signo pueda variar tanto según la persona y la cultura es parte de eso. El objeto, adelantó

Schopenhauer, “sólo es objeto en relación con el sujeto, intuición del que intuye, en un palabra, representación.” (85) Le está dando así una importancia preponderante al sujeto y en eso se basa esta lógica del significante, en que es el sujeto quien surge, quien “representa” desde Schopenhauer. Entonces, como siempre es un sujeto que representa, es decir, como siempre es subjetivo, se pueden llegar a significaciones distintas a las más comunes. Si son radicalmente distintas muchas veces son percibidas como ofensivas o ridículas. Recordemos el emblemático caso de Don Quijote. La subjetividad que implica toda representación hace que se le puedan atribuir distintos significados a un mismo significante, ahora significante-cosa. En “No literal” la voz poética cuenta el caso de un hombre que lee el futuro viendo insectos:

tengo un amigo que puede leer mentes mediante la observación del comportamiento de los insectos

lee mentes supongo que no interesa pero acierta es una pirinola

puede leer tu mente mientras observa un insecto arrastrarse sobre el chaleco que llevas puesto lo sigue acierta

el insecto se detiene posee dos antenas mandíbulas ganchudas que muerden una suerte de ciempiés pero no es un ciempiés

mi amigo repara en el cansancio del insecto y deduce cosas como que tendrás un ataque de asma

Como adelanta el título, no hay nada literal en el poema. Lo literal sería “el insecto está cansado, por eso para” en vez de “tendrás un ataque de asma”. Lo interesante es que el sujeto que lee al insecto acierta. El caso del poema, el de un sujeto que lee el futuro, hace eco de la forma más expandida de esta práctica, la cartomancia. Digamos, si hacemos un canje literal, el canje de Saussure, una carta con un diamante o con oro significaría precisamente eso “diamante y “oro” en vez de “te irá bien en lo económico” o “perderas todo tu

dinero” si la carta está volteada o algo así. Leer cartas, leer insectos, son prácticas análogas. Es darle a un significante un significado no literal, no tradicional sino muy particular, uno que solo el experto puede descifrar.

Prácticas así son prueba y consecuencia de la labilidad del signo. Prueba porque en estas comprobamos como es un sujeto, el lector, el que le da un significado totalmente arbitrario a un significante “x”. A su vez, vemos como otro sujeto acepta y asume ese significado. A partir de que lo acepta, funciona. Así como “todo objeto deseado no es un objeto perdido sino un objeto cuya búsqueda lo crea” (Bienvenidos al exceso de lo real, 120). El sujeto pide un significado para el movimiento del insecto y es esa búsqueda la que crea el significado. Y es consecuencia porque es la flexibilidad que tienen los significantes la que permite que se les lea de distintas formas, hasta formas que pueden no tener ningún sustento más que los ánimos de lucro. Leer insectos no se aleja mucho de prácticas socialmente aceptadas y bastante expandidas como la cartomancia. Es decir, muchas de las cosas cotidianas, por no decir todo, tampoco son literales. Otro ejemplo: la academia. La forma en la que he descrito la cartomancia o la lectura de insectos le podría caber bien: la práctica de darle a un significante un significado no tradicional sino muy particular, uno que solo el experto puede descifrar.

Queda pendiente lo que sucede cuando no hay significado, cuando no se zurce o cuando no se puede zurcir. Veamos cómo es que esto le sucede a la voz poética en dos poemas de 8CCCPP. Dirá lo siguiente en “Kavanagh”: “qué me pregunto significa que alguien muera por mí pero la pregunta / no es seguida de nada”. Y más adelante en el mismo poema: “se batalla pero no vayamos a discutir temas de fondo porque no hay”. ¿Será el significado ese

supuesto fondo que no hay? Recordemos el siguiente verso de Fin desierto: “Las palabras que son como pozos que contienen su propia ausencia”. ¿Qué puede significar que alguien muera por uno, un “moriría por ti”? ¿Amor, cariño, mentira? El poema “El tamaño del río” de Llantos nos recuerda que “nadie dice lo mismo en la misma frase”. El “moriría por ti” puede ser todo eso y más, como también nada de eso. De otra forma: es distinto si viene de una madre o de una novia. Lo que surge después de una frase así no es nada, es solo efecto de significado que depende de un contexto específico y que desaparece, porque la misma frase escuchada o dicha de nuevo, en otra ocasión, tendrá otro efecto de significado.⁴ El mismo significado que el sujeto le da en un momento a la frase puede cambiar, por ejemplo al terminarse la relación. Aunque en los poemas de 8CCCPP vemos cómo el significado no es algo inamovible, sino que cambia, que depende del emisor y del contexto, que a veces no se encuentra y que no es necesariamente obvio, y sobre todo que es construido, encontramos a la voz poética que denuncia esto buscando un significado que llene su frase y le quite las dudas. Es decir, si bien puede haber crítica y escepticismo respecto a los mecanismos del lenguaje que sostienen el carácter fijo del signo, esa misma voz poética no puede escapar de la lógica que la sigue empujando, que le sigue prometiendo significado. Lo que se puede deducir de esto es que hay algo que parece significado pero que no lo es. Esto

