



De la inteligencia afectiva/o: la lectura poética de William Rowe

Author: Tania Favela Bustillo

Source: English Studies in Latin America, No. 28 (January 2025)

Date Received: 16 August 2024

Date Accepted: 01 October 2024

ISSN 0719-9139

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





DE LA INTELIGENCIA AFECTIVA/O: LA LECTURA POÉTICA DE WILLIAM ROWE

TANIA FAVELA BUSTILLO¹

RESUMEN

En este artículo me propongo desentrañar lo que para William Rowe supone la lectura crítica de la poesía, tomando como eje sus estudios sobre poéticas latinoamericanas. A la contra de una crítica normativa y sumisa, la lectura poética de Rowe pone en relación y en tensión al poema con la vida desde una inteligencia afectiva y un pensamiento filosófico y crítico sólido. La pregunta central de sus estudios podría formularse así: ¿qué irrumpe en el lenguaje y cómo *eso* se manifiesta en la escritura? Eso que irrumpe en el poema desorganiza y perturba los modelos prefabricados y genera, según Rowe, nuevas experiencias que posibilitan que se genere un conocimiento alternativo que escape de las zonas reglamentadas por las ideologías y por el conocimiento regulado. De ahí la importancia de la *lectura crítica de la poesía* y de la *acción crítica de la poesía* en su pensamiento.

PALABRAS CLAVE: lectura poética, crítica, experiencia, Latinoamérica, conocimiento.

¹ Tania Favela, poeta y ensayista. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *La marcha hacia ninguna parte* (Komorebi, 2018), *Remar a contracorriente. Cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz* (Libros de la resistencia, 2019), *La imagen rueda* (Libros de la resistencia, 2022), *franja de luz lejana / Streifen fernen Lichts*. Edición bilingüe. Traducción: Silke Kleemann (Hochroth Heidelberg Verlag, 2023) y *La trama ininterrumpida. Ensayos en torno a Hugo Gola* (Peregrinatur, Argentina, 2022). Es cofundadora del sello editorial Salto de Mata. Actualmente es académica de tiempo completo de la IBERO.

FROM AFFECTIVE INTELLIGENCE: WILLIAM ROWE'S POETIC READING

ABSTRACT

My intention in this article is to unravel what the critical reading of poetry means for William Rowe, beginning with a reading of his studies of Latin American poetics. Against normative and submissive criticism, Rowe's reading places the poem in relation to, and in tension with, life from the viewpoint of an affective intelligence and with a basis in solid philosophical and critical thought. The central question of his studies could be formulated as follows: what can disrupt language and how does it manifest itself in writing? That which throws the poem into disarray disorganizes and disturbs the prefabricated models, generating, according to Rowe, new experiences that make it possible to generate an alternative knowledge that escapes regulation by ideology and regulated knowledge. Hence the importance of *the critical reading of poetry* and of *the critical action of poetry* in his thinking.

KEY WORDS: poetic reading, criticism, experience, Latin America, knowledge.

“La poesía es ilegal”

Juan L. Ortiz

El trabajo crítico de William Rowe está atravesado por lo que él mismo ha llamado una “lectura poética, una lectura que se nutre de las necesidades de la poesía” (*Siete ensayos* 11). Decir esto supone una mirada atenta hacia la materialidad del lenguaje de los textos que estudia. Implica también detenerse en zonas movedizas de gran inestabilidad para dar cuenta, desde una lectura aguda y minuciosa, de las iniciaciones del sentido. Intentar acceder a lo pre-conceptual, al pensamiento pre-categorial, lo ha llevado a situarse por momentos en los límites de la semiótica: en el intervalo, el intersticio, incluso en lo extático, como experiencia visionaria que rompe las fronteras del adentro y del afuera.

La siguiente cita puede dar cierta claridad a lo antes mencionado:

Según Leibniz, las percepciones sensoriales superan sistemáticamente a la conciencia de estar percibiendo, o sea, a la apercepción. Lo que sabemos que sabemos es una pobre cosa respecto de la densa trama de sensaciones con las que nos establecemos en el ambiente circundante. La autoconciencia es un sólido algo casual, siempre rodeado y superado por el fluir de innumerables percepciones, que eluden el filtro del yo.

(Virno 190)

La idea de fondo es compleja y William Rowe ha sabido siempre poner el acento en ésta: lo que no significa, pero se vive, se filtra en el poema y genera pliegues, fisuras, interrupciones, derivas, que producen efectos en el lenguaje no condicionados previamente. La crítica académica en general no se detiene en esos indicios, todo lo contrario, está más bien interesada en el aparato simbólico o

discursivo en los que determinados textos se enmarcan, por lo que pone su atención en las categorías, los esquemas, los modelos heredados, las tendencias predominantes y los marcos teóricos utilizados con pretensión de totalidad. Todo un sistema preexistente respalda ese tipo de crítica. En Rowe, ese sistema se cuestiona y se pone en suspenso, lo que le permite explorar los materiales verbales desde ángulos inusitados y no predeterminados.

