

De la tensión entre el yo poético y el público. Humor y ética en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti.

Of the friction between the poetic speaker and the public. Humor and ethics in Mario Montalbetti's *Notas para un seminario sobre Foucault*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.8.25b

Julio Rivas Rojas

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CE: rivasrojasjulio@gmail.com

ID <https://orcid.org/0009-0002-1057-596X>

Received: 11/12/2024 Revised: 11/03/2025 Approved: 12/06/2025

Resumen.

Notas para un seminario sobre Foucault de Mario Montalbetti es un poema largo. Esto quiere decir que se trata de un texto que está compuesto de palabras que forman versos y en donde hay encabalgamientos. También, que dichos versos, que se dispersan por 129 páginas, además de sus pausas internas, están acorralados, agrupados, o al menos pretenden estarlo, bajo un mismo gran título. Como este lo prefigura, en el poema se recrea ficticiamente la dinámica de un seminario universitario. El yo poético, quien desempeña el rol de catedrático, se dirige a un público asistente, el cual, por momentos, también participa del diálogo.

Palabras clave: Mario Montalbetti. Poesía. Humor poético. Yo poético.

Abstract:

Notas para un seminario sobre Foucault by Mario Montalbetti is a long poem. This means that it is a text composed of words that form verses and contain enjambments. It also means that these verses, scattered across 129 pages, in addition to their internal pauses, are corralled, grouped, or at least intended to be, under a single grand title. As this title suggests, the poem fictitiously recreates the

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):
(Rivas, 2025, p. __)

En la lista de referencias:
Rivas, J. (2025). De la tensión entre el yo poético y el público. Humor y ética en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 145-159. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.8.25b

dynamics of a university seminar. The poetic self, who plays the role of professor, addresses an audience, which at times also participates in the dialogue.

Keywords: Mario Montalbetti. Poetry. Poetic humor. Poetic self.

Cuando hago lingüística, trato de probar que el lenguaje no existe (*risas*). Cuando escribo poemas, trato de probar que estoy equivocado (*risas*).

M. Montalbetti

(Stagnaro y Zavallos, 2025, párr. 10)

Notas para un seminario sobre Foucault (en adelante *Notas*) de Mario Montalbetti (2018) es un poema largo. Esto quiere decir que se trata de un texto que está compuesto de palabras que forman versos y en donde hay encabalgamientos. También, que dichos versos, que se dispersan por 129 páginas, además de sus pausas internas, están acorralados, agrupados, o al menos pretenden estarlo,¹ bajo un mismo gran título. Como este lo prefigura, en el poema se recrea ficticiamente la dinámica de un seminario universitario. El yo poético, quien desempeña el rol de catedrático, se dirige a un público asistente, el cual, por momentos, también participa del diálogo. De ahí que las secciones del poema se titulen, a excepción de dos de ellas (*Antisidro* y *NOTAS FINALES* [13.12.17]), como *SESIÓN I* (21.2.17), *SESIÓN II* (28.2.17), *SESIÓN III* (7.3.17) [...] hasta *SESIÓN VIII* (11.4.17). La periodicidad de estas, como se puede constatar rápidamente por la datación, es semanal: la misma con la que el filósofo

1 Aludo a una de las ideas antes desarrolladas por el poeta, la de la disonancia que existe entre el impulso del poema hacia la unidad y el impulso del verso, que brega más hacia la antiunidad, a la interrupción:

Para decirlo de una vez: el poema cree en la unidad, en el todo, en un cuerpo entero, integrado, completo, por más que hablemos de poemas abiertos y por más que pensemos que los poemas no terminan nunca, etc. El poema trata de hacer-uno con los versos que somete a su título. Por otro lado, los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos, independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores. Al contrario, se rebelan constantemente contra ellos. (Montalbetti, 2014, p. X).

francés se citaba con su alumnado en la Universidad de París (véanse las grabaciones de los cursos disponibles en el sitio web Gallica: <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/sur-foucault-le-pouvoir-1986-enregistrements-des-cours-de-gilles-deleuze?mode=desktop>).