⁴ El cuento de Julio Ramón Ribeyro “Silvio en el rosedal” es preciso para entender esta dinámica. Ahí el personaje principal, Silvio Lombardi, buscará durante toda la historia un significado que llene el significante con el que se ha topado en su rosedal, y que, finalmente, llene su vacío existencial. El cuento se encargará de destruir esa ilusión de Silvio y así de reducir el signo Saussureano a solo significante. Lo que va a encontrar Silvio durante todo el cuento son efectos de significado, que por lo tanto desaparecen, se esfuman. Me refiero a maximizar el ganado o tocar el violín. Cree que ahí está el significado y que tiene el signo, pero eventualmente este desaparece y se queda de nuevo con un significante vacío.

es el espejismo de la significación cerrada en Derrida y lo que en Lacan podríamos ver como los *efectos de significado*, la metáfora y la metonimia. Repito la cita de Lacan: “no hay palabra sin respuesta con tal de que tenga un oyente, incluso si no encuentra más que el silencio.” Ese “moriría por ti” genera que el receptor le busque un significado, una respuesta, así sea solo silencio como en este caso en que la pregunta no es seguida de nada. El problema es que la búsqueda está perdida de antemano pues lo que hay es solo efecto de significado. Cuando el sujeto convierte el “moriría por ti” en “amor”, algo que la voz poética no hace, le está dando un nombre a su efecto de significado. Ese efecto de significado que la frase genera en el sujeto lo llama “amor”. Menos romántico: cuando uno convierte “animal, cuadrúpedo, mamífero, herbívoro, etc.,” en “caballo”, está poniéndole un nombre a su efecto de significado. Y ese nombre que se le pone tampoco se autodefine. No hay término autosuficiente que se autodefina. Siempre falta otro término, siempre hay parábola. No habiendo significado (“ciudad máxima”) y con esta dinámica en la que la palabra siempre se relaciona con otra, el significado, mejor dicho el efecto de significado, no puede ser más que otro significante. Es decir, lo que se da es una sustitución de un término por otro, la represión o desplazamiento de un significante a favor de otro: metonimia.

Es en este sentido que debemos entender esa falta de significado con la que la voz poética se llega a topar. No como un significado que desaparece del todo, sino que no existe como algo dado de antemano, sino como algo construido, contextual y, al fin y al cabo, como un significante necesitado de más términos. En “La brisa del N.O” también la voz poética se topa con esto, como podemos ver al inicio del poema:

te escucho floto en tus palabras no pienso en nada

no asocio lo que dices con nada la mención del bote en la playa
no me dice nada

no sé qué significa decir esas cosas te escucho floto te hago caso

lo que dices no resuena en mí no se conecta con nada te hago caso
te escucho con atención indivisa

indiviso solamente escucho tus palabras mencionas el bote no lo
asocio a nada un bote en la arena un bote sin remos con un nombre
distinto en cada lado

debe haber sido horrible lo admito pero no puedo decir por qué
salvo que me lo dices me lo dices te escucho

no sé dónde está el dolor en esas palabras no sé ubicarlo floto
no sé conectarlo a dolores similares nada es similar

te creo te creo porque no puedo hacer otra cosa te escucho con
atención nada resuena ya van muchos minutos esto sigue

La voz poética no puede zurcir esas cadenas que le llegan. Solo se desliza y flota. No conecta, no asocia, no zurce. Lo único que le queda ante lo irrepresentable, es creer resignada lo que le dice ese tú al que se dirige y que le habla. Ese tú, que suele ser el gran Otro, es el que le da significado. Esta voz le dice a ese otro, “No sé qué significan esas frases, dímelo tú y te creo. Zurce tú.” Es la voz a la que se dirige la encargada de interpretar y poner un significante debajo de la barra para que haya significado y comunicación.

El lenguaje descentrado y sus límites: “Una sucesión de amaneceres” y “amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol”

Didn't you know there was a choice?
it's never yours but someone else's voice

The Strokes.

“Una sucesión de amaneceres vacíos” de Llantos Elíseos es un poema tripartito en el que la voz poética se refiere a dos “temas”. Uno abarca las dos primeras partes y el otro la última. El primero, sin embargo, parece ser múltiple aunque siempre gire en torno al miedo. Con solo los dos primeros ejemplos ya se puede notar la falta de relación y la diferencia entre el mismo tema, del “miedo a caerse al suelo” al “miedo a las cosas”. Diferentes en el sentido de que pasa de algo particular a algo sumamente general y también en el sentido de que mencionan cosas al parecer distintas y sin una relación obvia (“miedo a lo que reptaba como si caminara”, “miedo a perder el habla”, “a perderlo todo”, “miedo a morir”, etc.) Pero desde que introduce esta estrofa como el lugar en el que nos revelará el primer tema, nos está diciendo que hay una relación entre todo esto y que hasta podría ser lo mismo, el mismo tema, el primero. Parece un miedo general, inherente al sujeto, del que se dan ejemplos, que se dice de distintas maneras. Cada vez se va haciendo más general, cada vez abarca más, por eso acaba con el miedo a morir, el más atroz, incluso más que el miedo a perder el habla. Hace además una aclaración, “a perder el habla miedo a perderlo todo que es el miedo/ a morir que no es lo mismo que el miedo a la muerte”. Y en el siguiente verso: “morir es un acto fuera del verso”. Hasta la muerte puede ser abarcada por el lenguaje. Sin embargo, la muerte funciona

acá como algo más bien abstracto. Dentro de la atrocidad del morir hay algo que sí puede ser cubierto. Esa abstracción es la muerte. Esa acción última, ese miedo final, el morir, no puede ser cubierto ni si quiera por el verso. La poesía sigue siendo lenguaje, así se boicotee a sí misma, así se critique y se abra agujeros. Tal vez este morir o miedo a morir, este miedo final, es parte de lo Real lacaniano. Eso que se le escapa al lenguaje y que en cierta forma lo derrota; eso que no puede ser atrapado por lo simbólico. El miedo a morir es en el poema un ejemplo del fracaso del lenguaje intentando capturar algo, es ese resto que ha quedado afuera y que perturba, que existe pero que ni la literatura ni la poesía pueden representar. Recordemos que este concepto tiene que ver con que la estructura simbólica se forma alrededor de un vacío, como el vaso o la cúpula, que son urdidos alrededor de un vacío. Ese vacío no entra en lo simbólico. Morir está afuera: “es ilegible es arrimado se muere siempre afuera siempre”.