Una pregunta que podría considerarse clave en los estudios críticos que Rowe ha venido realizando sobre poesía, y en particular sobre poesía latinoamericana, es: ¿qué irrumpe en el lenguaje y cómo *eso* se manifiesta en la escritura? Estoy pensando, siempre desde la lectura que hace Rowe de estos poetas, en el *dolor* en César Vallejo, la *incertidumbre* en Juan L. Ortiz, el *gozo* en Emilio Adolfo Westphalen, el *éxtasis* en Hugo Gola, la *respiración* en Gonzalo Rojas, los *signos matemáticos y astrológicos* en Rodolfo Hinostroza, el *axioma y la psicosis* en Raúl Zurita, el *vacío* en Carmen Ollé, la *percepción* en Magdalena Chocano y el *deseo* en Gloria Gervitz. “Eso” que irrumpe en el lenguaje desestabiliza la articulación gramatical, opaca o descoloca la sintaxis, suspende el movimiento de continuidad de la frase, desmantela los símbolos, vacía los referentes o quiebra los discursos de identidad. Todas estas acciones hacen emerger o señalan, a partir de un doble movimiento -que sería de apertura y destrucción- lo que la lengua como control social ha dejado afuera y por lo tanto invisibiliza; o bien, “eso” que irrumpe produce aquello que no ha sido articulado, que aún no ha sido pensado y que sólo puede pensarse en y desde el poema. La poesía permite, a partir de la transgresión, la interrupción, la parodia, el desanclaje, la resistencia o la subversión, que se genere un conocimiento alternativo que escape de las zonas reglamentadas por las ideologías y por el conocimiento regulado.

En una entrevista realizada por el poeta y crítico ecuatoriano Víctor Vimos, William Rowe reflexiona al respecto:

Como lector diría que la mejor poesía actual pone a disponibilidad de uno experiencias que no están en ninguna otra parte y que abren espacios que están cerrados o producen experiencias de la lengua que son críticas y necesarias y que no están en otro lado. O quizá sí, están en uno que otro buen narrador. ... El público para la poesía está todavía con la cabeza en las modalidades tradicionales. Para comunicar sí está hecha la poesía, pero comunicar no quiere decir pasar por las dimensiones dominantes. Eso se llama comunicación y en realidad es un proceso ideológico.

Comunicar quiere decir encontrar un lenguaje, un sonido, un efecto visual que puedan sacudir a un lector o, si se quiere, puedan crear un espacio que resista al lenguaje ideologizado. Eso creo que es comunicar en sentido fuerte, es decir algo que no había sido dicho y que cambia al interlocutor.

Esas “experiencias,” ese “comunicar en sentido fuerte algo que no se había dicho,” originan recorridos distintos y diversas actitudes o posicionamientos ante el lenguaje; suscitan también aperturas, intensidades o saturaciones en la lengua. Para poder penetrar en lo infra- o intra-lingüístico y en las micro-percepciones que se abren, para poder dar cuenta de esas nuevas experiencias, es necesario, como lo afirma Rowe, oír, ver y percibir lo que los textos verbales hacen, lo que propician y lo que ponen a funcionar. Se necesita de un tipo de inteligencia que pase por la

intuición, inclusive por la imaginación y el deseo, una inteligencia alterada, trastocada, y alerta a todo lo que ocurre y transcurre en los poemas, desde la cual leer.

La lectura, anota el narrador argentino Juan José Saer, “pone en movimiento todos nuestros componentes, sumergiéndonos en un entresueño que es de índole pulsional y en el que la razón interviene de cuando en cuando y de modo diferente cada vez” (103). Me parece que la lectura de Rowe va por ahí: leer desde una inteligencia afectiva que no se detenga sólo en la razón, aunque ésta esté también implicada. Tomando la frase de William Carlos Williams, podría decirse que Rowe “piensa con [sus] poema[s]” (Creeley 6), siempre y cuando entendamos pensar como lo hace el poeta y crítico español Miguel Casado, como “un gesto híbrido, crítico, ambicioso, que no reconoce límites, que no teme riesgos, que –por supuesto– no puede asumir como su espacio el de la normalidad” (55).

Leer es un ejercicio de exploración, de cuestionamiento, de indagación, que pone al texto en relación y en tensión con la vida para sondear, en el sentido de sondar las aguas o el subsuelo, las posibilidades que cada poema encierra o libera. Rowe se detiene en lo micro, en los pequeños gestos (el movimiento de la sílaba, el acento, el pulso irregular, el intervalo entre las palabras y entre los versos, las relaciones intralingüísticas, los silencios, el uso de la puntuación, el desplazamiento de los versos en el espacio, las fisuras entre sentido y sonido, y también entre significante y significante) y en lo macro (lo histórico, lo psicológico, lo fenomenológico, lo social, lo político, lo económico, el mercado, la violencia del capital) desde una mirada singular y un pensamiento filosófico y crítico sólido. Ese doble lente, por llamarlo de alguna manera, le permite explorar las cargas afectivas pre-emocionales que impactan y desorganizan las estructuras lingüísticas (flujos e intensidades que

exceden la identidad, trastocan la secuencialidad y rompen la causalidad), y simultáneamente le permite trazar, en el ámbito de lo macro, el impacto de los movimientos sociales, políticos, históricos y económicos, que también irrumpen en el lenguaje y lo trastornan. Ya sea desde lo micro o lo macro, o desde ambos planos a un mismo tiempo, lo medular para Rowe es, como él mismo lo ha señalado en una entrevista, romper con la visión lingüístico-centrista “que no permite que algo no antes percibido se filtre o irrumpa en el lenguaje desde el afuera” (“No hay” 22). La frase o el sintagma funcionan como corsé para el deseo y la urgencia. Agujerear esa articulación que parte de significados inherentes y fijos permite abandonar el lugar estable que los discursos de poder necesitan para controlar y manipular, envolviéndonos con experiencias prefabricadas de antemano y con significados cómodos o tranquilizadores. De ahí la importancia de la *acción crítica de la poesía* y de la *lectura crítica de la poesía* ejercidas hacia los lenguajes poéticos y también hacia los lenguajes político-sociales.

