

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 95
*Volumen 1, 95 (2022): Paradigmas de la
Actualidad Poética*

Article 7

2022

Territorio de Mirko Lauer (Hacia un mapa de la inclusividad latinoamericana)

Julio Ortega
Brown University

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ortega, Julio (August 2023) "Territorio de Mirko Lauer (Hacia un mapa de la inclusividad latinoamericana)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/7>

This Paradigmas de la Actualidad Poética is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TERRITORIO DE MIRKO LAUER (HACIA UN MAPA DE LA INCLUSIVIDAD LATINOAMERICANA)

Julio Ortega
Brown University

Si es verdad que una vida tiene la forma de una teoría, en el caso del peruano Mirko Lauer (1947) su larga dedicación a las varias instancias de las vanguardias ha tramado la hechura de su propia identidad literaria. Aunque era el más joven de los nuevos poetas peruanos que en los años 60-70 constituyeron si no un movimiento, sí un despliegue formal, (Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Carlos Henderson, Marco Martos). Lauer fue entre ellos el más inventivo de forma y más exploratorio de registro. No fue, sin embargo, el último de esa generación sino el primero de la siguiente. Su familiaridad con otras lenguas modernas le permitió traducir poemas al demótico de la época, y dedicarse a la parte de la obra de Martín Adán, aquella que por lúdica parecía más cercana a las vanguardias heroicas. Su primer libro de poemas, *En los cínicos brazos* (1966) acontecía como una encrucijada entre el desapego del habla urbana y su imaginario mundano. En seguida, su libro *Ciudad de Lima* (1968) demostraba la capacidad formal y exploratoria de un poeta decidido a interrumpir la lírica con su estética libérrima. Su "Sextina Ayacuchana," al modo de Pound y de Carlos Germán Belli, demostraba que el entramado incluyente era un desplegado vanguardista y una forma de afinamiento. *Santa Rosita y el péndulo proliferante* (1972) y *Bajo continuo* (1974) serán sus libros más laberínticos. Esa conversión del habla coloquial dominante en contrapunto exploratorio produjo una textualidad de la diferencia, casi desasida de la referencialidad. Pronto, fue evidente que su identidad literaria asumía la poesía como el arduo trabajo del lenguaje liberado de las obligaciones cotidianas. La poesía ponía en duda los pactos de la re-presentación naturalizada y, no sin riesgos, subvertía el acuerdo del habla que pasaba por mapa del mundo. La poesía, la literatura misma,

sería el taller instrumental de des-representación y re-nominación. El poema debía ser menos coloquial que alterno, más textual que oral. Probablemente, *Los asesinos de la última hora* (1986) sea el producto más fluido y logrado de esta etapa rupturista. Sus modelos habían sido Martín Adán y William Burroughs. Otros poetas que luego parecieron interesarle en el taller del oficio, fueron César Moro, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela. En los años siguientes, tal vez después de su estancia en China como traductor, reconoció a sus interlocutores en los poetas de la promoción de los 80s, sobre todo Mario Montalbetti, Magdalena Chocano y, más tarde, en esa misma trayectoria de un lenguaje en debate con la lengua poética, Roger Santibáñez. Es revelador que Montalbetti fuese un lingüista chomskyano, y Magdalena Chocano una historiadora. Como para Lauer, la poesía era para ellos una actividad operativa, un desplegado que restaba el poema del lenguaje, cernido como su refracción. *Sobrevivir* (1986) es el libro prosódicamente más formal de Lauer, y su contribución más importante a la posibilidad de anudar la herencia contemporánea de una vanguardia desanudada a la orgánica secuencia estrófica de un canto tan reflexivo como vital. *Hueso Húmero*, la puntual revista literaria que hizo con Abelardo Oquendo, acogió sin énfasis las muestras más exploratorias de la nueva poesía peruana. Abelardo sabía que una literatura se debe también a su correlato en la crítica, y favoreció el trote libérrimo que adquirió la crítica limeña.