La muerte, por el contrario, es “parte misma del verso”. Por supuesto que lo es. Con la muerte uno se topa, de la muerte se habla, se escribe. La muerte parece ser ese abstracto que sí es abarcado por el lenguaje y que por eso puede ser representado. Y más. Es eliminado por el lenguaje, por la cultura; la muerte ya no existe porque hay vida después. Pero igual hay que morir. “Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol”, poema de 8CCCPP escrito en Pisco después del terremoto del 2007 e inscrito en esa atmósfera cargada de muerte, quiere constatar cómo constantemente uno se la topa y enfrenta y cómo, al final, se la deja pasar:

alguien menciona una muerte violenta se menciona de paso luego
dos muertes más una violenta otra no se menciona un templo y un

terreno baldío se menciona otra muerte violenta se olvida se la
deja pasar

Todos los miedos que parecen ser bastante diferentes, como los adjetivos al parecer contradictorios, son entrelazados y tienen una relación. Eso que es “vasto” después es “bello” y después es “crudo” e “inmisericorde”. Puede ser todas esas cosas a pesar de ser lo mismo, después de todo no sabemos lo “hondo” que es. Es tan amplio de lo que se habla, y tan “disfrazado”, y tan “lameculos”, que se le pueden atribuir adjetivos opuestos, como a la ciudad en “ciudad máxima”. Es decir, se escapa a las categorías.

El primer verso de la segunda parte parece apoderarse de los versos sueltos llenos de adjetivos. La “sucesión de amaneceres vacíos” es el sustantivo que se apodera de estos y por ende termina convirtiéndose en ese primer tema, además de ser el título del poema. Aparece entonces el colibrí cuyo corazón viaja rapidísimo y arrasa todo. Entre lo que arrasa aparece de nuevo la imagen de los pozos, en fila además, que en Fin desierto, como cité, hacen referencia a las palabras que carecen de contenido, que si algo contienen es “su propia ausencia”. Esta imagen, como la del perro, es una constante que además de en Fin desierto y Llantos elíseos, también aparece “amplia fría blanca...”: “perros dispersos en las calles perros y vientos dispersos en el/ terraplén y huecos grandes huecos sin nada dentro huecos dispersos/ en las calles huecos dispersos en el terraplén”. La repetición en contextos similares nos enmarca ya más claramente en la manera de descifrar estos versos. Es una metáfora recurrente que hace referencia al lenguaje como un descampado con palabras sin adentro, con huecos, con sucesiones vacías.

Es en esta parte de “Una sucesión de amaneceres” que se nos revela cuál era ese tema del que se hablaba y que parecía ser múltiple y escaparse a las categorías. El colibrí vuela “hasta llegar al descampado central del *primer tema*” y en el centro no hay nada. Todo hasta aquí se refiere a un mismo primer tema, el lenguaje y su centro que está afuera en el descampado; el lenguaje descentrado porque su centro *no está en él*, porque en su centro *no hay nada*:

el colibrí marca con su fuga el centro mismo del descampado
huye tan seguro de sí como inseguro del otro
pero eso le sobra para acampar

el colibrí acampa en el centro mismo del descampado
todo el resto es lenguaje

lenguaje lento e indiferente como un vidrio
lenguaje que solamente al cabo de años podemos ver caer
derretirse sobre las cosas que ha intentado capturar
en su relente la referencia es exacta porque relente
es esa especie de rocío nocturno que hipnotiza
las cosas traspasándolas de humedad invistiéndolas
de fantasmas en las frescas madrugadas de la ilusión

El colibrí se sale del lenguaje y al hacerlo es que llega a su centro, por eso el colibrí descentra el lenguaje. O más bien, nos hace notar que es un lenguaje descentrado. Su centro es un descampado, un desierto, es algo *no delimitado*. Este hecho está también presente en “Amplia fría blanca” mediante el siguiente verso: “¿por qué hay nada en lugar de haber algo? desmonte paraíso”. Al igual que en el poema “Lejos de mi decirles compañeros” y el ensayo “Labilidad de objeto”, textos con coincidencias literales y temáticas, sucede lo mismo con este verso y la siguiente frase de “La desaparición del lenguaje”: “la sensación de que hay algo donde no hay nada” (109). La frase se refiere al lenguaje y, como el título dice, a su desaparición. De nuevo, con desaparición no se quiere decir que se esfuma de todo ámbito, sino que “ha