Pese a ser un título que apareció hace ya más de cinco años, con un tiraje de 2500 ejemplares, y no ser un autor que reniegue de la difusión de su obra y de la discusión pública, como lo demuestran sus múltiples entrevistas y presentaciones en público, ya sea como profesor de lingüística o como poeta, los estudios literarios de este poema parecen ser más bien pocos. Así lo demuestran una búsqueda rápida en Google y la respuesta de ChatGTP por la cantidad de investigaciones al respecto: "Los estudios específicos sobre esta obra son limitados". De los pocos, destaca el de Alvarado (2022), quien se encarga de desarrollar el concepto de potencia-de-no de Agamben y aplicarlo a Notas. Curiosamente, aunque este autor se enfoca en la arbitrariedad del yo poético y en la negativa constante a complacer las demandas del público asistente, en la fertilidad del no decir, pasa por alto la humorística que también se desprende de allí. En otro de los acercamientos, Prieto (2019) desarrolla una ética política no solo del texto que nos ocupa sino de gran parte de la obra de Montalbetti. Aquella que contrapone el poema, y lo que el poeta identifica como su ceguera, a la novelística más reciente, afiliada al arte visual, dependiente del ver, la cual se alinea a los fines de producción del capital. Y si bien no invisibiliza el humor en Notas y el recurso paródico del que hace uso su autor, no se detiene en ello, lo menciona de paso. Por último, Aquino (2018) y Sandoval (2021) se centran en los artilugios metaficcionales y en la multiplicidad de géneros que conviven en el poemario sin ahondar en el carácter desacralizador de estos mecanismos literarios.

Al igual que en algunos de los trabajos anteriores, lo que pretendo hacer aquí es explorar la relación que se entabla entre el yo poético del poema, el yo que imparte el seminario, y el público al que se dirige y que, esporádicamente, interviene: a veces con preguntas, a veces con peticiones, a veces con... palabras que son registradas como inaudibles. Sin embargo, a diferencia de ellos, lo hago partiendo del supuesto de que de

dichas interacciones saltan las chispas de humor del poema, cuya base humorística descansa en la literalidad de las palabras, en la mayoría de los casos, como veremos más adelante. Lo anterior me permite emparentar, además, esta dinámica con la que se establecía entre el héroe y el coro de algunas tragedias y comedias clásicas. Por un lado, se trata de un catedrático cuya misión docente parece no estar exenta de peligros ("uno puede hacerse daño con todo esto" [p. 109]) y quien incluso se atreve a compararse con un héroe clásico ("estoy tratando de ya no decir más / de abandonar el lenguaje / [...] como Teseo abandona su laberinto" [p. 109]). Por el otro, como también veremos, el público asistente no solo comparte el carácter colectivo y anónimo de los coros clásicos, sino que incluso transmite los sentimientos de la comunidad, en este caso, lectora. Dicho emparentamiento termina por redondear una nueva lectura del poema: la de la puesta en escena paródica de la cátedra universitaria.

Por último, siguiendo con el atrevimiento, se puede extraer de todo esto una especie de ética política, distinta a la que encuentra Prieto (2019). Una que apunta, paradójicamente, más al público asistente que a quien tiene la potestad de la palabra. Para delinearla recurro directamente a los siguientes versos de Notas:

Pero son dos los hechos de Brodsky:

Los payasos y el público. Los payasos hacen lo suyo

pero el público se ausenta, ya no
 asiste al espectáculo, prefiere otro,

[...] se va a la playa, hace turismo,
 y sólo aplaude cuando no hay nada que aplaudir (p. 108).

