

ces el mensaje pierde por falencia, es decir, resulta lo opuesto a la intención del autor. En el poema indicado un Yo que no se define como poeta (pero en verdad quisiera hacerlo: "ponedor de residuos en órbita") nos presenta su visión de esos personajes "Me han dicho con las cejas usted tiene/ un currículum ruidoso./ Me han presentado a sus hijos y a sus autos/ y a su piano electrónico Yamaha./ Han dicho ¡oh!/ han dicho por aquí/ me han mostrado su enorme biblioteca de estilo/ su derecho romano y sus columnas y ellos sobre ellas..." Pero como en poesía no son las buenas intenciones lo que cuenta sino la efectividad, hay que admitir que este tipo de encuentros con los "representantes ilustrados del poder" necesita un manejo con ironía y mordacidad, pero sobre todo con astucia verbal; y en esta línea hay paradigmas que pertenecen indudablemente a Benedetti, Gelman, Roque Dalton, Cisneros, entre otros.

Cedrón acierta, en cambio, cuando trabaja el lirismo sin una preocupación ni por la sencillez expresiva ni por el mensaje social. Tal vez son los momentos de espontaneidad de algunos poemas, que desgraciadamente están acompañados por los rasgos no definidos aún de su poesía. En toda la segunda sección del libro, que lleva el título general, hallamos estos matices; y en la última sección, titulada "Otras revelaciones, otros lugares", hay finales redondos: "... Arrastro los que traigo/ y también el rigor de ese fondo de ollas/ de parientes./ Lejos de aquí vivimos a la fuga del amanecer/ en las ropas de los amigos nuestros más queridos/ el gran amor que nombro/ cuando digo país niebla chatarra/ el brillo de los casos para tu tempestad/ y no tanto los ojos/ como la mirada" (III); "... Danos buena memoria en este exilio, patria/ reflejos de felino para defendernos de la serpiente/ danos buena memoria a la conciencia/ danos buena memoria/ dependencia concreta, humana/ de ella/ y ninguna mejilla" (V).

Las virtudes de Cedrón, cuando los aspectos lírico y descriptivo predominan, asoman a cabalidad en el poema *Sin referencias*, perteneciente a la sección "Por estos lugares". Sin explayarse en el deseo de decir cosas o repetir cosas que un logrado

verso ya resume, aquí Cedrón puede calibrar la potencia de su poesía y obtener una voz nítida, sin excesos ni carencias: "El ave sobre el borde de la fuente/ baja el pico y me mira/ recoge su alimento vuelve a bajar el pico/ y me vuelve a mirar/ muncando la cabeza/ alrededor hoteles de altísimo aluminio/ vidrios rubios detrás de las cabezas/ un régimen de moscas consumiendo el sonido/ el ave teme observa se levanta/ con ágil movimiento vuela sobre estos días/ que invadieron los ojos con el ocio terrible/ de los desocupados".

Edgar O'Hara

Jiménez, Reynaldo: *Tatuajes*. Buenos Aires, Edición Siriri, 1981, 53 pp.

La poesía argentina escrita por jóvenes entre veinte y veinticinco años (es decir, por los que fueron adolescentes cuando el golpe de Estado de 1976) presenta serios problemas de definición. Y no estoy seguro que aun los poetas de cuarenta años hayan alcanzado claridad al respecto. Lo cierto es que, a nivel de lenguaje, hay un desorden que las búsquedas no subsanan. Unos cuantos retoman una poesía que llaman neo-romántica, en la que los referentes tienden a diversificar los símbolos ya de por sí trajinados en más de un siglo; hay quienes muestran un apego a la inmediatez histórica, miran hacia la poesía del 60 y están convencidos de la funcionalidad de la poesía objetivista o circunstancial. Y también hay otros grupos y un centenar de independientes. Lo que asombra es el poco rigor, a nivel general, de una poesía en la que a pesar de ser muchos los llamados, son pocos los elegidos en el plano de las realizaciones. Una lectura sin apasionamientos arroja hasta el 70 los nombres de Borges, Gironde, Molina, Porchia, Orozco, Juarroz, Pizarnik y Gelman. Se me deben escapar algunos, lo sé. En todo caso pretendo constatar que, a partir de esa fecha, no hallamos voces que se propongan revisar críticamente los lenguajes para plantearse opciones distintas o revitalizaciones de envergadura.