“Poesía es vida en palabras,” escribió Nicanor Parra, apuntando desde ahí hacia las fórmulas muertas en las que quedamos confinados, y esgrimiendo además una crítica radical que desmorona todo discurso. Rowe señala al respecto: “palabras muertas, expresiones gastadas, producen experiencias muertas” (*Hacia una poética* 231). Se trata entonces de producir experiencias vivas y singulares. El problema de la praxis poética y de la acción crítica transitan por ahí, según lo comenta el propio Rowe en diálogo con el crítico peruano José Ignacio Padilla:

cómo hablar de un poeta que produce posibles experiencias que no existían antes. Yo creo que por ahí puede haber un papel para la crítica. Uno de los papeles de la crítica

pasaría por su relación con la producción de la experiencia, y que es una relación, se supone, crítica, de cuestionamiento. (92)

En respuesta a lo anterior Padilla agrega:

El punto de partida de todo esto sería reconocer que nuestras experiencias están modeladas por la literatura, las películas, la televisión, la cultura de masas, los mitos.

Y lamentablemente vivimos un momento del lenguaje en que nada de eso es espontáneo ni es ingenuo, sino que está organizado, muy bien engrasado. Entonces la poesía tiene la capacidad de decirnos algo sobre el estado actual del lenguaje ... uno de los papeles de la crítica podría ser ese, revelar el estado del lenguaje a contraluz de los poemas. (92)

Tanto en su libro *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana* como en *Hacia una poética radical* (y en sus otros ensayos publicados en revistas diversas o capítulos de libros), Rowe ha seguido con cuidado y detalle los procesos de decodificación que se generan a partir de las actitudes que los poetas y los narradores que estudia toman ante el lenguaje, y las acciones que éstos realizan sobre la lengua. Ha seguido también con atención los efectos que se producen al interior y en la superficie de los textos: la entrada de la afectividad, los hallazgos que surgen, las experiencias que se suscitan. No me detendré en todos los casos ni en todos los registros que Rowe abarca, ya que sería imposible debido a los límites de esta publicación, pero sí quisiera dar tres ejemplos muy concretos (aunque incompletos) de su *lectura poética*.

Uno de los poetas en los que William Rowe se ha detenido en distintos momentos de su trabajo crítico con más insistencia es César Vallejo. Ha trabajado su obra poética en sus ensayos,

clases, talleres, conferencias y también en su reciente traducción y glosas de *Trilce* (en co-traducción con Helen Dimos). El poeta peruano ha sido para Rowe un núcleo fuerte para pensar muchas de las interrogantes y preocupaciones que se ha planteado a lo largo del tiempo. Esto ha sido así, quizás, porque en la obra del peruano, lo político, lo estético, lo ético y lo vital, se encuentran continuamente problematizados, y además porque Vallejo lleva a algunos de sus poemas a los bordes de la lengua. En Vallejo la poesía como necesidad, como urgencia, como forma de vida, se impone sobre cualquier discurso, e indiscutiblemente también sobre el discurso político. De ahí su fuerza poética y el interés que Rowe ha mostrado en esa toma de conciencia vallejana y práctica poética en la que lo político se asume como parte medular de la propia existencia y no como una postura ideológica ante los otros. En su texto “Ejecutoria del arte socialista,” Vallejo anota: “En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad” (*Ensayos y Reportajes* 381).

Como ejemplo de esa problemática política-ética-estética-vital, podemos tomar *Poemas Humanos*, poemario en el que el poeta, a pesar de su afinidad política con el socialismo, evita las formas discursivas y anula todo lugar de enunciación que parta de la autoridad: la ideología, el dogma, lo monumental, el obrerismo o el populismo quedan fuera. En lugar de en las grandes ideas, Vallejo se detiene en las cosas pequeñas (cosas en apariencia insignificantes) y también en el *dolor*, que es precisamente *aquello* que irrumpe desde afuera y que, como Rowe lo señala, “abre un abismo porque se hace condición previa de todo sentido” (*Hacia una poética* 160). El dolor no aparece entonces sólo como contenido sino como expresión y materialidad: trastoca el tejido sonoro,

fractura los significados, acentúa la brecha entre el sentido y el sonido, introduce lo disonante, descoloca y erosiona niveles del lenguaje que se asocian con la normatividad, y permite la entrada de la afectividad como elemento desorganizador y perturbador. Lo que William Rowe pone en juego en su lectura de Vallejo es la escucha de los poemas y muestra, entre otras cosas, la resistencia de éstos a toda lógica de interpretación organizadora.