Como se puede constatar, se insiste en la presencia de un público puesto que sin este no hay quien juzgue, llegado el momento, la sobrerrepresentación del orador, en la forma de payaso y en el acto de "tirarse abajo el circo", mediante el abuso de autoridad, aun cuando haya apenas algunas de sus palabras registradas, incluso cuando solo haya puntos suspensivos

que indiquen su presencia. Sin ese sentimiento colectivo, por más mínimo que sea su registro, todo se vuelve un soliloquio y no hay denuncia, cuando menos, o hay un reconocimiento donde no debe de haberlo, cosa todavía peor.

La burla como estrategia didáctica

El de la seriedad y el divertimento es un antagonismo histórico que aún hoy en día se repite, se revive y ciertamente no se agota en las discusiones y estudios literarios. Escritores y escritoras del canon occidental han engrosado y representado las filas de uno y otro bando, no siempre de manera fija, sino dúctilmente, a veces enarbolando una bandera, a veces la otra (a veces ambas). Por un lado, se aboga más por una literatura donde prime lo sublime y donde solo haya cabida para los grandes temas de la humanidad; por el otro, en su versión más exacerbada, donde el motor sea la procacidad y se permita abordar hasta el más escatológico de los tópicos. Son famosas las querellas suscitadas a partir de este binomio entre Aristófanes y los sofistas, Quevedo y Góngora, Borges y Gombrowicz. Lo cierto es que recargarse demasiado en una provoca cerrarse a las bondades de la otra y al revés. En el caso que nos ocupa, tomarse demasiado en serio un texto, ya sea propio o ajeno, es negarle no solo la cabida al divertimento literario en su nivel más elemental, el de jugar con las palabras; también es descartar el rasgo subversivo del humor, la burla y la complicidad de la sonrisa.

Ahora bien, quizá una de las manifestaciones del humor más procaz y desestabilizadora sea precisamente la de la parodia. Teniendo la noción carnavalesca de Bajtín de fondo, García (2013) la define de la siguiente forma:

La parodia entonces fomenta una desnaturalización del texto (o planteamiento) dominante o genérico. Se trata de un ejercicio que rompe con el automatismo de ese planteamiento dominante-institucionalizado, por la vía de la variación y la ridiculización. La parodia evidencia pues que el texto-serio, extendido, consistente, abarcador, presenta inevitablemente cierto agotamiento y es susceptible de ser deconstruido, trastornado o reinventado (p. 124).

En Notas de Mario Montalbetti hay un dejo paródico. Antes utilicé el verbo recrear para identificar lo que sucede en el poema, cuyo autor, aunado a tomar como base los cursos de Deleuze sobre Foucault, también toma su propia experiencia como profesor universitario, quiero decir la de Montalbetti, y si bien no fue del todo consciente de mi parte la elección de este verbo en un inicio, ahora me gustaría insistir en él por su connotación lúdica, por su alusión a lo recreativo y al recreo, incluso a lo teatral. Alvarado (2022) ya apuntaba el movimiento de lo oral a lo escrito que hay en el texto fuente y que pervive en Notas de forma pronunciada (y añadiría yo, paródica):

Todo se debe a que hay un intento de adaptar el registro oral al registro escrito para una mejor lectura y conservar los rasgos de oralidad propios de las clases. En cambio, en Notas es un rasgo intencionado e imaginario (pp. 16-17).

En efecto, además de cargar con la prosodia característica del habla de algunos pasajes de la grabación de Deleuze que también ya subrayaba Sandoval (2021), hay una manipulación intertextual que abre la puerta a la burla, principalmente cuando se suscitan las interacciones entre el yo ponente y el público asistente. Pongamos por caso los versos en los que también se apoya Sandoval para ilustrar su punto, los que inauguran la segunda sesión del seminario: "veo pomos de ibuprofeno sobre las mesas / botellas de agua y enormes vasos de café / veo que no han dormido bien, // comencemos" (Montalbetti, 2018, p. 25)

