

imagen grandilocuente. No habría en *El general* ningún cuestionamiento del personaje por lo que estaríamos frente a una historia monumental y de anticuario. Por el contrario, *El Gran Dispensador* sí tendría una intención cuestionadora al exponer las características y eventos más oscuros de Bolívar, sin embargo, el afán totalizador de Trujillo atentaría contra el desarrollo general de la narración.

En el tercer capítulo, la autora cambia de registro y comenta la pintura *Utopía* del chileno Juan Domingo Dávila —reproducida a través de postales en 1994— y el filme *Bolívar soy yo* (2002) del colombiano Jorge Alí Triana. Asistiríamos aquí a producciones culturales en las que además de reconocer las historias *monumental* y *de anticuario*, hallamos una historia *crítica*. Mediante la representación de un Bolívar travesti, “vulgar” y de rasgos indígenas en *Utopía* y, de otro delirante, alucinado y destructivo en *Bolívar soy yo*, se exponen dos maneras de despetrificar la memoria del nacionalismo bolivariano, ofreciéndonos un personaje sometido a las demandas y circunstancias del siglo XXI. Recuerdo y olvido se conjugan en este par de obras para proponernos que además del héroe épico y retrospectivo, Bolívar también podría ser otra cosa de cara al devenir.

En suma, *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar* no sólo nos ofrece una mirada abarcadora sobre un fenómeno de tremenda actualidad, sino que nos invita a pensar distintos imaginarios sobre la experiencia histórica venezolana y latinoamericana más acordes con una memoria

colectiva que está siempre en constante transformación.

Magdalena López  
Universidad de Lisboa

**Julio Ortega. *César Vallejo: la escritura del devenir*. Madrid: Taurus, 2014. 312 pp.**

Julio Ortega (Casma, 1942) es actualmente uno de los vallejistás más connotados. Así lo demuestran sus artículos, ediciones y diversos textos dedicados al autor de *Trilce*. Su último estudio, *César Vallejo: la escritura del devenir*, se divide en nueve partes: las seis primeras son los capítulos propiamente dichos; luego vienen unas “Notas sobre una biografía de la lectura”, acompañadas de documentos sobre literatura de la Guerra Civil española y una bibliografía primaria y secundaria.

El título del libro expresa en gran medida el objetivo del ensayo: sustentar la poesía vallejeana como una escritura presente hacia un futuro, una poética del devenir a través de una crítica al discurso de la modernidad y al lenguaje que lo construye. Eso lo deja bien en claro Ortega desde el inicio, pues el primer capítulo lleva por título “El proyecto poético”, en el cual se resume el periplo vital y literario del poeta, que va de *Los heraldos negros* a *Trilce*. Según el crítico, hay un hilo que enlaza ambas experiencias: la búsqueda de un lenguaje propio. Así, analiza el “yo no sé” del poema que abre el primer libro como una suerte de “yo no sé cómo decirlo” frente a la realidad que quiere y no puede expresar: “La poesía [...] no es la mera expresión de los poderes

del habla, sino, al contrario, la puesta en crisis de la capacidad del lenguaje de nombrarlo todo, de su misma pretensión de ser un mapa transparente y exacto del mundo” (21). Ya desde este momento define el proyecto vallejiano como la destrucción del lenguaje convencional y la construcción de uno nuevo, de una forma distinta de nominación.

Se trata de una sugestiva propuesta, tratándose de Vallejo y si pensamos sobre todo en *Trilce*, aunque quizá no tanto si pensamos en el libro de 1918 (publicado en 1919). Reflexiona Ortega lo siguiente en el apartado dedicado a *Los heraldos negros*: “la desnudez del hablante es la demanda de la poesía que procede a desarticular la pacificación impuesta sobre los nombres por la nominación ilusa. Por vía negativa, el poema trabaja desde el no saber, desde el no poder decir, reconstruyendo el saber de una carencia que explora el desamparo del ser humano con lenguaje” (24). Definitivamente, el hablante de este libro se encuentra en una situación de *orfandad* frente al mundo, pero aún sabe en gran medida cómo *nominar* esa orfandad, a diferencia de lo que propone Ortega. Por ejemplo, recordemos los versos que vienen después del primero: “Golpes, como del odio de Dios; como si ante ellos,/ La resaca de todo lo sufrido/ Se empozara en el alma... Yo no sé!”

Hay cierta contradicción, pues el “yo no sé” lleva implícito un desconocimiento, una angustia gnoseológica, pero a continuación el hablante sabe muy bien cómo describir analógicamente estos golpes,

tanto en el presente (“son” las caídas hondas de los Cristos del alma) como en el futuro (“serán” talvez los potros de bárbaros atilas). Por ello, no coincidimos con que ya desde este primer libro hay una crisis de la nominación y una búsqueda de construir un discurso (o, como dice el investigador, un *contradiscurso*) de una nueva nominación. En todo caso, sí hay elementos que van a ir anticipando este lenguaje vuelto en sí mismo vallejiano, como crítica al racionalismo modernista. Pensemos, por ejemplo en su descripción de la madre en “Los pasos lejanos”: “tan ala, tan salida, tan amor”.