De entre los varios ejemplos que Rowe señala, citaré un fragmento del poema “Parado en una piedra” de *Poemas Humanos*:

Parado en una piedra
desocupado,
astroso, espeluznante
a la orilla del Sena, va y viene.
Del río brota entonces la conciencia,
con pecíolo y rasguños de árbol ávido:
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.
El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
en el pecho sus piojos purísimos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo

más abajo,

un papelito, un clavo, una cerilla... (94)

¿Desde dónde leer? Si seguimos la mirada crítica de Rowe, veremos que lo que a él le interesa es percibir las tensiones que surgen al interior del poema, el campo de fuerza que se activa entre el adentro y el afuera, entre lo que se eleva o desciende. El que está parado en la piedra es el obrero, eso nos queda claro, está en paro. La posibilidad de generar una lectura estable, que ponga en orden el elemento disruptivo del poema es muy seductora y es justamente lo que Rowe evita. En vez de seguir la línea épica socialista que se abre en el poema, muestra su contrapeso: la subjetividad y afectividad con las que César Vallejo tiñe la escena. No se trata entonces de trazar un discurso y elevar la figura monumental del obrero, sino de destrozarlo para penetrar en la zona de lo insignificante, de lo fragmentado, de lo que justamente por su nimiedad no puede ser codificado ni unificado, y que por lo mismo revela heridas que no pueden ser suturadas por el discurso. En otro plano, no menos importante, Rowe pone en evidencia precisamente el simulacro que las suturas discursivas imponen (cuando la crítica instala el juego de las sustituciones), falseando la experiencia que el poema pone en juego, una experiencia inédita, e imponiendo sobre ésta la experiencia colectiva conocida de antemano. Vallejo no elige los grandes discursos o símbolos, se decanta más bien por esos pequeños objetos asimbólicos y asignificantes (como los llama Rowe): el piojo, la cerilla, el clavo, el papelito, el pequeño sonido, internándose en esa zona ciega, en lo que desciende, lo que está abajo (en la pelvis, incluso), en donde laten pulsiones que no se pueden codificar ni domesticar. Rowe nos muestra cómo la fuerza del poema reside en lo más frágil de éste y cómo esa fragilidad (que no es monumental) es lo que lo torna poderoso.

Otro de los poemas en el que el poeta y crítico inglés se detiene, esta vez de *Trilce*, es el poema “LV,” cuyo inicio citaré aquí:

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido,
desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos

almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño. (80)

En el poeta simbolista el dolor se encuentra situado. El escenario que pone en juego el poema “Otoño” de Albert Samain es el del hospital o la prisión. El dolor está ahí contenido, señala Rowe, y encuentra su correspondencia en las repeticiones rítmicas de los versos y en la prosodia que despliegan. Habría entonces, a pesar del dolor, armonía, gracias a la musicalidad que el poeta belga imprime en sus versos y también gracias al paisaje exterior (correlato objetivo) que sostiene al poema: el otoño, las hojas que caen, el recuerdo, la nostalgia. Vallejo traduce el verso de Samain, “L'air est calme et d'une tristesse contenue,” no para apropiárselo sino para mostrar, a partir del contraste, la imposibilidad de esa armonía para él. Rowe subraya: “En la afirmación de Vallejo [Vallejo dice hoy...] no hay equivalencia” (*Siete ensayos* 32), rechazando cualquier patrón que pudiera generar conciliación o tranquilidad. Es el quiebre el que se impone con la fractura de los significados y la ruptura del patrón métrico del verso, y por lo mismo la herida del tiempo se pone de manifiesto. El poema de Vallejo realiza una lectura crítica del simbolismo al señalar el desgaste de ese tipo de retórica y situar en el centro de su poema la disonancia. Leer es siempre leer desde el presente, así lo hace Vallejo con Samain y Rowe con Vallejo. La única forma válida de interrogar a la poesía es hacerlo desde el momento actual. Es por ello por lo que para leer el dolor en Vallejo hay que darse

cuenta del dolor del propio tiempo: William Rowe siempre tiene la mira en el presente. Y aquí es importante subrayar que el presente no es la actualidad; lo actual se desgasta rápidamente, tiene que ver con las modas o tendencias que aparecen una y otra vez tanto en el mercado como en la academia. El presente supone la presencia, la espesura de un tiempo que escapa a toda medición y a toda reducción; o parafraseando a la poeta española Olvido García Valdés: la poesía da cuenta de la conciencia del presente, nos rescata de lo más trivial del presente que es la actualidad, el poema trabaja en otro orden de cosas. Ese “otro orden de cosas” es lo que a Rowe le interesa (Garza).

Desplazándonos hacia Argentina, el caso de Juan L. Ortiz es también muy sugerente. Rowe pone el acento en las suspensiones, interrogaciones y ramificaciones que se producen en sus poemas. El tanteo y la vacilación entran al lenguaje del poeta entrerriano gracias a la *incertidumbre* que irrumpe y pone en suspenso toda certeza. Ortiz no está interesado en las grandes afirmaciones ni en las rotundas negaciones, y es por ello que se mueve en un lugar intermedio, cercano al “quizás” y al “tal vez,” desde donde desestabiliza los lugares de enunciación segura. La sutileza de su lenguaje pasa por la interrupción de la cadena sintáctica y por el desmoronamiento o aplazamiento del contenido. “No es que no haya contenido solo que éste no tiene presencia figurativa” (*Hacia una poética* 211). Y más adelante añade:

El lenguaje en esta poesía crea un máximo de libertad [además de las suspensiones y las interrogaciones] habría que mencionar las conjunciones no excluyentes, los verbos condicionales y subjuntivos. Son rasgos de un lenguaje que no teme los grandes riesgos, surgidos cuando se abandona todo cauce ideológico o religioso, y se entra en responsabilidades más grandes. (*Hacia una poética* 214)