Dentro del aula de educación superior suele haber un código de interacción más o menos velado, más o menos reconocido por quienes ocupan una y otra posición. Por regla general, debe reinar el respeto, la cordialidad y no se deben sobrepasar los límites de la profesionalidad. En este contexto, no hay demasiada cabida para los aspectos personales, mucho menos para la crítica de estos. En suma, aunque no por completo, es bastante formal y serio. Lo que hace Notas es revelar esos códigos de conducta sociales asimilados mediante leves transgresiones aquí y allá. Hasta cierto punto, evidenciar lo que hay de teatral en un seminario universitario, donde los actores y actrices cumplen a cabalidad con un libreto aprendido en las etapas educativas precedentes, y reírse ocasionalmente de la monotonía y

seriedad con la que se suele encarar. En el fragmento citado, el "comencemos" con el que termina es retomado casi íntegramente de las transcripciones del curso de Deleuze (Sandoval, 2021), pero antes hay una observación que apunta de forma sugestiva a las tribulaciones de la vida común del estudiante universitario y que resulta cómica por constatable, familiar, sí, pero también por indolente e indiferente, actitud hasta cierto grado desafiante con la que se esperaría de un representante de una institución formadora (empática, comprometida con el bienestar de sus estudiantes, etc.).

Igualmente, en más de una ocasión, el yo catedrático del poema recurre a la burla como estrategia de enseñanza. Esta funciona así: genera una expectativa que apunta a lo metafórico del lenguaje y una vez que constata que el alumnado ha mordido el anzuelo (lector incluido), desvía la atención hacia la literalidad de las palabras. En consecuencia, rompe con un doble automatismo: el del lenguaje y el de la enseñanza. El acto reflejo de leer en sentido figurado, en cuanto al primero, y el de atender sin rechistar lo que dice el profesor, mediante el señalamiento y la trampa, en cuanto al segundo. Los siguientes versos son una muestra de ello:

Les voy a decir una cosa

(silencio prolongado)

... les digo "les voy a decir una cosa"

y ustedes ni pestañean

No decimos cosas

No-de-ci-mos-co-sas

El río, en cambio, dice cosas

que son cosas

nosotros sólo decimos palabras (p. 29).

Esta estrategia burlesca también le sirve al disertante para hacer una crítica a la institucionalidad, a cualquier forma de poder del Estado y la potestad que pretende ejercer frente al lenguaje, y al propio lenguaje en su faceta comunicativa. Se trata de una constante a lo largo de la obra de Montalbetti, tal y como lo rastrea Prieto (2019).

Intervención del público: “¿No está ahí?”

Respuesta:

Sí, está ahí

pero no lo encontrarán ahí

porque lo que dice el DLE (que es bla, bla también)

es que un contraejemplo “es un ejemplo

que contradice otro ejemplo”. ¿Lo ven?

No encontrarán un contraejemplo ahí

ni rojo ni azul ni verde ni nada singular

ni nada finalmente con lo que podamos trabajar (p. 34).

"Limpia, fija y da resplandor" es el consabido lema de la Real Academia Española. Para Montalbetti (2019), fijar el lenguaje a través del significado permite un proceso de domesticación por parte del capital, cuya fase actual depende de las palabras así fijadas para sus fines de producción incesante de contenido ("en una época en que todos 'generan contenidos' / lo primero que NO hay que generar son 'contenidos'" [p. 22]). Por cierto, en ese proceso los grandes conglomerados editoriales juegan un rol importante: "Es que el lenguaje obliga a hablar / a condición de que no tengamos que decir / (ese es el negocio: Planeta, Random, Alfaguara, Penguin, / [...])" (p. 32). Sin duda, cuando algo está estático, es más fácil tomarlo y disponer de él a voluntad. Es volver útil, exclusivamente útil y mercantil al lenguaje.