En el segundo capítulo, “Las prácticas del devenir”, consideramos que Ortega llega a sintetizar su mayor conocimiento de la poética vallejiana en *Trilce*. En el poemario de 1922, se busca auscultar más sistemáticamente “una poética que plantea una insuficiencia del nombre, en el sentido de que la experiencia moderna es puesta en una crisis de la fe nominativa idealista, y que lo codificado, el archivo de los saberes, no es suficiente para explicar la conflictividad moderna, cuya poesía de lo nuevo parte de una poética de la indefinición” (39). Se cristaliza a través de una retórica retorcida, y que termina siendo una *antirretórica*, el “contradiscurso trílrico” del que nos habla el especialista. Porque Vallejo, a través de sus poemas, desestabiliza el uso convencional del lenguaje y los artificios tradicionales del discurso literario. Hay en su cuestionamiento una indagación infructuosa por conocer aquello que está más allá de las palabras, y por construirse lingüísticamente el mundo en la me-

dida exacta de su confesión. Aquí sí entramos de lleno en la problemática, no sólo del no-saber, sino también del no-saber decir como su complemento. Por ello, nos parece totalmente pertinente que Ortega defina esta disyuntiva como una problemática de la *epistemología trilcíca* (título del capítulo 3), aquella cuyo hermetismo funda un nuevo lector, así como una nueva forma de representación o *desrepresentación*, como prefiere llamarla el autor. Se explica lo vallejiano a través de la *negatividad* que lo caracteriza (antirretórica, contradiscurso, desrepresentación), que puede terminar por confundir al lector no especializado, aunque se trata en lo posible, dentro del desconocimiento que el mismo Ortega asume, de ser fiel a la *angustia* vallejiana y a su epistemología de testimoniar un mundo en ruínas, así como el discurso que lo expresa. Más que decir, lo que realiza Vallejo es un desdecir, un tachar.

En el siguiente capítulo, Ortega explicita a profundidad la poética vallejiana de la tachadura. Y, para ello, compara el proceso de ciertos borradores de poemas específicos con sus versiones últimas. A partir de este cotejo, el crítico llega a la conclusión de que se busca no solamente abandonar las formas tradicionales, sino sobre todo tornar más ambiguo el mensaje poético, hasta el punto de quitar todo tipo de referencialidad al mismo. La escritura vallejiana aparece como palimpséstica, como borrador de otros borradores o el “Gran Borrador” que no hace más que aleccionarnos sobre el mero *simulacro* que significa la poesía de nuestro tiem-

po. Queda claro, para Ortega, que esta poética de la tachadura no es deudora ni anticipo de los sujetos u objetos borrados del psicoanálisis lacaniano, sino “drama de su escritura [que] se sitúa entre la representación (que el nombre evoca) y la figuración (que la sintaxis poética ensaya). Los nombres dicen demasiado, saturan el espacio del poema; la sintaxis busca que digan otra cosa, algo nuevo, que dicen comparativamente, a medias” (113). Ortega sigue destacando la negatividad de la poética vallejiana, pero dejando en claro que esa tachadura prende una luz para apreciar su originalidad. Por eso, afirma rotundo que la palabra vallejiana no hay que buscarla en el diccionario, sino a través de su “mala escritura”, donde pone justamente como ejemplo el poema con que empezamos la nota: “Puedo escribir, pero me sale espuma”, representa la naturaleza misma del lenguaje como impedimento para escribir poesía. Es una crítica radical de la poesía que desemboca en lo irrisorio (“comer yerba”) y el sarcasmo (“vamos, cuervo, a fecundar tu cuerva”).

En el capítulo 5 elabora un análisis que traspasa los poemarios de Vallejo, con el objetivo de desentrañar lo que el crítico denomina como una “hermenéutica del hablar materno”. Y, para analizar dicha hermenéutica, explicita el recurso de la coloquialidad empleado por el poeta. El sujeto de la orfandad de los dos primeros poemarios se convierte en el desocupado de *Poemas humanos* y en el testigo de la tragedia en *España, aparta de mí este cáliz*. Es así como se construye un lenguaje desgarrado en que la figura

materna y su lenguaje son “la deuda contraída con el mundo, que nos desaloja de la casa, nos despoja del sustento verbal en la cárcel, cuyo esquema carga de hierros el lenguaje y nos convierte en inquilinos *en-deudados* del mundo, privados de una pertenencia en el habla” (151). Tras la muerte de la madre, el hombre se convierte en un huérfano en todo sentido, incluso del lenguaje. Sin embargo, ello no invalida las posibles contradicciones en que la madre desmesurada se convierte en una “muerta inmortal”, o la Madre España del último poemario es también el último bastión para la defensa universal de la Cultura y la Libertad.