sido re-puesto; ha sido puesto en otro lugar (donde está *fuera de lugar*). Y en su puesto otra cosa ha sido puesta; algo, muerto inorgánico, y frío.” (110). En su lugar hay un vacío con el que se topan constantemente las personas mencionadas en el poema ante el desastre y la nada que deja. Esto bien puede ser análogo al descentramiento del lenguaje con el descampado en “una sucesión de amaneceres”. También hay que tomar en cuenta que esta frase es muy parecida a la pregunta que plantea Leibniz, que Schelling retoma, y a la que Heidegger le da un sentido, según el mismo en la entrevista que le da a Richar Wisser, “totalmente distinto”, en gran parte de su obra y en particular en su texto sobre la metafísica. El sentido ya no es el de Leibniz que reafirma el ente ante la nada o, como dice Heidegger, que se plantea “la causa (ursache) o el fundamento (grund) para que exista el ente y no el no-ente”. Al contrario, Heidegger se pregunta “¿Por qué el ente existe y no más bien, *preferentemente*, la nada? ¿Por qué el ente tiene la prioridad, por qué la nada no es pensada como idéntica al ser?” Heidegger no se está planteando aquí una pregunta metafísica sino “la cuestión de la esencia de la metafísica”. (Entrevista a Wisser)

Es todo un giro ver la pregunta así y plantear que el ser se afirma en la nada. En poema y el artículo de Montalbetti están en la misma línea al plantear que en realidad hay nada dónde se suponía había algo: lenguaje, metafísica. El sentido que toman varios pasajes de la poesía de Montalbetti tiene en común con Heidegger el dejar de lado la presunción de que haya algo, fijo y autosuficiente, una verdad, y el centrarse en el lenguaje como el problema a discutir. Más adelante, en el mismo ensayo, dirá:

El lenguaje ha desaparecido, otra cosa ocurre en su lugar. Lo que ocurre es real, lo que es real no tiene significado, una huella que nada ha dejado, pero una vez libre de todo significado –muerto pero no ido- el lenguaje puede ser examinado como un objeto real, como una piedra. Ahora todo demanda una interpretación: cosas y palabras son la misma cosa.

es así como procedemos: cambiamos de lugar las cosas (colocándolas en lugar donde están fuera de lugar). El lenguaje ha desaparecido es lo mismo que el lenguaje está fuera de lugar (111-112)

En “amplia fría blanca...” hay algo inexpresable del desastre, algo que, como se repite, “desde aquí no se ve”, que es sentido por el sujeto, en el poema, como un vacío. En Pisco, ¿por qué hay nada en lugar de haber algo? Al parecer desde el lenguaje, ese sería el “aquí”, no puede ser cubierta toda la experiencia devastadora del desastre. Los irrepresentables e indecibles recuerdos de guerra son otro ejemplo. Esto es parte de la otra gran denuncia en “una sucesión de amaneceres”, la incapacidad del lenguaje para registrar todo. De esto ya nos había adelantado algo la primera parte pero después se le aborda como algo general. Ya no se habla de algo en particular que es irrepresentable, como el morir, sino de que hay cosas sobre las que el lenguaje se derrite. De nuevo esto me remite a lo real lacaniano. Cuando el lenguaje intenta capturar esa área alrededor de la que se ha formado, cuando intenta reparar ese hueco, esa falla en el tejido significante que no es perfecto, que no puede decirlo todo. Esto es el exceso significante:

El significado (...) ha pretendido atrapar más de lo que se le escurría entre las manos, cuando en realidad ha ocurrido lo contrario. Así como el inconsciente, esa máquina productora de deseos continúa incesante en su búsqueda, así el lenguaje continúa desasido en sus múltiples rostros por lo que se ha dado en llamar definición. (Piñeiro, 234)

La lógica es la misma que la del inconsciente, es siempre sucesión vacía porque ningún deseo llena la falta y se pasa a otro, así como el significante no para de deslizarse en la cadena. A esto se refiere Derrida en De la gramatología cuando dice que la devaluación del lenguaje es producto de su inflación (del signo mismo). (9) El filósofo plantea que el lenguaje queda amenazado por carecer de límites y que es remitido a su finitud, a lo que no logra atrapar, cuando estos parecían borrarse: “en el momento en que deja de estar afirmado sobre sí mismo, contenido y delimitado por el significado infinito que parecía excederlo”. (9) Sin embargo esta poesía se acerca más a Lacan que a Derrida, que también es importante e influye, porque la crítica en la poesía no está dirigida solo al problema del significado. Estos versos citados denuncian que el problema está también en el tejido significante mismo. Es decir, no solo no hay significado sino que hay cosas fuera del lenguaje, que “ex-sisten”⁵. Esto no está contemplado en el giro lingüístico derridiano, que plantea que todo se circunscribe al lenguaje.

Estas ideas y versos hacen recordar un artículo que Montalbetti publica el mismo año en el que publica este poemario: “El lenguaje con un gran hueco en el medio”. En este comenta la tesis central del ensayo “Contra la interpretación” de Susan Sontag, la sobrevaloración de lo que el estructuralismo llama significado y la invocación a “erotizar” el arte, “reducir el contenido” y “experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son”. Según Montalbetti se le dio a Sontag lo que pedía y más pues lo que planteó para el arte ha rebasado el campo artístico haciéndose extensivo al lenguaje en general, o sea que lo que se ha dado es el erotismo del