Aun con todo, ¿por qué insistir tanto en la literalidad de las palabras? En *El más crudo invierno*, Montalbetti (2017) parte de un verso de Blanca Varela, de donde toma las palabras del título del libro, para combatir una idea común: poesía es igual a metáfora. Allí, a la repulsión a la rima que dejó por escrita en uno de los ensayos de *Cualquier hombre es una isla* (2014), suma la de la metáfora. Para Montalbetti (2017), la metáfora es afín a la interpretación en el sentido de que ambas dirigen hacia algo que no está en el poema. Como si se tratara de una adivinanza, un canje de una cosa por otra. Ponen una distancia "entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y ciertos contenidos internos o entre las palabras y otras palabras" (p. 17). En el polo opuesto, está la desverguenza, la desnudez, la inmediatez. "Otro nombre para lo mismo: literalidad" (p. 17). El yo catedrático sinverguenza y la burla como estrategia didáctica espabilan al público y al lector: nos traen de vuelta al poema, a los versos, a las palabras. Entre risas, trazan un puente para no caer en la tentación de la interpretación y más bien adentrarse de vuelta en el lenguaje. «En el poema solo hay decir (no hay ver)» (p. 119).

El coro también lo compone el lector

Hasta no hace mucho, el paradigma educativo de la cátedra era más bien vertical: el profesor, figura de poder y poseedor de la razón, transmitía los conocimientos a los estudiantes, quienes pasivamente, sin mayores cuestionamientos, los recibían. La distinción era incluso material: cátedra también era el nombre del asiento elevado donde se posicionaba el maestro, quien miraba hacia abajo a los discípulos. Recientemente, sin embargo, se han desarrollado nuevas visiones pedagógicas, las cuales, de forma paradójica (al final, lo nuevo siempre parte de lo viejo), retoman elementos del método socrático y de la enseñanza en el ágora (no sin parte de sus resabios elitistas). Desde estas perspectivas, el salón de clases es más bien visto como un terreno horizontal donde el conocimiento se construye por ambas figuras, maestro y estudiante, independientemente del lugar que ocupen. Así, más que como una figura autoritaria, el profesor o profesora echa a andar la discusión, incentiva la duda y estimula el pensamiento crítico del alumnado. Si buscamos la definición de seminario en el

DLE, incluso a sabiendas de que ahí no encontraremos ningún seminario, es fácil determinar que este se encuentra en las antípodas de la antigua cátedra universitaria.

En YouTube se puede ver una de las sesiones videograbadas del curso de Deleuze, no sobre Foucault, sino sobre Leibniz. El filósofo francés se encuentra sentado en el centro del aula, rodeado de asistentes. No pareciera haber algo que lo distinga jerárquicamente del resto de las personas allí reunidas. Más bien, no lo hay materialmente, pero sí pudiera haber algo del orden simbólico. Para entonces, a finales de 1986, Deleuze es ya una figura reconocida en el círculo intelectual de Francia y de otras latitudes. Dos de sus publicaciones más reconocidas han salido a la luz: *Mil mesetas* (1980) y *El Antiedipo* (1972), ambas escritas en colaboración con Félix Guattari. Por lo tanto, es fácil percibir una admiración por parte de los asistentes: la mayor parte del tiempo solo escuchan y hacen anotaciones constantemente; en realidad, no es que no las haya, pero es difícil encontrar intervenciones del público en este registro visual. Hay un respeto reverencial. Como es sabido, el problema con este tipo de relaciones es que muchas veces impiden la confrontación, no hay gran margen para los señalamientos y lo expresado por la figura reverenciada suele tomarse en ocasiones de manera desproporcionada o infalible. Entonces, ciertamente no hay un ambiente colaborativo, sino que pervive la instrucción a una sola vía, remozada en algunas de sus aristas. Uno de los comentarios al video concluye con lo siguiente: «Amo a Deleuze aunque nunca sé si le he entendido».