De esa larga confluencia peruana de voces en conflicto con la institucionalidad literaria, fueron hitos las antologías que Lauer preparó con Abelardo Oquendo; primero la edición limeña de *Vuelta a la otra margen* (1970), que reúne el formidable momento poético que configuraron Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren; antología que tiene una nueva versión en *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Barcelona, Ocnos, 1973). Es más claro hoy que esa militancia vanguardista se ejercía como la construcción de una comunidad bien habida, con capacidad de decidir su propio lugar en el mundo de la poesía contemporánea, esa ciudad ultraletrada, que acontecía en las afueras del demótico al uso de la novela abusiva. Precisamente, en los años 70, después de la experiencia genuina pero, al final, cancelada de un “proceso revolucionario” que Lauer calificó como “revolución burguesa” o reformismo nacional, decide él volver a la Universidad, como varios de nosotros, para poner al día sus acreditaciones académicas. El poeta le cede la palabra al crítico, y opta Lauer por recontextualizar su noción de la vanguardia. Tal vez siguiendo el ejemplo de Westphalen, se había interesado en el arte popular, aunque desde la perspectiva de su lugar en los mercados, y había también dedicado tiempo a la irrupción de las sucesivas vanguardias plásticas. De ese proceso nace, creo yo, su afincamiento en la calidad representacional de las vanguardias peruanas, cuya fuerza persuasiva había sido notable. Entre ellos, reaparecían junto

a los más líricos, algunos poetas andinos y vanguardistas, como los del grupo de Puno; y otros, apristas y posmodernistas, exiliados como Magda Portal, poeta y luchadora social. Que un poeta vanguardista sea también un ciudadano progresista lo había demostrado Carlos Oquendo de Amat, probablemente el más sensible, a pesar de ser el más programático, de los grandes vanguardistas peruanos; fue al mismo tiempo dadaísta y nativista, vanguardista de toque lírico y comunista de célula. Paralelamente, Martín Adán, gran poeta barroco y metafísico como y al mismo tiempo, aristócrata y bohemio, demostró con *La casa de cartón* (1928), el primer manifiesto joyceano de la época, que en español todo puede ser rehecho desde el taller de la vanguardia, empezando por la lengua misma. Por lo demás, el lugar del escritor en el Perú ilustra fehacientemente que la conciencia crítica de la Modernidad ha sido una práctica ferozmente combatida. Lo declaran así los visionarios como Eguren y Martín Adán, excluidos; los vanguardistas como César Vallejo y César Moro, desterrados; los letraheridos como Westphalen, Luis Loayza, Belli, Blanca Varela, Francisco Bendejú, Pablo Guevara, marginados; y de los agonistas, como José María Arguedas, Javier Heraud, y Luis Hernández, qué decir sin dar un grito.

De modo que los otros libros de Mirko Lauer, la *Antología de la poesía vanguardista peruana* (2001) y *La polémica del indigenismo* (2001) no son compilaciones de ocasión sino la puesta en evidencia de dos formas de la tradición moderna en el Perú, que el poeta como crítico se propuso hacer rotar. Ya Mariátegui había anunciado que el verdadero indigenismo sería hecho por los mismos escritores y artistas de los Andes. Pero mientras eso ocurría, los poetas y los críticos armaban con entusiasmo el espacio suplementario vanguardista, hecho por una vanguardia polémica que buscaba un sujeto legítimo. Y, ¿cuál es la hipótesis que este largo y productivo trabajo de vocación peruana genera y propone? Yo diría que es la reconstrucción de la *polis* en el lenguaje de la comunicación. Esa reconstrucción es lo que pasa inevitablemente por la crítica para, enseguida, postular la peculiaridad de lo diverso en el Perú; al punto que convierte a la vanguardia peruana en un espejo retrovisor de las vanguardias europeas. Esto es, la vanguardia es la forma de una inclusividad postergada y reclama, de cara a este siglo, nuestro turno en la actualidad. Sólo que Lauer lo postula desde la afirmación de las restas sumadas por el lenguaje crítico y celebratorio del apocalipsis burgués. En su trabajo, Lauer diseña el indigenismo como si se tratara de una búsqueda moderna de nuestro propio lenguaje, tal como ocurre en su ingeniosa monografía *Andes imaginarios, Discursos del Indigenismo* (1997).

