

**Crisis de la conciencia metapoética en
La Musiquilla de las Pobres Esferas de Enrique Lihn**

**Crisis of metapoetic consciousness in
La Musiquilla de las Pobres Esferas de Enrique Lihn**

Marcelo Navarro Morales
marnavarromorales@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se analiza el modo en que se manifiesta la crisis de la conciencia metapoética en la *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) de Enrique Lihn. Mi hipótesis es que este texto manifiesta una crisis de la conciencia metapoética del yo lírico, dada la comprobación de la incapacidad de la poesía de transformar el mundo, y que se expresaría en una renuncia a la idea del progreso social y en una situación de orfandad literaria y metafísica.

Palabras claves: Conciencia metapoética, Crisis, Modernidad, Orfandad literaria

Abstract

This paper analyzes the way in which the crisis of metapoetic consciousness manifests itself in *La musiquilla de las pobre esferas* (1969) by Enrique Lihn. My hypothesis is that this book show a crisis of the methapoetical conscience of the I lyrical, given the verification of the incapacity of the poetry of tranform the world, and who express the resignation of the idea of social progress and a situation of orphanhood literary and methaphisics.

Key Words: Metapoetical conscience, Crisis, Modernity, Literary orphanhood

1. “¿Nunca fue la palabra un instrumento?”



Tal como sus coetáneos y antecesores, Enrique Lihn escribió una poesía que manifestaba un conflicto entre la praxis social y artística. A partir de las brechas abiertas por el antipoema parriano y, más tarde, por Teillier y por el mismo Lihn, emerge en los años 50 una nueva concepción del poeta, que se distancia de su anterior aureola hermética y de su supuesta

condición de profeta, para hacer referencia a la realidad contemporánea y urbana, por medio de una escritura metareflexiva que delata una incipiente desconfianza en la poesía (Campos 1987). Una desconfianza que responde a una operación recursiva de autocrítica y a partir de la que expresa sus inquietudes sobre la capacidad de la poesía de transformar el mundo, donde se pregunta por la utilidad de esta, así como por su propio quehacer en la sociedad, es decir, sobre el rol que desempeñaría el poeta y sus poemas en esta última.

Lihn, abocado a este ejercicio metareflexivo, sometiendo la poesía a examen, escribe largamente sobre esta temática en torno a la cual se articula el problema de investigación en el que se concentra el presente trabajo. Mi objetivo es analizar el modo en que se manifiesta la crisis de la conciencia metapoética en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) de Enrique Lihn. Mi hipótesis de lectura es que en este texto se presentaría una crisis del yo lírico, dada la comprobación de la incapacidad de la poesía de transformar el mundo, que se expresaría en una renuncia de la idea del progreso social y en una situación de orfandad literaria y metafísica. De este modo, los textos que componen este libro, constituirían un canto elegíaco a la muerte de la concepción alquímica de la palabra poética propuesto por Rimbaud, así como de los grandes sujetos colectivos, es decir, el pueblo, la patria, el partido, cuya función sería cohesionar las conciencias parceladas en torno a un ideario común.

2. “La poesía, este gran fantasma bobo”

En *Una temporada en el infierno* (1873), Rimbaud dejó inscritas ideas que han servido de influencia para una heterogénea tradición de escritores y poetas convencidos del poder transformador de sus palabras: el “verbo poético”, la “alquimia del verbo”, la poesía tornada acción transformadora del mundo, es quizás uno de sus mayores aportes. Siguiendo la interpretación de Octavio Paz, en este proyecto la palabra se encarna en una práctica de la palabra poética, que decanta en una renuncia de la palabra y una apuesta definitiva por la acción: después de *Una temporada en el infierno*, Rimbaud ya no exalta la palabra, ya que “no se puede escribir sin un sentimiento de vergüenza. (...) [por lo que] quedan dos caminos, los dos inventados por Rimbaud: la acción (la industria, la revolución) o escribir ese poema final que sea también el fin de la poesía, su negación y culminación” (Paz, 2011: 21). De esta escisión entre una poesía que podríamos denominar como “comprometida” y otra “poesía de la poesía”, se desprende una problemática crucial para el poeta moderno y en torno a la cual oscila permanentemente: determinar el rol que adopta el poeta frente a la realidad que lo circunda y que lo interpela, pero que a la vez lo paraliza, sumiéndolo en una sensación ambivalente entre la inutilidad, la indiferencia, y el deseo de participar de las transformaciones políticas de su tiempo.