El caso de Reynaldo Jiménez es aleccionador, además de inusual. A los 22 años emprende su camino con *Tatuajes*, libro de sólo ocho poemas de regular extensión. Pe-

ro aquí la cantidad es lo de menos. Cuenta, más bien, la voluntad de reorganizar un lenguaje poético cuyos cimientos pertenecen, al parecer, a cuatro poetas: Enrique Molina, Emilio Adolfo Westphalen, Olga Orozco y Jorge Eielson. Y podría incluir a dos más: Blanca Varela y Santiago Kovadloff, pero no se me escapa que esas influencias han sido de corte personal.

Esta combinación de poetas en el libro de Jiménez no podía ser mejor. De hecho, el poeta se propone la exactitud y la expansión imaginativa; peligrosa pareja de recursos que condensa con mucho acierto. El título alude a Enrique Molina, en cuya obra la alusión a los tatuajes —de la piel de la tierra y la conciencia— es, si no frecuente, importante. Reynaldo Jiménez la utiliza para otro fin: las marcas internas que halla en su introspección. De esos tatuajes se trata, entonces. Y están localizados en una persona que se mira desde las escenas de la infancia (casa con el padre y los abuelos), a los viajes y la comunicación amorosa. Pero, en el fondo, busca ubicarse fuera del lugar y tiempo: "... con un ramo de cadenas un antifaz una brújula ciega / entre nudos del árbol y la pena / frente al espejo / ¿quién está detrás de la puerta detrás de mí / si no hay puerta, si una mujer sin manos golpea y entra a la intemperie y oscurece / como el hombrecito que mira en su rincón en el centro de ninguna parte / con un dedo hundido en el vacío? // desde cuándo. . ." (*Hacia Vincent*). Esta, digamos, *intemperie* del hablante está corroborada por presencias humanas que parecen respirar un aire de temor, desamparo o silencio dramático. Los términos afines a esta persona son ceguera, sombras, vacío, temblor, peligro. "... un rostro seco al final de cada grieta (...) muñecos mutilados en las tardes ojos grises de mi abuela en un vidrio de marzo escombros de / familia en un baúl de olor antiguo (...) acorralado en sus preguntas / en la casa vacía que acecha en una lenta procesión de cabezas afiladas / el hombre se dobla hacia el silencio" (*La casa*). Las miradas se entrecruzan, pues el *hablante* inspecciona dentro de sí como lo hace con otros seres, caracterizados por esa misma realidad en claroscuro: "... el bailarín solitario en la tiniebla equilibrista de un hilo cortado pintor en un espejo que ardió / la

tela avanza implora / desde un recodo de ceniza vuelve una mujer deshabitada / el amigo esfumado. . ." (*Hombre de perfil*): "ya sin pasos trazo un camino en la sombra y me recorro como a un cuarto abandonado y hablo" (*Nocturno para Geza Ovary*); "las casas se inclinan sobre el que viaja: / un hombre oscuro lleno de viento / bajo un cielo de escarcha" (*Alrededores*, 4 .)

Un paralelo gramatical con esta personificación llena de secretos y sombras se percibe en el tipo de verso y su articulación en el poema. Jiménez ha querido a toda costa evitar caer en el habla común (poética). Y para ello fabrica o emplea una *gramaticidad* que el lector distingue o adivina sin dificultad; aquí reside el peligro de tatuajes. En los ocho poemas hay un abuso de la combinación del que relativo con los verbos, operación que junto con algunas elipsis podría venirle de la poesía de Westphalen. Un ejemplo es el poema (de once versículos) *Una cabeza oscura* donde hallamos hasta siete repeticiones: "pero en tu cuerpo que suena como los pasos del mar (...) hasta el cuello del que espera (...) leño sobre el hombro en el espacio que estalla (...) la noche antigua rumor que rompe caballos en el mar / en un cielo que se arraiga como el aire que tiembla de tus labios // esa mano del viento que brilla buscándome en la pieza".