Los poemas se abren a las micro-percepciones y por lo mismo piden al lector una lectura peculiar en la que los sentidos también se abran y permanezcan alertas para captar los movimientos más sutiles: desplazamientos, aperturas, suspensiones, que llevan hacia zonas desconocidas o poco exploradas, inclusive a la zona del éxtasis en la que las fronteras entre el yo y el mundo pierden sus contornos. En dos de sus ensayos, “Aproximaciones a una lectura de Juan L. Ortiz” y “Sobre la poética de Juan L. Ortiz: una mirada de traductor,” Rowe cita estos versos de Ortiz (que provienen del poema “Me dijiste:” del poemario *La orilla que se abisma*) en los que puede percibirse algo de lo dicho anteriormente:

--Escucha, es un latido,

solamente un latido, o qué? de la ranita, no?

En el pulso de las hierbezuelas

o de la lunilla,

él?...

o dónde, o dónde,

si la circulación del silencio, melodiosamente, nos anega, sí,

también a nosotros...

y no tenemos, de pronto, orillas...: (*Obra completa* 819)

Los silencios, las repeticiones, las distintas sangrías, los puntos suspensivos y los dos puntos se añaden a las interrogaciones para alargar y suspender los versos. La entrada en lo desconocido se

hace presente en esa fluidez y porosidad que se resiste a todo anclaje, pero también en la latencia de ese sonido casi imperceptible: el latido de una ranita entre la hierba que se hace presente, y que a la vez se diluye entre los otros sonidos y silencios que se evocan: “un sonido que surge desde lo no-humano y que deviene voz. Ese sonido no es objeto delimitado por un código de la representación (código cultural) sino un evento acompañado de preguntas, dudas, incertidumbres” (*Hacia una poética* 217).

La resistencia a todo anclaje lleva a Juan L. Ortiz a aspirar a la transparencia en su lenguaje, a una lengua porosa y fluida, como ya se mencionó, que por lo mismo escapa a toda constricción. La aspiración de Ortiz es muy alta y compleja, él mismo la sintetiza en una entrevista realizada por Juana Bignozzi en 1969: “[Y]o quisiera hacer una cosa completamente transparente, invisible casi. Donde no hubiera ni siquiera imagen, ni mención o apenas mencionar, eso sería lo ideal” (Aguirre 65). En otra entrevista realizada por Jorge Conti en 1972, Ortiz vuelve a mencionar “la transparencia” como fundamento de su lenguaje poético:

JC: ¿Cómo definiría, entonces, la función poética del lenguaje, Juan? ¿Cuándo puede hablarse de lenguaje poético?

JLO: Cuando es utilizado de una manera diríamos... (claro, hay que hablar de una manera, en cierto modo religiosa) de “iluminación”... Es decir, se carga tanto, pone en función tantas virtualidades fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (justamente ahí está la doctrina Zen), por hacerse casi inexistente, recibe, digo, ciertas esencias, ciertas

atmósferas, ciertos aires de la realidad que al hombre se le escapan... y que no puede asir. (Aguirre 109)

La transparencia del lenguaje a la que aspira Ortiz nos lleva a pensar en la disolución de las fronteras entre la palabra y su significado, entre el lenguaje y el mundo, y entre el yo y los otros. Nos lleva a pensar en ese perder las orillas, tal como lo apunta el poeta en ese verso que citamos atrás: “y no tenemos, de pronto, orillas...”

Juan L. Ortiz no es ajeno a las problemáticas político-sociales que atraviesan su época: su sentido social, su búsqueda de una poesía del futuro en la que el hombre y la mujer estén integrados, y su adhesión al comunismo y después al pensamiento anarquista así lo atestiguan. Sin embargo, estas preocupaciones no se traducen en sus poemas en ideología ni en falsos misticismos. Todo lo contrario, forman parte del sustrato de sus poemas y buscan su lugar precisamente entre esos intersticios que Rowe señala a lo largo de sus ensayos tan atinadamente.

La poesía no es para Ortiz entonces una profesión, un oficio literario, sino una manera de estar en el mundo y de cuestionar, a la vez, a ese mundo y al lenguaje que lo “representa.” De ahí que en la entrevista que le hiciera Daniel Kon en 1976 se lea:

¿Nunca tuvo temor de ser oficializado dentro de la literatura, de que lo etiquetaran o lo convirtieran en best seller, por ejemplo?

Esa sería una de las desgracias más grandes.

¿Por usted?

No, por mí no, sino por la poesía misma; por el hecho de convertir en algo de valor legal algo que de por sí no lo es. Porque de esto no caben dudas: la poesía es ilegal.

(Aguirre 187)

Esa concepción de ilegalidad del poema no está lejos de la visión vallejiana que situó siempre su trabajo poético fuera de toda norma. La poesía como una libertad que incluso entre las rejas, si pensamos en *Trilce* como un poemario que tiene a la cárcel tras de sí, mantiene su potencia anárquica y de ruptura, y no se deja coartar o someter por ninguna ley. Fundar una poesía autónoma es la manera de enfrentar la normativa que impone la propia lengua. Tanto César Vallejo como Juan L. Ortiz, lo muestra Rowe con claridad, socavan la carga social e histórica de la sintaxis del español, se desprenden de las voces de autoridad de esa lengua que, como señala Hugo Gola, pareciera haber sido creada “como para dar órdenes” (15), y buscan resquicios o bordes distintos para poder decir y resistir a la unidad de la lengua. Reconocer la ilegalidad del fenómeno poético desde la libertad es quizás una de las formas de entrar, como lo señala William Rowe, “en responsabilidades más grandes.”