⁵ Lacan define ex-sistencia como “el lugar excéntrico” (La carta robada, 23)

significante y más, su pornografía: “totalmente desvinculado y libre, ahora sí de espaldas a cualquier interpretación” (111) Como ejemplo representativo habla del 11 de setiembre, día en el que los medios de comunicación, usuales dadores de significado para las imágenes-significantes que transmiten, se quedaron en “mute”, cuando no supieron qué poner bajo la barra, qué otro significante conocido dar para reemplazar aquellas imágenes indescriptibles. Por eso “el 11 de Setiembre el lenguaje tenía un gran hueco en el medio ahí donde el significado solía despachar interpretaciones controlando los desbandes de la asociación in-significante.” (112) El significado, dice, volvió, “así como le volvió el habla a los medios de comunicación: con virulencia. ¿Cuánto tiempo podemos hacer un garabato antes de converger en una forma familiar y reconocible?” Esta pregunta me obliga a hacer un paréntesis para citar un poema de Perro Negro, “Me parece que este símil muestra que”, que plantea algo similar:

Si no hallan la luna lo llaman día
si no hallan el sol lo llaman noche
si no hallan ni la luna ni el sol lo llaman
error y cierran los ojos
buscando estrellas con qué orientarse.

Según Victor Vich, en el poema no hallar ni la luna ni el sol es un error y no se puede tolerar para siempre, eventualmente buscamos algo reconocible, como las estrellas, para orientarnos. Lo mismo con el garabato que eventualmente el sujeto transforma en algo conocido. Si bien el significado vuelve queda en evidencia que hay una falla, que si bien vuelve no es más que para llenar el hueco con su propia ausencia. Ya hemos notado esto, por eso en

“Una sucesión de amaneceres” es un “lenguaje que solamente al cabo de años podemos ver caer”. Pero si hubiera caído por completo perdería un poco de sentido el poema. Cae, pero nunca por completo. Si cae, también hipnotiza como rocío. Si se derrite sobre lo que ha intentado capturar también lo traspasa de humedad y lo inviste de fantasmas. El lenguaje está picoteado por la fuga del colibrí y todo, a su vez, está picoteado por el lenguaje. Si bien el lenguaje queda al descubierto en su intento fallido por cubrir todo, no es que este caiga y que uno pueda relacionarse fuera del lenguaje:

así es el lenguaje en el descampado todo picoteado
por la fuga del colibrí

así es el colibrí marcando la fuga todo picoteado
por el lenguaje

no sabes lo crudo que es

Para William Rowe, en la poesía de Montalbetti no es que se afirme que el lenguaje no sea capaz de registrar la materialidad, sino que la materialidad misma pasa por el lenguaje “por el hecho de que las palabras producen huecos, ‘orificios’ y los orificios recuerdan las palabras” (Pequeño prefacio a Montalbetti, 9). Esto es que todo esté picoteado por el lenguaje. Si todo es lenguaje, es decir todo el orden simbólico y todo a lo que podemos acceder, nuestra relación con el mundo no es directa, está mediada, impedida por este. Entonces ya no se puede tener relaciones, en su sentido más amplio y básico, la relación de un sujeto con una lámpara por ejemplo, sin el lenguaje. Estoy usando el ejemplo de Walter Benjamin en Angelus Novus: el lenguaje no comunica la lámpara, sino la lámpara en el lenguaje, “la-lámpara-del lenguaje, la-lámpara-en-la-comunicación”. “Tocamos pero estamos a distancias inconmensurables” dirá el narrador en Sobre héroes y tumbas de Sábato (73).

El representante no llena ni es lo representado, solo que nosotros, seres con lenguaje, animales que hablamos y que por habitar el significante resultamos sujeto (Una carta de amor, 107) no podemos relacionarnos con las cosas si no es a través suyo.

En la tercera parte de “una sucesión de amaneceres” la voz poética pasa a un segundo tema, el del hijo. Según Susana Reisz el hijo es el objeto del miedo y lo que amenaza al padre. También cree que mediante la imagen del hijo-perro hay “...una alusión irónica a una pieza clave del sistema conceptual lacaniano, el **nombre-del-padre** (entendido como significante de la función paterna, posibilitadora de la actividad simbólica de cada sujeto)” (118) Y cita este verso: “el perro ladrándole al nombre del padre”

Estoy de acuerdo con esto. El mismo poema lo propone: “porque debe morir como padre y no como hijo/ todo para que el hijo pueda hablar inicialmente”. O como dice Piñeiro, “el hijo que tenemos es el hijo que perdemos” (243). A su vez, en efecto el padre debe permitir la actividad simbólica de cada sujeto. Es decir, debe “castrar” al hijo, sumergirlo en el orden simbólico, en el lenguaje (que es, según Lacan, quien en verdad castra). Permitir la actividad simbólica es básicamente introducirlo en las reglas de juego del lenguaje, en la lógica del significante de la que ya no se sale. El padre por eso es estructural, está ahí siempre. Por eso ladrarle al nombre-del-padre es también ladrarle al lenguaje. A pesar de los ladridos, sin embargo, una vez dentro ya no hay escapatoria:

solo que aún no sabe el hijo
que nadie sale por donde entra
ni usando palabras

ni echando mano de las famosas triangulaciones

Para terminar el análisis y tratar de ver, a manera de conclusión, qué se puede desprender de los poemas acá vistos, quiero citar estos versos que aparecen al final del poema:

Hablamos porque creemos en la comunicación
Nunca pensé que diría estas palabras diré otras
Para compensar diré por ejemplo que la comunicación
Es el condón del lenguaje

Comentando estos versos, Susana Reisz propone lo siguiente:

Propongo la idea de que el lenguaje poético no viene con *barra* (¿*condón*?) pero que el poeta espera que sus eventuales receptores embalsen el flujo seminal liberado por sus palabras y que impidan, de ese modo, la generación descontrolada de significados y la consecuente cancelación del sentido (o de toda dirección interpretativa) del texto. (107)