En Notas se traslada esta atmósfera de forma teatral y crítica. Como si fuera una comedia clásica, al estilo de las de Aristófanes, pero también de Fuenteovejuna de Lope de Vega, el poema trae consigo menos deferencia y más rebeldía. Efectivamente, Mario Montalbetti es consciente de la seriedad y de lo institucional del texto fuente y desestabiliza ambos aspectos con embestidas paródicas. En primer lugar, quizá para denunciar el eminente protagonismo del filósofo y el paso a segundo plano del resto de los asistentes, aunque más seguramente para conferirle la posibilidad de expresar los sentimientos de la comunidad, el público se presenta como un colectivo anónimo. Esto último le permite, a la

manera del coro clásico, intervenir con valentía en el fluir de los versos, requerir aclaraciones o dudar del yo catedrático. Aquí un ejemplo:

Intervención del público: “¿Por qué no Tudela y Varela?”

Respuesta:

No.

¿Quieren alguien más local? Se los daré:

se trata de un poema extraordinario de

¡Dryden!

y eso es siglo xvii, ojo;

y eso no es local —pero ya verán

cómo termina siéndolo (p. 39)

Y acá otro más: "**Intervención del público:** ' pero entonces no se quita...' / **Respuesta:** / Por favor, estoy tratando de concluir, / estoy tratando de ya no decir más // de abandonar el lenguaje / como Licomedes abandona Skyros / como Teseo abandona su laberinto" (p. 123).

Tal y como lo señala Aquino (2018), los elementos metaliterarios del poema hacen coincidir el público diegético con el lector extradiegético. No solo porque el uso de los deícticos crea el efecto de que cuando el yo poético, el disertador, se dirige al público también pareciera estarse dirigiendo al lector, incluyéndolo; sino también porque con las intervenciones de este, ahora visto como coro, Montalbetti pareciera adelantarse a algunas de las inquietudes del lector, las preguntas, las confesiones cuando no está seguro de estar entendiendo, lo que refuerza la identificación de esta figura con el conjunto ficticio. Ahora bien, para reafirmar el parentesco confrontativo entre este grupo y el de las comedias clásicas, me gustaría traer a colación la respuesta del coro a Bdelicleón en un punto de *Las avispas* de Aristófanes (2024): "¿Dialogar contigo, enemigo del pueblo, / partidario de la monarquía, / que te reúnes con Brásidas, llevas franjas / de lana y te dejas sin cortar la barba?" (p. 90). Si bien no con el mismo grado de intensidad, en uno y otro de los fragmentos

de Notas arriba citados de igual modo hay un cuestionamiento a lo que dice el disertador, ambos desde el no. El colectivo se niega a bajar la cabeza y dejar que se establezca un soliloquio; por el contrario, quiere formar parte del aprendizaje.

En gran medida, lo anterior sirve para señalar la relación desigual de poder entre el individuo y el colectivo a pesar de la naturaleza supuestamente equitativa del seminario universitario que ya desarrollamos. En el primer fragmento se pone de relieve la tiranía del yo catedrático, el abuso de autoridad, la negatividad de la que hablaba Sandoval (2022). Me explico. Luego del no rotundo y desestabilizador, el yo catedrático pareciera recapacitar y transigir a las demandas del coro, sin embargo, lo que hace es solo aparentar atenderlas. Aunque augura que así será, el ejemplo del que está por hablar no es ni contemporáneo ni geográficamente local. En el segundo, pasa a ignorarlo sin más, alegando premura para concluir el poema. En definitiva, solo el catedrático es quien tiene esa potestad de dirigir el discurso, de ejemplificar, de desarrollar ideas. Y el coro lo evidencia, lo denuncia. El público y el lector plenamente identificado se valen, aunque no de la misma respuesta, sí del mismo espíritu solidario y algo de la sed de justicia que embargó al pueblo de Fuenteovejuna en contra del comendador, para señalar la tiranía de quien posee la palabra. No es para menos que, al final del video de YouTube, Deleuze, después de hablar casi exclusivamente por más de dos horas, suspire y exclame: "Fatigué !".