El ensayo que Rowe le dedica al poeta chileno Gonzalo Rojas, “Gonzalo Rojas: escribir en el viento,” muestra, entre muchos otros aspectos, la importancia de la libertad en el trabajo poético. Mantener la soberanía frente al mercado y la academia sería una de las principales responsabilidades que tanto Rowe como Rojas ponen en el centro: Rojas como poeta y ensayista, Rowe como poeta, crítico y traductor. Así lo dice el propio Rojas en una entrevista con Fraide Zerán que Rowe cita en su ensayo:

A los poetas que me oigan les digo: escriban en el viento, no transen. No sean míseros escribas al servicio de la publicidad vergonzosa, libretistas de show, mercaderes de la estulticia mañana, tarde y noche. Dejen eso a la fanfarria. Apuesten el seso a las estrellas, aunque no los oiga nadie. ¿Quién oyó en su día a Hölderlin, a Baudelaire, a Vallejo? ¿A Celán quién lo oyó? Sólo la marginalidad nos hace libres. Lo demás es estruendo. Premios, becas, renombre aquí o allá: polvo efímero. (*Siete ensayos* 100)

El ensayo de Rowe toma como punto de partida *Oscuro*, la recopilación que Rojas hizo de su obra en 1977. En *Oscuro*, Rojas problematiza el concepto del tiempo y la idea preconcebida que se tiene de la lectura. El orden no cronológico del libro desajusta ambos términos. Cómo leer o desde dónde son preguntas que surgen en el ensayo. Al no ser la cronología el referente desde el cual partir, se hace patente para Rowe que se debe buscar algo menos estable, pero al mismo tiempo más incisivo, algo que penetre a fondo, como lo serían la urgencia o la necesidad, que son soportes, que a pesar de estar ahí, no son tomados en cuenta por la crítica académica como pivotes medulares tanto de la escritura como de la lectura:

ahí es donde entra el tiempo [anota Rowe] pues, para Rojas, los actos de escribir y de leer, ocurren como necesidades para la persona que está abierta al flujo irreversible del tiempo – para la persona que está expuesta a ‘la intemperie’, para citar una de sus expresiones insistentes– y no para aquellas que se han construido una especie de capullo metafísico o académico. (*Siete ensayos* 97)

La escritura y la lectura en Rojas se sostienen en su respiración, no en patrones predeterminados ni en una línea cronológica consabida. De ahí la necesidad y la urgencia: sin respiración no hay vida, sin respiración se pierde el ritmo del poema y el cauce de la escritura; lo físico y lo semántico se encuentran ligados. “La respiración no significa nada [anota Rowe] y, sin embargo, es una base del significado ... como lo es el aire donde ocurren las palabras” (*Siete ensayos* 110). La *respiración* es precisamente lo que irrumpe en el lenguaje de Rojas y descoloca la correlación del patrón métrico con los segmentos sintácticos o semánticos, como bien lo señala Rowe. Es además una respiración asmática, herida e intransferible, que genera exhalaciones e inhalaciones largas o entrecortadas, difíciles de seguir para el lector, pero no imposibles. El lector o la lectora deben modificar su propia respiración para leer, de ahí la complicidad que se genera: leer es acompasar el propio ritmo al del poema. En ese sentido, leer es una forma de amor. La poesía es para el poeta chileno una necesidad vital, tan vital como lo es el respirar; no hay ningún andamiaje que sostenga su escritura, no hay patrones donde resguardarse, se está en el aire, de ahí la intemperie a la que aludía William Rowe. Me parece interesante que ese estar a la “intemperie” de Gonzalo Rojas, resuene en Juan L. Ortiz, quien al final de su poema “Ah, mis amigos habláis de rimas...” anota:

Pero cuidado, mis amigos, con envolveros en la seda de la poesía

igual que en un capullo...

No olvidéis que la poesía,

si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,

es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,

cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin

y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor. (*Obra completa* 533)

Es quizás precisamente esa intemperie, ese no resguardarse en ningún capullo, lo que permite que algo “ocurra,” tanto en la escritura como en la *lectura poética*. Ese punto de contacto entre Rojas y Ortiz, poetas tan distintos entre sí, no me parece una casualidad. Todo lo contrario, ya que William Rowe, a lo largo de muchos años, ha ido construyendo con paciencia, constancia, rigor, lucidez y amor, una constelación de autores y autoras —una constelación movедiza e incompleta— que permite la interrelación entre las obras así como la posibilidad de que se abran nuevas relaciones y surjan resonancias múltiples al converger y encontrarse entre sí, y con otras obras del pasado (o por venir): de ahí lo móvil e incompleto de la constelación. La lectura, como bien lo dice Rowe en su ensayo sobre Rojas, “es un proceso sin principio ni fin: dado que nunca se completa, siempre está cambiando” (96). Leer es una forma de pensar, de generar una conversación hacia adentro (con uno mismo) y hacia afuera (con los otros y otras). La lectura y la relectura son primordiales para toda crítica que quiera renovarse y buscar nuevas coordenadas desde donde pensar la vida y el lenguaje.