Algunos autores realizan una distinción entre la “poesía comprometida” y el “compromiso poético”, arguyendo que la primera se refiere a la actitud poética asociada a un acontecimiento de orden histórico; mientras que la segunda, sería un compromiso que rebasa una situación histórica concreta y que guarda relación con la condición universal del ser humano en la sociedad y su relación con esta (Albaladejo, 2002). Para los fines que persigue esta investigación, sin embargo, nos referiremos con el concepto de “poesía comprometida”, a una poesía que rebasa la experimentación formal y cuyo sustrato radica en una fuerte conexión del poeta y su poesía con la sociedad, la cultura y el momento histórico que reviste su quehacer. Por su parte, hablamos de “poesía de la poesía” como una vertiente alterna, aunque complementaria a esta última, consistente en una poesía que se plantea como “una crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y del significado, crítica del poema mismo” (Paz 2011: 22). Precisamente Lihn, en buena parte de su escritura, se cuestiona en incontables ocasiones por la utilidad de su oficio en un gesto eminentemente moderno: la poesía moderna es poesía de la poesía, replica Octavio Paz (2011), comentando la obra de Rimbaud.

En *Musiquilla de las pobres esferas* impera este gesto, el de un yo lírico que parodia cruelmente su quehacer, situado en la frontera que demarca las distinciones entre estas dos vertientes. En el poema “Mester de juglaría” –llamado así en referencia a los artistas itinerantes de la Edad Media que servían de difusores de obras poéticas y acontecimientos políticos- el hablante lírico representa a los poetas como masoquistas capaces de “esperar que las palabras [les] duelan” (Lihn 1969: 24), almacenando su “desesperación durante todo [el] invierno” (25) y cuya actividad puede sintetizarse en realizar “ejercicios de digitación en la oscuridad” (29). Al mismo tiempo, en lugar de optar por alguna de estas dos vías del ejercicio poético, se inclina por poetizar en torno a la inutilidad de cualquiera de estos proyectos, presentándose como opciones clausuradas de antemano; tal como en el primer poema “Noticias de Babilonia”, donde el hablante afirma que no ha “dado con la fórmula” para conseguir la “Alquimia del Verbo”, y que *la poesía de la poesía*, esa “vaina metafísica” (17) como la llama, tampoco lo consuela²². De ahí esa representación desconsolada del mundo, en que el ejercicio de su oficio le parece una cuestión vergonzante, y estrechamente vinculada a su necesidad de vegetar: en lugar de participar de la actividad política, el hablante lírico tan solo puede sentirse avergonzado por el “ocio increíble del que [los poetas] somos capaces” (25), teniendo que pedir perdón a los trabajadores del mundo, dado el reconocimiento del carácter solipsista del oficio en el que se encuentra abocado.

En el poema “Mester de juglaría”, el hablante oscila entre, por un lado, una actitud de autocrítica, que refiere tanto a sí mismo como a los integrantes del gremio de poetas capaces de este ocio vergonzante e inútil; y, por otro, una referencia a los trabajadores del mundo y a los poetas jóvenes que, desde su perspectiva, podrían participar potencialmente de la transformación social. Respecto a esto último, afirma que los poetas jóvenes creen ingenuamente en la “utilidad del poema”, en condiciones de que el “mundo se levanta sin ninguno de nosotros [los poetas]/ y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus himnos” (26), mientras que la poesía aparece representada como un “gran fantasma bobo” y una “invitación al ocio y a la desesperación y a la miseria” (28). Por esta razón, conmina a los poetas jóvenes de abstenerse a “figurar en su séquito” (26) y termina por declarar “no seré yo quien transforme el mundo” (30), renunciando amargamente al proyecto rimbaudiano. Este rechazo de la “Alquimia del Verbo” responde a la comprobación de la

²² En un gesto equivalente, Pablo de Rokha en *Canto del Macho Anciano* (1965) califica como “clínica metafísica” a “el arte por el arte” y equipara su influencia a la agresión que ejercen la Iglesia y el Estado sobre los sujetos.

imposibilidad de llevar a cabo este proyecto, pero que de todos modos se plantea frente a él como una utopía hacia la cual le gustaría dirigirse ingenuamente. La miseria del oficio del poeta, a la cual el hablante hace referencia, radica en constatar que es imposible cambiar el mundo a través de la poesía.