Estoy de acuerdo con esto y lo podríamos extender al lenguaje en general, no solo al poético. Lo que estos poemarios niegan es que la cadena tenga signos prefijados y que la cadena por sí sola haga signo. O sea, la zurcida la genera el sujeto, no es que la barra esté ahí de antemano. Y la barra la pone el sujeto en algún momento para efectos comunicativos, para que pueda darse esa comunicación que vista así puede funcionar como condón del lenguaje. Del todo se coge una parte, por eso “Cuando hablamos es más lo que callamos que lo que decimos” (Piñeiro, 234). Pero para transmitir ese todo (aunque sea imposible), a veces las palabras más bien sobran:

Para expresar las vivencias más gozosas o más lacerantes al margen de la poesía las palabras frecuentemente sobran o confunden. El vehículo más directo es el cuerpo: lágrimas, sonrisas, caricias, gemidos, sollozos, miradas de amor o de odio pueden decir más -y con mayor verdad- que un elaborado discurso. En tales casos el lenguaje verbal puede funcionar como *el condón de la comunicación* (no viceversa). El poeta parece admitirlo en un momento dislocadamente intimista del poema "Piedra sin junto a ella otra": **el único lenguaje es que no abras la boca.** (Reisz, 109)

Tal vez a Montalbetti le preocupa más que "la generación descontrolada de significados" la generación de un significado único. Hablando de la pulsión de lenguaje dice lo siguiente:

...la vitalidad de cierta resistencia a formar Signo entendido como el fin natural de la pulsión de lenguaje. El signo destruye el sentido para fosilizar la significación; es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado" ("Labilidad..." 100-101)

Algo más: si somos estrictos nada viene con barra porque la barra separa dos cosas y nuestro nuevo signo, desde esta perspectiva, solo se compone de significante. No hay nada que separar porque al otro lado de la barra no hay nada, hay ilusión, espejismo. Sólo que en el poema nos encontramos con la aberración significativa por excelencia.

Consecuencias-conclusiones del nuevo sistema.

En la entrevista que le hice a Montalbetti le pregunté si creía que su poesía proponía algún camino, respondió esto: "Ningún camino a seguir. No quiero decir "es por aquí". Los poemas son--aunque tal vez no parezcan--inmensamente personales". Lo segundo lo creo. A pesar de toda la teoría,

camuflada o no, que hay en estos poemarios, hay poesía. Como él dice en la entrevista con “El hablador”, el poema se escribe sobre una frase que se va nutriendo de contenidos vitales. “amplia fría blanca” parte de una frase y se nutre de su experiencia en el sitio del desastre. Pero también se nutre de ciertas ideas lingüísticas que, he intentado demostrar, son rastreables. En ese rastro hay algún sentido y aunque no sea necesariamente él el que lo indique, el rastro está y se puede seguir. Por eso quedarnos solo con esa actitud anti-comunicativa puede resultar engañoso, porque aunque puedan haber muchas trabas sí se dice algo y en cierta medida se sugiere un camino, o varios. Es cierto que lo que más hay es negación, el decir “esto no”; pero cuando en “lejos de mi decirles compañeros”, hablando de la unidad falsa de la lengua y de los ajenos protocolos preestablecidos, aparecen los versos “compañeros de generación abandonemos todo eso el que tiene oreja/ que escriba”, ¿no se está proponiendo un camino, aunque sea simplemente dejar algo atrás y no un camino trazado por la voz poética? Él mismo parece admitirlo en otra entrevista:

Es como la diferencia entre una señal de tránsito que te da el sentido del tránsito, y otra que te promete una Plaza de armas al final de la flecha. Yo no te prometo ninguna plaza, te digo solamente “tomemos un micro y vayamos en cierta dirección, y si quieres bajar en algún momento me parece fantástico” (Caretas, 2057)

Decir “tomemos un micro y vayamos en cierta dirección” es proponer un camino a seguir. Es buena la acotación de que el invitado puede bajarse cuando quiera, con eso basta para no caer en contradicción sin tener que negar que sí hay un camino, uno de muchos, uno que no es absoluto, uno del que te puedes bajar en el trayecto y que no promete nada. Lo que busco en

estos poemas es la ruta de este micro, es decir el sentido que toman, hacia donde apuntan. “Sentido” como él mismo lo define, como una cadena de significantes con dirección, no esparcidos arbitrariamente.

Este sentido arremete contra el lenguaje y lo hace caer y, a la vez, cae ante él, como se confiesa en “Amplia fría blanca...”: “me he dedicado a las palabras todos estos años duele en los flancos”. Es el lenguaje auto-boicoteándose. Plantear un lenguaje sin significado y afirmar mediante sentencias que el lenguaje no tiene centro y es puro significante que se mueve en cadena, que es puro movimiento y parábola, es poner el juego por sobre la estructura. Esto es ver los límites que dividen significados, y que no solo son abstractos sino que se manifiestan en el espacio, como ilusorios y borrosos, como *bordes*. Ver esos espacios cerrados y totales con los que uno intima y se identifica como una ficción, como espacios que en realidad se mueven y que tienen contacto con otros. Al cerrarse y dejar cosas afuera eventualmente estas se manifiestan y desestabilizan un significado supuestamente perfecto e inamovible. Aunque el significado pueda ser aceptado y funcionar para un sujeto, hay que tener en cuenta que es justamente *un* sujeto el que zurce, y que por lo tanto la operación es subjetiva y susceptible a cambios a través del tiempo y según el contexto. Es decir, esta poesía denuncia un significado construido desde fuera (los distritos en “ciudad máxima”, la lengua en “lejos de mí...”, el mismo “8CCCP” que no contempla significados autoconstruidos) que en algún momento es reemplazado por otro significante en una operación metonímica. Todo esto apunta a, primera gran consecuencia, destruir la realidad objetiva, a pasar a verla como algo también construido, como una creación humana.