La tragedia del poema

Por supuesto, el yo poético opera de esta forma porque tiene un objetivo. Para él, maquiavélicamente, el fin justifica los medios. De forma aparente e inesperada en igual medida, el de la tiranía pareciera ser un disfraz, el precio a pagar con tal de cumplir la misión que se ha propuesto. ¿Es esta acaso una comedia de enredos? Como sea que fuere, se trata de una aventura no exenta de peligros: "Creo que debemos parar acá. Como dije, / uno puede hacerse daño con todo esto" (p. 129). Lo que el catedrático teme podría ser llegar al sinsentido, o bien al significado, a la estaticidad que mencionamos líneas arriba, al estado en el que las palabras sirven de escudero para los agentes de poder, de ahí la constante negativa

a la complacencia, a agotar los versos que componen notas con explicaciones e interpretaciones. Para no caer en uno de esos dos polos, lo único que puede hacer es señalar la dirección, lo que el propio autor apunta en este y en otro de sus libros como el sentido del poema: trazar una flecha hacia el afuera, dejando de lado el destino. Es como si predicara con el ejemplo. Así es, ¡en realidad estamos ante un héroe! Y a lo que aspira esta figura heroica es a hacerle algo al lenguaje, o al menos a unir fuerzas para ello.

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

sino un lenguaje mejor.

¿Qué es un lenguaje mejor?

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

Un lenguaje que no se somete a la ciudad,
 que no se somete a las leyes de la ciudad,
 que no se somete a las personas
 que deciden las leyes de la ciudad,

que no se somete al mejor postor.

Estos versos aparecen al final del poemario, en la sección NOTAS FINALES. Siguiendo la narrativa que he propuesto, se puede ver a este apartado como la confesión del héroe. El testamento que revela por qué hizo lo que hizo.

A manera de conclusión: los paréntesis testimoniales

Las etiquetas de inaudible y los puntos suspensivos entre paréntesis que muchas veces conforman las intervenciones del público aluden a las dificultades tecnológicas, a la imposibilidad de registrar las palabras o de registrarlas de forma inteligible por parte de la grabadora de audio que se utilizó durante los cursos universitarios de Deleuze, el texto que parodia Notas. También se trata de marcas de edición o de censura por parte del genio creativo de Montalbetti. Así pues, para llegar hasta el poema, estas intervenciones tuvieron que burlar ambas redes: las redes de aquello que se parodia y las redes del artificio por parte del poeta. En última instancia, se trata de marcas que recuerdan la presencia del público, y no solo eso, sino que también son vestigios del accionar de este, de su voluntad para también dirigir el poema e impedir que se lleve a cabo un monólogo, un tipo de discurso que por definición impide la toma de palabra de alguien más. Y si bien no se alcanza a dar en muchas ocasiones esta formulación verbal, los paréntesis, más que indicar risas o aplausos de fondo, parecieran estar allí en forma de abucheos, de desaprobación, de buuus. Por último, también pueden leerse a modo de invitación para que el lector o lectora replique este comportamiento: que complete y le haga preguntas por sí mismo al poema.

Referencias

- Alvarado, V. (2022). Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r. La potencia-de-no en Notas para un seminario sobre Foucault de Mario Montalbetti. *América sin nombre*, (27), 8-24.
- Aquino, E. (2018). Notas para un seminario sobre Foucault de Mario Montalbetti. *Revista Espinela*, (6), 113.
- Aristófanes. (2024). *Comedias II* (trad. Luis Gil Fernández). epublibre
- Montalbetti, M. (2014). *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Montalbeti, M. (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, J. (2019). La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbeti. *Theory Now*, 2(2), 42-68.

Sandoval, J. (27 de noviembre de 2021). Montalbeti: “El poema sin metáforas” o “El desfase del poema”. *Multiversos*.

Stagnaro, G. y Zevallos, J. (2005). Entrevista con Mario Montalbeti. En: *el hablador*, (10).
https://www.elhablador.com/entrevista10_1.htm