En el segundo poema, del mismo nombre que el libro, el yo lírico afirma “me cae mal esa Alquimia del Verbo”, para luego dirigirse a la poesía y a los poetas exigiéndoles “volvamos a la tierra” (19). Este último enunciado delata una cuestión esencial en el modo en que este hablante percibe la realidad y que constituye el común denominador de los poemas contenidos en este libro: su percepción del mundo se encuentra cruzada por una escisión transversal a todos sus componentes, lo cual se repite en una multiplicidad de ocasiones y fórmulas, refiriendo, por ejemplo, al doloroso distanciamiento entre poesía y acción, entre la poesía y la vida, entre las palabras y los hechos, entre los cuerpos que se aman, entre el deseo y la realidad, etc. En la estrofa siguiente el hablante cuestiona el carácter instrumental de la palabra, tanto para acercarse y describir el mundo, como para transformar “alquímicamente” a la sociedad, por medio de una interrogante: “¿Nunca fue la palabra un instrumento?” (19). Esta percepción escindida de la realidad y esta carencia de instrumentos útiles para aprehender y acercarse a esta, asedia al hablante que afirma la necesidad de retrotraer su quehacer literario a las cuestiones que ocurren *en* la tierra y al común de las personas, porque “no se habla de la vida desde un púlpito/ ni se hace poesía en bibliotecas” (20). En otras palabras, en un gesto contradictorio, conmina a los poetas a privilegiar la acción por sobre la poesía, a sabiendas de que ambas resultan incompatibles.

En el poema “Revolución”, esta referencia a la superación de la palabra poética por medio de la acción, se combina, en una nueva contradicción, con la renuncia de la idea del progreso social y la apatía en torno a la lucha revolucionaria. Respecto a esta el yo lírico afirma “no toco la trompeta ni subo a la tribuna”, puesto que hasta las cuestiones de carácter más trivial, “como la necesidad de conversar entre amigos” (32), le parecen más relevantes que la política. Definiéndose a sí mismo como un “pequeño burgués no vergonzante”, que sospecha “del amor a los pobres”, -visualizando una “monstruosa duplicidad” (32) en este ejercicio-, se muestra escéptico frente a la posibilidad de que una revolución política transforme a la sociedad. En otras palabras, la posibilidad misma del progreso social, ya sea por medio de la acción o la poesía, se torna una utopía en el sentido etimológico del término, es decir, como un no-lugar inexistente e inaccesible. El hablante afirma “la revolución es el nacimiento del

espíritu crítico” (32) y en nombre de esa misma consciencia crítica es que la revolución le parece “una tarea por ahora incomprensible” porque “en nombre de la razón la cabeza vacila” (33). Su inteligencia, por tanto, se encuentra más al servicio de sus intereses personales que a la concreción de los ideales políticos, reconociéndose como un sujeto “solitario y cruel” (33) por rechazar la disolución de su subjetividad en los grandes sujetos colectivos. En un gesto de gran cinismo reconoce, de este modo, que la apatía y el escepticismo son mayores a su deseo de participar en el proceso revolucionario.

Esta aseveración de que la revolución nace del espíritu crítico y que, precisamente, este mismo espíritu le sirva de justificación para su embotamiento político, se encuentra vinculado con la metarreflexividad del discurso emitido por el hablante. Según Octavio Paz (2008), la modernidad se inicia cuando la razón crítica se afirma como fundamento de la sociedad, caracterizada por una permanente escisión de sí misma: la razón crítica “cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma” (2008: 35). Sin embargo, es la experiencia del fracaso de la modernidad lo que sitúa a la conciencia del hablante lírico y lo obliga a desplegar esta razón crítica que “sin cesar se interroga, se examina y se destruye” (2008: 36), que es lo que termina deviniendo en lo que podríamos denominar como un *discurso metarreflexivo de crisis*.