Esa compilación de sus trabajos no es la primera evidencia de su fecunda crítica gestada en diálogo con las vanguardias; en verdad, se puede tomarle la palabra de su renovada pregunta por el país. Encontramos aquí prólogos y estudios, apuntes y reflexiones, ensayos y

balances; esto es, una seria y formal necesidad de leer en la vanguardia peruana la diferencia productiva de una cultura de vocación periférica; la cual, en lugar de elegir entre la tradición y lo moderno, parece haber elegido su difícil articulación. Y lo ha hecho al modo de una analogía barroca, donde la diferencia de los términos conceptualiza un territorio en formación. Ocupadísimo lector de la incertidumbre de la política peruana, Lauer sigue pulsando diariamente, con sentido común y agudeza, las líneas de fuerza que configuran y deciden nuestro sentido de la *polis*, de esa comunidad improbable que hace política para buscar, desde ella misma, espacio en la frágil, a pesar de laboriosa, familia peruana. Tampoco creo tan alejado ese trabajo diario de comentarista político de este otro, más pausado, de analista literario y ensayista de lecturas cruzadas. Felizmente, ya no hay gente que se pregunta si el Julio Cortázar comprometido con las revoluciones latinoamericanas es contradictorio con el talante lúdico, poético y travieso del Cortázar del juego y el humor. Son complementarios, repito, como las dos caras de una moneda, y no se podría desechar a uno sin mutilar al otro. En los ensayos de Lauer advertimos su apuesta más íntima y seria por un sentido moderno de la pertenencia, que se traduce en la reflexión por el lenguaje poético, que da cuenta de los horizontes de lo cotidiano como donde ese sincretismo de saberes y creencias sostiene la rara fe en un país problemático, en el cual sus poetas y artistas, marginados y puntualmente negados, siguen imaginando la otra margen, la del territorio des-acotado, vuelto habitable por la otredad del lenguaje público, el mutuo. Cuando la república se desintegra entre la violencia, el machismo, el racismo y la xenofobia, cuando la matriz neo-liberal es la madre de la corrupción que eroda toda mutualidad, sólo las artes y las letras, a pesar de los mercados, articulan un horizonte legible en el infierno peruano. A la pregunta fundacional de si el Perú puede ser moderno y democrático, Lauer es de los pocos intelectuales que no requiere del Apocalipsis para asegurarnos que sí.

En suscintos perfiles, trayectos escénicos, y discusión de los “Andes imaginarios,” Lauer toma partido en sus trabajos por la sintaxis vanguardista, que ha estudiado reapropiada por el canto roto de Martín Adán en su trasvase de las piedras y muros en sílabas. Se trata de la hipótesis de lo moderno, que suma el valor del cambio, la pertinencia de la actualidad, y la capacidad inclusiva del presente. Esta sintaxis, en efecto, es capaz de articular en una sentencia el *Hollywood* de Xavier Abril y la poesía andinista de persuasión lírica, que Alejandro Peralta fue capaz de conducir no sin habilidad, con los antisonetos de Martín Adán en un Archivo (modelo generativo) de destreza y elocuencia. Las audacias imaginativas de César Moro; las escenificaciones de Daniel Hernández y el testimonio de Luis Alberto Sánchez, hecho en la inmensa transición que, abruptamente, dividió las aguas entre Chocano y Eguren, construyen el entramado de lo local y la vanguardia, como en las sumas de Churata.