Sin embargo, en el siguiente poema, sin dejar estos recursos, asistimos al contacto humano de una dimensión erótica que logra el despliegue de expectativas que el poema mismo se encarga de colmar. En los poemas anteriores, las imágenes tienen algo de impenetrables, debido tal vez a la noción inconsciente de contener la emoción del Yo. Por lo mismo, los versos semejan afirmaciones que sólo pueden ser verificadas en un nivel abstracto: la arquitectura del texto. En *Secreto* las imágenes discurren con más libertad a medida que el Yo entabla una remembranza amorosa. Pero se nota otra presencia, la del lenguaje vanguardista de *Abolición de la muerte*: "... lugar de islas y ramajes en el río de tus pasos / a un costado del sueño te llamo lenta como la noche que cruje sus puertas / desde el rincón más remoto te busco". Poco a poco el poeta encuentra su palabra simple mientras

va encontrando con certeza al Tú: "... tramo a tramo construyo un túnel hacia tu aliento / toco tu cuerpo y me alcanzo y con el peso de esta sed penetro cazador furtivo la selva de tus latidos / la noche sueña saxo jadeo nos sostiene y crece y nos despierta como pueblos de la orilla de un suspiro llenos desiertos una herida cualquiera en esta cama tu aliento me recorre y / respiro en el abismo de tu cuerpo viajo muerdo y me / desboco".

El libro concluye con un poema que es tránsito a su vez. Hacia Vincent, Advierto que en sus versos finales el límite del hablante es el riesgo de Jiménez y su poesía. La pregunta la deberá responder con sus propios versos cuando sepa o intuya qué cosa hay detrás del muro de palabras, detrás de la fragmentaria experiencia que trasmite *Tatuajes*: "¿hacia mí en mí estuve, en un grito pintado, una silla, una mesa lisa / a la deriva de mí, una ventana hacia el invierno / conmigo a solas, ciego, en cuatro patas, bajo la cama siempre, frente al muro?".

Reynaldo Jiménez sabe solamente que sus elecciones poéticas han sido adecuadas; sabe también que su poesía está en desarrollo. Conformarla en medio de otras tantas búsquedas será el reto que lo definirá. De ese reto obtuvo ya con *Tatuajes* un perfil delineado.

Edgar O'Hara

Vidal Luis Fernando. *Sahumerio*. Lima, Lluvia Editores, 1981, 35 pp.

Con características poco frecuentes en la cuentística peruana contemporánea y con el atractivo de un estilo fuertemente personal, la obra narrativa de Luis Fernando Vidal Mendoza (Lima, 1943) viene haciéndose merecedora de un lugar destacado en el panorama novísimo de nuestra literatura.

Profesor de Literatura en la Universidad de San Marcos, ganador del Premio Nacional de Fomento de la Cultura "José Santos Chocano" (1971) con su poemario *Un no iniciado sueño*, investigador pedagógico (*Al pie de la letra, Reflexiones acerca de la enseñanza de la literatura*. Lima, Amaru, 1979), crítico literario, director de las

series Cuadernos de Hipocampo, editorial que difunde la poesía peruana, y original cuentista (*El tiempo no es, precisamente, una botella de champán*. Lima, Ames, 1977), Luis Fernando Vidal enriquece su bibliografía ofreciéndonos su más reciente libro, *Sahumerio*, breve relato que motiva el presente comentario.

Ya en su primigenio libro de relatos, Vidal se mostraba como un joven narrador urgido por la necesidad de organizar un lenguaje inconfundible y altamente expresivo. Esta meta —cuya realización de por sí implica una larga y agotadora búsqueda— logra iniciales aciertos cuando sus primeros relatos, contruidos en su generalidad por breves monólogos interiores, ponen en juego un variado repertorio lexical rescatado de los propios ambientes referenciales, y una novedosa y dinámica sintaxis que le permite tomar perfecto control de los variados ritmos dramáticos y convertir a sus personajes en omniscientes expositores de sus conciencias y conflictos, y reveladores de las innumerables facetas que puede ofrecernos un medio tan complejo como es la Lima actual que tanto preocupa y apasiona al autor. Bajo esta apreciación. *El tiempo no es, precisamente; una boeella de champán*. es, ante todo, una sucesión de experiencias formales que buscan delimitar el corpus idiomático que trasunte la tipicidad de los habitantes del mundo urbano que determina la corriente narrativa en la que se inscribe Vidal.

Apuntando a la misma meta y variando ostensiblemente la organización argumental y temática de los relatos que le anteceden, *Sahumerio* exige aclarar algunas de sus peculiaridades para determinar su grado de superación dentro de la estrategia narrativa advertida en la aún breve obra de su autor. Mientras que en sus primeros relatos —como ya lo dijimos— Vidal reduce el texto al monólogo interior, donde los personajes "tipo" registran un repertorio lexical y una dinámica sintáctica que testimonian las distintas facetas que caracterizan al mundo capitalino, en *Sahumerio* nos hallamos ante la intempestiva construcción de un gigantesco escenario urbano en cuya complejidad estos mismos personajes se enfrentan para configurar los hechos históricos más extre-