Octavio Paz afirma, asimismo, que la razón se identifica con la sucesión y la alteridad, es decir, el principio que funda nuestro tiempo regido por la razón crítica no es la verdad eterna del Dios judeo-cristiano, sino que la idea del cambio, de la separación (Paz 2008). Este imperativo de la separación y el cambio en la modernidad, se proyecta en la propuesta de Harold Bloom (1991), que concibe al escritor como un duelista que bate a su padre literario para poder librarse de su “angustia de la influencia” y así poder afirmar su propia autonomía e individualidad. Según este autor, los poetas modernos serían *duelistas miserables* dado que la miseria sería el punto de partida de su arte, en el sentido de que la necesidad imaginativa de estos es aprendida

mediante la experiencia que tiene el joven poeta o efebo de otro poeta, del Otro cuya funesta grandeza es aumentada por el hecho de que el efebo lo ve como una ardiente claridad contra un fondo de sombras (...) [como una visión] de la Creación que se ha vuelto malévolas o atrapadora, de un esplendor que amenaza al Buscador Prometeico en el que todo efebo está a punto de convertirse (1991: 46).

Esta razón crítica, metareflexiva, no es tan solo una revisión de su propia situación individual en la arena política y literaria de su tiempo, sino que también es la comprobación de

que los proyectos de la tradición que le anteceden, es decir, la gran herencia de sus padres literarios, perviven en la forma del despojo de un pasado que intenta exorcizar por medio de estos poemas. Así este libro se revela ante el lector también como un canto elegíaco a la orfandad literaria, a la pérdida de la posibilidad misma de acceder la angustia de la influencia.

En el poema “Hotel Nacional” el hablante se desdobra y se interpela a sí mismo en una actitud apostrofada, afirmando que atrae el vacío a los lugares en los que se ha detenido a vivir. Este vacío al cual refiere se explica por “no haber aprendido verdaderamente [su] verdadero papel y ser” (34). Esta negación o desconocimiento de su rol en la sociedad, lo ataña a los influjos de la tradición que le antecede, al hecho de haber nacido en un “mundo en que los ángeles son una vergüenza” (35), en un mundo donde lo místico ha sido silenciado y sustituido por el proyecto civilizatorio del hombre. Sin embargo, en tanto heredero de estas “ambiciones desmesuradas” (36) sobre la capacidad del verbo poético, el hablante lírico se adjudica a sí mismo la potestad para producir una interpretación sobre lo que denomina como la “génesis de las camas separadas” (35), ya que el propósito del poeta –si es que realmente hay un propósito- es dar un sentido a la miseria consustancial a las relaciones y las vidas humanas, sometidas al transcurso del tiempo. Ser, en definitiva, el intérprete de las “miserias innominadas” del hombre.

En el poema “Rimbaud” el hablante se dirige, precisamente, a quien sería su padre literario, a quien culpa del despertar de estas ambiciones desmesuradas. Refiriéndose al proyecto de la “Alquimia del Verbo” explícitamente como una basura, confiesa que envidia el gesto de Rimbaud de inclinarse por la acción dejando a un lado a la poesía. En los poemas “Hotel Nacional” y “Alma bella”, el hablante afirma reiterativamente que “la historia reina como en una colmena fecundándolo todo” (36). Dado que el hablante siente una profunda apatía y escepticismo respecto a la revolución política, es que “la participación en la acción terrestre, histórica” (Paz 2008: 39) le parece un imperativo insoportable. Así el hablante llega a afirmar que él y los sujetos de su tiempo están “simplemente, ligados a la historia/ pero no somos el trueno y no manejamos el relámpago” (30), es decir, que no está en sus manos ni la de los suyos participar de los cambios históricos. De este modo, la declinación de la acción política es coadyuvante a la percepción desmesurada de los propósitos poéticos planteados por la tradición que le antecede.