Entonces tenemos a un sujeto que no puede relacionarse con el mundo más que a través del lenguaje, es decir, a partir de signos, de significados contruidos, impuestos y siempre subjetivos. Esto nos lleva, acaso, a lo más importante de entender: que al relacionarnos con el mundo mediante el lenguaje este va a constituir esas relaciones. Esta es la gran consecuencia del camino y la reestructuración de la lengua que toma esta poesía y de la que se derivan muchas otras que he intentado, y seguiré intentando, analizar brevemente: el lenguaje no media nuestra relación con la sociedad sino (después de que) la constituye. Lacan dice en el seminario de “La carta robada” que “es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación fundamental que el sujeto recibe del recorrido de un significante” (24). El mostrar que no hay significado más que en el imaginario y el mostrar un lenguaje descentrado, como hace Montalbetti con su poesía y su lingüística (basándose en los autores vistos), apunta en gran parte a notar cómo es que los signos del orden en el que nos movemos son contruidos, y cómo nosotros nos constituimos a partir de ahí. A menos de que sea un sujeto especialmente ingenuo, como propone Lacan en “Función y campo de la palabra”, uno suele experimentar esta contradicción con la que se topa la voz poética de estos libros en varios pasajes. Esta es, después de tener asumido que hay significado y signos fijos, toparse con que estos signos son increíblemente flexibles. Mientras más experimenta el sujeto más se flexibilizan y vacían las palabras. Cada experiencia, con el amor por ejemplo, será distinta. El sujeto constata lo distintas que son las ideas que los demás pueden tener sobre un mismo significante porque este excede al significado. El lenguaje fuera de lugar y sin centro, el sujeto del lenguaje fuera

de lugar, todo esto apunta a una mayor labilidad del signo. O a algo como lo que según Lacan debe ser el arte del analista: “suspender las certidumbres del sujeto, hasta que se consuman sus últimos espejismos” (Función y campo de la palabra, 244). Notar esto, que uno puede deconstruir un signo y por eso, hasta cierto punto, reconstituirse, debe ser la consecuencia más valiosa. Esto ayuda a que el sujeto, al deconstruir signos, *pueda tomar decisiones que no tomó* sino que le fueron de alguna forma impuestas. Esto es dudar en vez de presuponer verdades, es sospechar de aquello que parece natural, tener una mirada crítica con las cosas. Esta reducción híper o posestructuralista del signo permite adquirir conciencia de ciertos mecanismos del lenguaje, de su funcionamiento, de que siempre es un sujeto el que enuncia y que por lo tanto hay siempre intereses y posiciones. Las cosas no se enuncian solas. Así, para poner un ejemplo, se pueden cuestionar discursos hegemónicos que para mantenerse en el tope “fossilicen” su significado, ese que dice que es mejor, que es el más conveniente, etc. Pensemos en el modelo neoliberal. Todos los días vemos cómo los medios de comunicación tratan de reforzar un significado para este significante: que es el mejor modelo, el más factible, el que traerá mayor prosperidad, etc. No se discute acá que sea cierto o no. De hecho lo mismo debe haber ocurrido con otros modelos, como el comunista y la propaganda y la opresión con la que muchos de estos gobiernos se legitimaban. ¿Cuál era el significado de “comunismo” o “capitalismo” durante la guerra fría? ¿El oriental, el occidental, ninguno? La reducción del signo puede explicar mucho de eso porque le da al significante esa labilidad que constatamos en esta realidad, que deja de ser objetiva.

El Lacan del “estructuralismo débil”, aún tomando en cuenta el significado, ya lo proponía:

Si el psicoanálisis constituye una novedad, es precisamente que el desarrollo del ser humano no puede en modo alguno ser directamente deducible de la construcción, de las interferencias, de las composiciones de las significaciones, vale decir, de los instintos. El mundo humano, el que conocemos, en el que vivimos, en medio del cual nos orientamos, y sin el cual de ningún modo podemos orientarnos, no implica solamente la existencia de las significaciones, sino el orden del significante. (Seminario 3, 82)

Al igual que es importante tener en cuenta las limitaciones, que uno se constituye desde *un* tejido significativo (o algunos en todo caso), que ningún signo nace de la nada y que al igual que el lenguaje, el sujeto que lo habita, uno mismo, está descentrado. El psicoanálisis nota bien esto: estamos descentrados porque no hacemos lo que queremos, y no lo hacemos porque hay reglas en este orden del significante, en esta, como la llama Fredric Jameson, “cárcel-casa” del lenguaje. Además, esta poesía invita a pensar lo inaprehensible, lo fuera de lugar.