Faltaría decir, entre otras tantas cosas, que la mirada crítica de William Rowe es inseparable de su trabajo como traductor, pero también de la experiencia de su escritura como poeta. “Escribir poemas contribuye bastante a la capacidad de lectura” (“No hay cambio radical” 25). La inmersión en los problemas de la lengua sale a la luz de maneras distintas en el trabajo crítico y en el trabajo poético. La entrada en la materia se enriquece cuando se tienen ambas experiencias detrás. Los problemas culturales, el tejido lingüístico y la imaginación poética toman un vuelo singular cuando están atravesados por la conciencia crítica y por la práctica poética. La crítica e investigadora

española Rosa Benítez Andrés reflexiona sobre la figura del poeta-crítico en su excelente ensayo “Escuchar el espesor de las palabras: la crítica como lectura en Miguel Casado”:

Un poeta que también ejerce como crítico plantea sus acercamientos textuales desde una conciencia más amplia y rica que la de quien no escribe poesía. Escribir desde ahí marca el lugar que se ha escogido para hablar. No se trata de afirmar que sólo los poetas son capaces de hacer crítica de poesía. Más bien, podría extenderse el análisis benjaminiano sobre la crítica de arte romántica y pensar que sólo la poesía (hecha por un poeta o no) consigue terminar la tarea crítica: “para los románticos la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación. En este sentido propugnaron una crítica poética, abolieron la diferencia entre crítica y poesía y afirmaron: ‘La poesía puede ser criticada sólo por la poesía’”. La crítica consume la obra, aporta la necesaria reflexión, pero esta última, la reflexión, forma parte de la propia poesía, es su germen crítico. Es en este sentido cómo debe leerse esa afirmación de Schlegel de que “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía”. Por eso, en el caso de los poetas-críticos, una mayor intuición o conocimiento del oficio les permitirían hacer lecturas de largo recorrido, esto es indudable. (4)

Tanto en William Rowe, como en Miguel Casado, la escritura de poemas, la traducción y la reflexión crítica se nutren mutua y continuamente con rigor y flexibilidad. De ahí la riqueza añadida a sus ensayos críticos.

La visión parriana de la ameba, por ejemplo, se entrecruza con la visión crítica del propio Rowe. Si el poema es una ameba, el crítico también lo es, y de este trasvase resultan derivas muy

interesantes en la lectura que Rowe efectúa del mundo y de los poemas. Para Nicanor Parra “el hombre es una ameba gigante que se nutre de lo que encuentra a su paso.” “La figura de la ameba [anota Rowe] propone un intercambio permanente con el mundo” (*Hacia una poética* 261). Dejar entrar lo que está afuera modifica los paradigmas y amplía la mirada. De ahí que Rowe no piense sus marcos teóricos desde una noción de “enfoque” y “fijeza,” sino más bien como la “inserción de un corte” que permita la irrupción de lo periférico y que al mismo tiempo posibilite, parafraseando a Rowe, el desplazamiento dentro de lo todavía no recorrido. El poema es para él, y esto me parece central en su pensamiento crítico, un suceso, un evento, que no puede ser por lo mismo constreñido por discurso alguno. Toda lectura lineal y totalizante domestica o simplifica el impacto de ese evento, desactiva la fuerza de la escritura, hace del gesto un ornamento retórico. En suma, la lectura totalizante genera contornos reconocibles desde dónde leer y extrae conclusiones que ilustran y explican los supuestos modelos del mundo que pueden deducirse de tal o cual poema. Deleuze y Guattari señalan: “el libro [el poema] no es una imagen del mundo ... hace rizoma con el mundo” (16). La propuesta de Rowe rompe precisamente con los modelos, con ese tipo de lectura cómoda, y se decanta por lo rizomático, es decir, se abre hacia una multiplicidad de planos, trabaja en campos expandidos, propicia el surgimiento de constelaciones o galaxias que ponen en movimiento al poema-evento con otras fuerzas para generar distintas tensiones: fuerzas históricas, económicas, teóricas, cosmogónicas. Lo importante es plantear problemas, suscitar posibilidades, generar planos de intersección, no de conciliación. Poner en el centro de la lectura la crisis del lenguaje y todas las derivas que ésta supone sin intentar resolverlas desde la nostalgia o la hiper-teorización como lo hacen las lecturas conservadoras le ha permitido a Rowe explorar la radicalidad de los textos que

estudia. Por ello a diferencia de otros críticos que intentan extraer de los poemas modelos para comprender el mundo, Rowe intenta desestabilizar esos posibles “modelos.” En la conversación anteriormente citada con José Ignacio Padilla, a propósito de la publicación de su libro *El terreno en disputa es el lenguaje*, Rowe, en respuesta a una pregunta del público, señala que la función de la poesía no es la de ensamblar modelos del mundo, sino más bien de alterar o destrozarse esos modelos de un modo u otro. En ese sentido, el gesto de Arthur Rimbaud, su trabajo de negación y destrucción está, me parece, en la raíz de su pensamiento crítico.