No tuvimos una gesta equivalente a la Gauchesca argentina pero, en cambio, construimos una saga de rearticulaciones indigenistas, que llegó a José María Arguedas con desgarramiento y plenitud. Nos ha faltado tramar al indigenismo y la vanguardia, filtrados en espacios inclusivos por Carlos Oquendo de Amat y anunciado en 1935 por Vallejo, cuando escribe, en París, que las “ruinas” descubiertas recientemente no nos hablan del pasado de un pueblo vencido sino de su futuro, anunciado por su capacidad creativa. Joaquín Torres García estaba ese año en París y bien pudo haber leído esa lección visionaria de Vallejo. Y aun si no la hubiese leído, la aparición de esas ruinas deben haber nutrido su constructivismo de espacios re-estructurados que anuncian la fuerza creativa de las nuevas respuestas a las viejas preguntas. No es casual que Lauer encontrara nuevas preguntas en las respuestas del arte popular.

No menos atención merecen los sueños de la razón peruana que despiertan en las novelas policiales de Lauer, que empiezan a las orillas de un lago nocturno, donde se refleja la cara de la culpa, esa conciencia de las trampas en juego. No es casual que un poeta que se desdoblara en crítico para preguntarse por el carácter conflictivo de la edad comunitaria peruana; se convirtiese ahora en novelista policial, seguramente para preguntarse si la corrupción es el crimen antisocial, equivalente en la tragedia clásica a la pérdida de la comunidad en la metáfora del desierto. Sus novelas policiales son *Secretos inútiles* (1992), *Órbitas. Tertulias* (2006) y *Tapen la tumba* (2009); dos de ellas aparecieron en Periférica, la editorial madrileña con la mejor oferta de narrativa latinoamericana actual. Lo notable de estas novelas breves es su formato de “case studies,” o casos modélicos para resolver, desde la lectura, un acertijo de ingenio y drama. Las preguntas de fondo, sin embargo, son sobre otro enigma: el olvido, la indiferencia, la ingratitud como la trama cultural que nos priva de un diálogo constitutivo del sujeto moderno. Leyendo las transcripciones de las conversaciones de los jueces corruptos pensé que ese lenguaje roto, secreto y canalla, podría aparecer en una novela de Lauer sobre la corrupción mayor, la del lenguaje. No es casual que Lauer demuestre en su obra creativa y en su pensamiento crítico una sensibilidad alerta sobre un repertorio sintomático, que registra el tembleque cuerpo simbólico de la nación. Desde la prensa y el periodismo, ahora como al comienzo de la comunidad republicana, las comunicaciones siguen siendo el espacio germinal de lo moderno, de lo secular, del diálogo y la crítica. Le debemos a Lauer esa fe agonista en nuestra civilidad.

Las varias estaciones del peregrinaje peruano de Mirko Lauer son, al final, sólo en apariencia contrarias: trazan una figura inconfundible, la de una ruta de rodeos que va revelando el sentido del trance, el gusto de la invención, y las tareas por un país más moderno y menos traumático, más crítico y compartible. Gracias a los trabajos de Lauer sobre los materiales con que se ha construido la morada de nuestra literatura,

contamos en sus ensayos y novelas con las puertas de acceso a su torreón de visionarios, desde donde la ciudad vanguardista sigue en obras.

Dado el recorrido y las evidencias de su exploración de géneros y formas, no es ya raro que su obra más importante sea un libro de poemas. En efecto, *Sologuren* es no solamente su trabajo más libre, maduro y conmovedor, sino también una compleja resolución del poeta en el lenguaje. Javier Sologuren (1921-2004) fue el tácito maestro, para los escritores peruanos de la generación de los 60s. "Maestro y amigo," lo llama Lauer, aunque pudo llamarlo *il miglior fabbro*, y no sólo por la filigrana verbal del poema, sino por su lección de oficio y nobleza. Todos solíamos visitarlo en su casita de Los Angeles, y bajo su sello editorial publicamos nuestros primeros poemas.