Quiero terminar haciendo hincapié en dos aportes de esta poesía en cuanto al planteamiento de una lengua como la que se presenta. Primero, que si bien por momentos hay prosa muy bien articulada y hasta teórica, la forma de tratar el tema, poéticamente, le agrega lo que el mismo Montalbetti dice, intimidad. Como dice en la entrevista, los poemas son “inmensamente personales”, lo parezcan o no. La forma poética, el trasfondo personal de los poemas, permiten una relación mucho más íntima y flexible con un tema como este, generalmente abordado desde la teoría. En los poemas hay vida, hay experiencias con las que el lector se puede (o no) relacionar y que en todo

caso pueden hacer eco de otras. Yo he intentado rastrear cierto sentido que creo encontrar en los poemas y en su relación con cierta teoría más que explayarme en mi relación lector-texto. Este punto me conduce al segundo: al manifestarse el tema mediante la poesía, el texto está mucho más en la línea de este nuevo sistema, mientras un ensayo teórico sobre un sistema así puede caer en lo que denuncia. La manera de abordar el tema, mediante la poesía que se renueva constantemente, lector a lector, es alinearse en su misma forma con lo que propone.

Finalmente, la poesía misma nos da un posible camino para lidiar con este nuevo sistema. Teniendo en cuenta los límites, la ficción de la totalidad y la promesa de significado que genera la cadena, el poema “Disculpe es aquí la tabaquería” de El lenguaje es un revolver para dos propone una forma de decir algo diciendo poco, o sea sin ambición de totalidad y de decir todo. Así es que deja el campo abierto al juego, no es tan simple como callarse y ya. La poesía (y el arte en general) es muy funcional para un propósito así. Dice algo, pero deja resto:

Nadie dice todo. Nadie dice nada.
Lo deseable es decir poquísimo.
Callar no es más radical.
Callar es como raparse la cabeza:
el pelo vuelve a crecer.
Pero decir poquísimo, decir lo mínimo
que uno puede decir,
eso es lo que nos permite decir algo.

Bibliografía:

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" Angelus Novus. Barcelona: editorial sur, 1971. En <http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin2.htm>

De Saussure, Ferdinand. Curso de lingüística general. Trad, Prol. y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1980.

Derrida, Jacques. De la gramatología. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. 9na ed. México: Siglo XXI, 2008.

Jameson, Fredric. La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.

Karatani, Kojin. "Crítica del valor en Saussure y Marx" Trad. Mario Montalbetti. Hueso Húmero 49 (Oct. 2006) 59-67.

Lacan, Jaques. "El seminario sobre la carta robada" Escritos 1. Trad. Tomás Segovia y Armando Suárez. 3ra. Ed. México: Siglo XXI, 2009.

---. "Función y campo de la palabra" Escritos 1. Trad. Tomás Segovia y Armando Suárez. 3ra ed. México: Siglo XXI, 2009.

---. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón" Escritos 1. Trad. Tomás Segovia y Armando Suárez. 3ra ed. México: Siglo XXI, 2009.

---. Seminario 20. Aun. Texto establecido por Jaques-Alain Miller. Ed. Paidós: Barcelona-Buenos Aires, 1982.

---. Seminario 3. Las psicosis. Texto establecido por Jaques-Alain Miller. Ed. Paidós: Barcelona-Buenos Aires, 1984.

Leggett, Gary. "Los bordes de Lima" Polis. Visiones y versiones de Lima a inicios del siglo 21. Ed. Gary Leggett. Lima: La moderna, 2006.

Mazzotti, José Antonio. Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Montalbetti, Mario. "Bienvenidos al exceso de lo real" Hueso Húmero 49 (2006) 119-122.

---. "El lenguaje con un gran hueco en el medio" Hueso Húmero 40 (2002) 111-114.

---. El lenguaje es un revolver para dos. Lima: Colección Underwood, 2010.

---. "El significado ya no es lo que era antes" Areté 17 (2005) 273-294.

---. Fin desierto y otros poemas. 2da ed. Lima: Hueso número ediciones, 1997.

---. "LABILIDAD DE OBJETO, LABILIDAD DE FIN Y PULSIÓN DE LANGUE. En defensa del poema como aberración significativa" Hueso Húmero 53 (2009) 94-106.

---. "La desaparición del lenguaje" Hueso Húmero 33 (1998) 109-115.

---. Llantos Elíseos. Lima: El Virrey, 2002.

---. "Objetos inaccesible a la referencia" Areté 1 (1990) 69-86.

---. Ocho Cuartetos en Contra del Caballo de Paso Peruano. Lima: AUB, 2008.

---. Perro negro, 31 poemas. Lima: Ediciones Arybaló, 1978.

Piñeiro, Alberto. "Los llantos de Montalbetti" Hueso Húmero 41(2002) 233-238.

Reisz, Susana. "Mario Montalbetti versus el poema" Hueso Húmero 53 (2009) 107-131.

Rowe, William. "La poética del desierto de Mario Montalbetti" More Ferarum 7 (2002) 42-52.

---. "Mario Montalbetti: la emoción, el lenguaje y el afuera" Quimera 301 (2008) 64-70

---. Pequeño prefacio a Mario Montalbetti" Crítica 30 (2008) 125-139

Sabato, Ernesto. Sobre héroes y tumbas. 1ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Stagnaro, Giancarlo y Zevallos, Johnny. "Entrevista a Mario Montalbetti" El hablador 10 (2005) <http://www.elhablador.com/entrevista10_1.htm>

Vich, Victor. "Clase de teoría literaria contemporánea" Pontificia Universidad Católica del Perú. 2009.

Wisser, Richar. Asociación de amigos del arte y la cultura de Valladolid.

"Entrevista a Martin Heidegger" (1969)

<<http://ddooss.org/articulos/entrevistas/Heidegger.htm>>