El capítulo 6 es el más narrativo del libro. Se busca reconstruir el discurso literario de la Guerra Civil española a través de la escritura de *España, aparta de mí este cáliz*. Se recogen testimonios de personajes que interactuaron con Vallejo en el famoso Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937, así como de aquellos que lograron ver la primera edición del libro en cuestión. Aquí el análisis orteguiano es intertextual: se constituye una retórica del discurso de la República, a través de panfletos, poemas proletarios y otros textos hemerográficos, y se contrasta su ideología con la poética de la tachadura vallejana. Así por ejemplo, se explicita el origen referencial de Pedro Rojas, el famoso héroe del poema, y se constituyen otros personajes que, si bien son menos famosos, no dejan de pertenecer a la tropa que lucha en pos del devenir español, que para nuestro poeta se convierte en la gran lucha contra el

fascismo en Occidente. Aquí se cohesionan un devenir político y un devenir escritural. ¿Ambos terminan fracasando? Es posible, si reparamos en la poética vallejana de una posibilidad más que de una concreción. Pero posibilidad (devenir) es también futuro y esperanza. Sobre los escombros de los ideales, Vallejo “radicaliza estos raciocinios al actualizar la memoria cultural desde una subversión de la temporalidad. Más que una tradición, le importa una proyección de un tiempo que rehace el presente e incluye al futuro. La memoria cultural se abre en la indeterminación del presente y se actualiza en el lenguaje de las rearticulaciones posibles” (197). El lenguaje vallejiano se configura así como la escritura del devenir de la que nos habla Ortega. Poética de una posibilidad más que de una concreción, pregunta a una incertidumbre más que una respuesta, el “puedo escribir” vallejiano es un lenguaje que se expande en el horizonte de las limitaciones humanas, pero también en su inmensurable búsqueda de asir su palabra entredicha.

La estructura del libro de Ortega es intachable. Sin embargo, consideramos que la combinación entre un análisis muy didáctico, búsqueda por hilar un proceso, y las reflexiones en que se suceden densas afirmaciones sobre la poética vallejana, podría asustar a más de un lector poco preparado que quisiera ver en este libro una guía para profundizar en su mensaje poético. Porque este es un libro para especialistas, al menos en la argumentación de nociones muy sugestivas como *epistemología trileve y poética de*

*la tachadura*. No así las objeciones a la lectura biográfica en que a veces se ha entendido a Vallejo, y menos aún ese dramático episodio en que se reconstruye la génesis de *España, aparta de mí este cáliz* (el momento más climático del libro). No sorprende, dados sus antecedentes, que Ortega nos regale un nuevo libro obligatorio para la rigurosa crítica vallejiiana.

*Jim Anchante Arias*  
UNMSM / Universidad  
de Bordeaux Montaigne

**Alex Morillo Sotomayor.** *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Paracaídas Editores, 2014. 306 pp.

Investigador, docente universitario y poeta, Alex Morillo Sotomayor se suma a las celebraciones por el nonagésimo aniversario del nacimiento de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) con el libro *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. La intención del autor es profundizar en la poesía de Eielson a través de un elemento desarrollado parcialmente por la crítica: el nudo. Esto le permite sistematizar y ahondar en tópicos trabajados anteriormente por la crítica, y revelar nuevas formas de entender el trabajo poético de Eielson. Probablemente, ese sea el primer aporte de esta publicación: Morillo Sotomayor logra sintetizar y explicar la totalidad de la poesía

eielsoniana en el concepto de “poética nodal”.

En el capítulo inicial, al autor le interesa demostrar que en la poesía de Eielson se encuentran tres vertientes distintas. Para ello propone las siguientes influencias: la “hebra occidental”, la “hebra precolombina” y la “hebra oriental”.

La primera de ellas está profundamente marcada por los avances estéticos de la vanguardia de principios del siglo XX: esto debido a la recuperación de esas propuestas por parte del poeta peruano y, especialmente, a la capacidad que tuvo para trascender esos avances. Es por esa razón que la búsqueda, entendida como dinámica consciente del acto poético, constituye el principal rasgo de la poesía eielsoniana (de hecho, para Morillo Sotomayor, la conciencia metapoética es el punto culminante y de apertura del acto poético en Eielson). La experimentación implica así la expresión más perfecta de esa búsqueda.

La segunda hebra, la precolombina, se caracteriza por un evidente carácter transcultural: esto significa que el autor de *Reinos* no sólo buscó recuperar el arte prehispánico como un elemento estético de su producción, sino sobre todo convertir lo prehispánico en un tema contemporáneo, es decir, sumarlo a la discusión sobre la cultura nacional. Además, esta vertiente permite que el objeto estético se revele como un objeto heterogéneo, en el cual lo occidental y lo precolombino conviven y significan por igual. Quizás mucho más importante es el hecho de que esta hebra permitió a Eielson redefinir