3. “Porque de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de oscura inteligencia”

En la modernidad, la secularización de la sociedad tuvo como efecto adyacente al silenciamiento de lo místico que la visión cristiana sobre la perfección consustancial a la eternidad post mortem, se transformara en un atributo de la historia: asumir el cambio histórico como el nuevo camino hacia la perfección o el progreso, implicó que las obras de los hombres se tiñan de una coloración supraindividual e histórica, cargándose el acento en la realidad ideal de la sociedad (Paz, 2008). De este modo, el sujeto ya no se funde con Dios, sino que con la historia, en miras a configurar un ideal de sociedad. Es lo que Sloterdijk (2014) concibe como la *secularización del pecado original*, donde paralelo a la producción de una hermenéutica secular de la corrupción que desteologiza el mal, se pone el curso de la sociedad bajo la perspectiva histórico-civilizatoria que considera el *progreso por pruebas* como la puerta de acceso al paraíso perdido. En otras palabras, el progreso se torna “una auténtica creencia, de orden racional, indiscutible e indiscutida, y como tal, un sustituto de la creencia sobrenatural en Dios como principio, medio y fin de todas las cosas” (Bravo, 2009: 10). Si el hablante lírico sintiera el llamado de los grandes sujetos colectivos, un compromiso que justifique su participación en los procesos políticos *progresistas*, el sentido de su existencia no se vería conflictuado por la influencia de la historia y la crisis de su conciencia tampoco sería tal, puesto que estaría en correspondencia con los imperativos de su tiempo. En definitiva, la historia, la acción política, la tradición literaria, le parecen al hablante enormes cargas de las cuales reniega pero con las que debe, necesariamente, aprender a lidiar.

Sin embargo, es en la propia escritura donde el hablante halla un recurso útil para sobreponerse a esta situación y contrarrestar las miserias innominadas de la condición humana. En el último poema del libro, “Porque escribí”, en una aparente contradicción con todo lo expuesto con anterioridad, el hablante realiza una apología a la escritura, llegando a afirmar “porque escribí estoy vivo” (84). Es a través del despliegue escritural de su conciencia crítica y en crisis que el hablante consigue sobrevivir a la clausura de sus posibilidades vitales: cuando no queda porqué escribir y luchar, la propia escritura se transforma en medio y fin. En este sentido, la poesía de Enrique Lihn se correlaciona con las tendencias del arte contemporáneo que, al no conocer la “trascendencia hacia el pasado o el futuro, su única realidad es su operación en tiempo real y su confusión [o crisis] con esta realidad” (Baudrillard 2008: 99).

En definitiva, el hablante lírico de estos poemas constituye un punto en que convergen y son problematizados varios aspectos que podríamos considerar como sintomáticos de la puesta en crisis de los relatos de la modernidad. El sujeto lírico se halla paralizado frente a la clausura de sus opciones existenciales derivadas de su carácter de heredero y *último hombre*, que decanta, a su vez, en una percepción de la realidad como un campo escindido, donde esta se ha dislocado para emerger compuesta por un conjunto de fragmentos disociados e inconjugables. El hablante se considera a sí mismo como el heredero de un proyecto literario ya fracasado, mientras se sitúa en un panorama socio-histórico en el que el despliegue de una conciencia crítica lo fuerza a plantearse en términos de un fracasado e inútil, al mismo tiempo que siente la obligación de participar en los acontecimientos históricos de su tiempo. Estos factores determinan su conciencia, haciendo que su condición de poeta y de sujeto moderno se repelan, creando esta situación en la que su propia escritura constituye el espacio en la que el sujeto puede subsistir y lidiar con su angustia.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomas. 2002. “Conciencia y compromisos poéticos”. *Leer y entender la poesía: Conciencia y Compromiso poético*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha, 26-46.
- Baudrillard, Jean. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bloom, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Bravo, Bernardino. 2009. Construcción y Desconstrucción. El sino del racionalismo moderno de la ilustración a la postmodernidad. *Revista Historia del Derecho* [online]
- Campos, Javier. 1987. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973: G. Millán, R. Rojas, O. Hahn*. Concepción: Lar.
- Lihn, Enrique. 1969. *La Musiquilla de las Pobres Esferas*. Santiago: Universitaria.
- Paz, Octavio. 2011. *Los signos en rotación*. Madrid: Forcola.
- Paz, Octavio. 2008. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores.
- Sloterdijk, Peter. 2014. *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.