Para Lauer la figura paterna del viejo poeta inocente, pasmado en la figura sabia del "niño viejo," se convirtió en un emblema de transparencias y pérdidas recuperadas. Estos poemas registran el tiempo verbal que les toma recuperar una imagen que asoma en el lenguaje y desaparece pronto con su carga de asombro. El poeta celebra lo fugaz y su sentido.

Sologuren, sin embargo, es más que un libro, varias hipótesis que vienen de lejos y se proyectan afuera y más allá. La primera parte se llama "Poesía reaparecida," y se despliega ocupando el tiempo presente. y como en la lección de Pound, su enigma es gratuito pero su demanda es inapelable. La poesía, nos dice el poema (más que el poeta),

Ha vuelto
Con una claridad de la que no sé nada,
Fácil como un plagio, sucia
Como si hubiera frotado
Sin éxito contra sus versos,
Cincuenta borradores.

Con un desapego ligeramente alarmado, como en los atardeceres del café o del bar en la obra de Martín Adán, la poesía parece excusar su "silbido asmático," su irreverencia casual. Cada verso la torna más informal, menos abismada y más mundana: Prefería desaparecer, dice el poema, y se refugia en "páginas tentativas de una libretita." El poeta ya no está para elegías matutinas y prefiere el margen y aun la parodia. Los poemas son "reliquias transapeladas en antiguos cajones." Y recuerda:

Para Sologuren
Todo estaba en el diccionario
Esa sala de espera de los significados

El poeta ironiza, se distancia del maestro, su convocación del poema ya no se debe a la lírica sino a la certidumbre de la pérdida, del menoscabo, y no hay otro camino para la poesía que el poema que la pone a prueba

refutándola y resistiéndola.

Pero el poema se hace lugar con ironía, desdoblándose en lo que la poesía fue y lo que puede, ahora, no ser. De sus plenos poemas a la conciencia de su suficiencia en los márgenes, la poesía es doble, y en su espejo el nuevo poema no se reconoce:

Lo original es prisionero de sí mismo,
Y condenado a disolverse en la repetición.
No tiene dónde ir,
Ni es un lugar al cual se pueda regresar.

Y concluye:

Lo convencional, en cambio, tiene un fondo,
Que acoge la locura de la invención

Y asume su signo paradójico:

Volver a comenzar
Es desaparecer

Esta lírica desapegada cuenta con la desaprensiva complicidad del lector, que reconoce en la intimidad de la ironía la distancia justa entre las palabras y las cosas, entre el poeta que discurre en pos de evidencias y la voz que lo representa, del lado del lector, quien hace suyo el mensaje dramático por interpósita persona. Esa máscara es la serie de poetas cuyas vidas desiguales cristalizan en el lenguaje que reparte, en cada cual, sus dones. La lectura de estos poetas peruanos es un ejercicio de develamiento de su peculiar drama de vivir la verdad del poema desde la precariedad de sus vidas. Si el poema moderno fue una crítica de la vida y el poema contemporáneo es una crítica del lenguaje, Lauer nos propone el poema como una crítica del lector, ese cómplice impío. Sologuren, al final, abre las puertas de la poesía para que Blanca Varela ofrezca su "canto villano;" Vallejo, en cambio, aparece desechando el repertorio incaico de su tiempo. Y Martín Adán, vuelve a subir a Machu Picchu. "No soy hijo del parto sino del infarto," pronuncia el viejo poeta tartamudo. "El día es un tremendo machupicchazo," ironiza Lauer, y concluye, devolviendo al viejo poeta a su bar limeño: "cuerpo adentro el lenguaje flaquea."

El monólogo poético se ha convertido, inquisitivamente, en una pregunta por el lector transitivo, aquel que leyendo se reconoce leído.