Más que construir un modelo o método de lectura, William Rowe nos pone frente a tácticas y estrategias distintas, siempre cambiantes (como el recorrido mismo de la ameba) de acuerdo con los poemas y las circunstancias históricas, sociales y económicas de las que se desprenden. Las escrituras que le interesan son siempre complejas y desafiantes: poéticas radicales, desestabilizadoras, de resistencia, que trabajan a contracorriente de las poéticas oficiales, conservadoras y sumisas, y aun de las llamadas poéticas conceptuales que muchas veces mimetizan la reducción del mundo que los discursos clasificatorios o económicos propician. No hay certezas tranquilizadoras en los poemas que lee, ni en su forma de leerlos; de ahí la dificultad de la lectura que propone y también el riesgo que implica. Desmantelar la llamada poesía oficial y los modelos que propone ha sido también una constante en sus trabajos críticos. Como bien lo anota Juan José Saer, la literatura oficial es:

Aquella que es excedida y englobada por el sistema de pensamiento al que adscribe, sistema de pensamiento que, por otra parte, preexiste a la praxis de la escritura, comprenderemos de inmediato que literatura oficial no es solamente la que adhiere a

la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda totalizador, en la medida en que la literatura se convierta a través de esa dependencia, en el instrumento de una legitimación que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción. (102)

El peligro de ese pensamiento totalizador es que detrás de él acecha el fascismo y la castración de la vida. Lo que se pretende es la homogenización del mundo, el ocultamiento de los antagonismos sociales, la supresión de toda energía disruptiva. Los tentáculos de las estéticas conservadoras alcanzan incluso a cooptar los gestos vanguardistas, se apropian de ellos sometiéndolos a un proceso de normalización o institucionalización gracias al sistema económico, comunicativo y social que impera. De ahí la importancia de la lectura poética revolucionaria que Rowe propone: una lectura sin corazas, que parte de la praxis misma de leer y que interroga a la poesía desde el presente.

William Rowe, y con esto termino en una nota más personal, nos ha enseñado a pensar, cosa nada común en los reducidos páramos de la cultura en los que nos encontramos sumergidos. Leerlo y escucharlo es participar de una mente lúcida, rigurosa e intuitiva. Siempre he tenido la sensación de que su mirada, su visión poética, va un paso más adelante de lo que se está pensando y haciendo en el ámbito de la crítica, que su mirada abre y traza nuevos caminos. Quienes hemos tenido la fortuna de participar de sus talleres y clases, y también de su conversación, sabemos la carga de energía que eso supone, la maravilla que es estar ante una mente que está realmente pensando, dudando, cuestionándose, descubriendo, avanzando, regresando, moviéndose de forma intermitente, y al mismo tiempo de manera concreta y precisa: ver surgir una intuición que deviene una idea es una experiencia que más de una vez hemos tenido frente a Rowe. Sin duda, sus poemas,

su trabajo crítico, sus traducciones nos han acompañado y también estimulado a lo largo del tiempo para seguir trabajando, para seguir haciendo cosas, para seguir pensando más allá de todo límite impuesto o autoimpuesto. Su trabajo, pero también su generosidad y calidez humana, nos han ayudado a mantenernos fieles a lo que amamos, a romper los hábitos adquiridos, a encontrar puntos de fuga, a resistir, a no adherir a ningún credo, y más importante aún, nos han ayudado a vivir.

Obras Citadas

Aguirre, Osvaldo. *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editorial Mansalva, 2016.

Benítez Andrés, Rosa. “Escuchar el espesor de las palabras: La crítica como lectura en Miguel Casado.” *Acápite. Revista de literatura, teoría y crítica*, no. 1, 2022: pp. 10-25.

Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Galaxia Gutenberg, 2009.

Creeley, Robert. Entrevista. “Robert Creeley Conversa con Charles Tomlinson.” Por Charles Tomlinson. Trad. Martha Block. *Poesía y Poética*, no. 8, 1991: pp. 3-15.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Pretextos, 2015.

Garza, Hernando. “Entrevista a Olvido García Valdés en el marco de la Feria Universitaria del Libro (UANLeer)” *Cultura UANL*, 2023. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=CYBP17PY60L>.
Accedido 08 nov. 2024.

Gola, Hugo. “Prólogo.” *En el aura del sauce*. Juan L. Ortiz. Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
9-15.

Ortiz, Juan L. *Obra Completa*. Ediciones UNL, 1996.

Padilla, José Ignacio. *El poema se derrite*. Editorial Meier Ramírez, 2021.

Rowe, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Trad. Claudio Canaparo. Fondo de Cultura Económica, 2014.

—. Entrevista. “No hay cambio radical que no trastorne el lenguaje.” Por Luis Miguel

Cervantes, Federica Porcu, Eduardo Díaz, y Sofía Secin. *Cesura*, no. 3, 2014: pp. 16-25.

—. *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*. Conaculta, 2003.

- . Entrevista. “William Rowe: No se debe tomar por sincera la sinceridad del poeta.” Por Víctor Vimos. *El telégrafo*. 15 dic. 2014. Web.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/william-rowe-no-se-debe-tomar-por-sincera-la-sinceridad-del-poeta>. Accedido 02 nov. 2024.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Editorial Planeta, 1999.
- Schlegel, Friedrich. *Fragments de Sobre la incomprendibilidad*. Trad. Pere Pajeros. Marbot, 2009.
- Vallejo, César. *Ensayos y Reportajes Completos*. Universidad Católica del Perú, 2002.
- . *Poemas Humanos*. Editorial Galaxia Guetenberg, 2021.
- . *Trilce*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.
- Virno, Paolo. *Palabras con palabras, poderes y límites del lenguaje*. Trad. Eduardo Sadier. Paidós, 2004.