

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Diario de muerte de Enrique Lihn

Inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo

Daniel Rojas Pachas

Universidad de Guanajuato, México

Abstract This paper presents a reading of Enrique Lihn's *Diary of Death* prioritising how the author inscribes the agony of the poetic subject in relation to the disease of the biographical subject, taking advantage of the possibilities that the autobiographical genre gives to represent death in a situated way and expose the limitations of language. Notion that Lihn developed in his literary work through self-reflexivity, situated poetry, foreignness and reflective intertextuality. Also this paper analyses the dislocation Lihn makes of the private journal, transgressing the space and time of enunciation.

Keywords Self-reflexivity. Situated poetry. Irrepresentability. Private journal. Autobiographical genre.

Sumario 1 Introducción. – 2 Inscribir la propia muerte y los límites de la representación. – 3 Inscribir la muerte del alter ego. – 4 Diario íntimo: poesía situada y sujeto en tránsito. – 5 Conclusión.

1 Introducción

Diario de Muerte de Enrique Lihn (1989), obra póstuma del autor chileno, es un poemario que posee un doble valor a la luz de las preocupaciones teóricas que priorizan las modulaciones que sufre el sujeto dentro de la actividad estética verbal. *Diario de Muerte* extrema los procedimientos que Lihn autofiguró dentro de la tradición poética y cultural, tanto chilena como latinoamericana, en el ejercicio de su función autor.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/044

645

Lihn instauró nociones como extranjería, poesía de paso, escritura situada, sujeto en tránsito y la constante autorreflexividad, en torno al oficio de escribir frente a las limitaciones de la palabra, para representar la realidad.

En una segunda instancia, el poemario establece una vinculación con el diario íntimo, pues Lihn inscribe su muerte en un texto que tensiona los límites entre poesía y género autobiográfico (lo cual remite a su propuesta autoral de una literatura poligenérica¹), valiéndose de la concordancia entre la agonía del sujeto biográfico, producto de un cáncer terminal, y la inminente muerte del sujeto poético.

En ese sentido, Carmen Foxley indica que *Diario de muerte* al establecerse frente a la muerte «impide que continúe el proceso de reinención de sí en la existencia» (1989, 303), o sea, que se verifique cualquier posibilidad de re-significación de la realidad a través de la poesía, lo cual, en palabras de Tesche y Sancho, provoca que *Diario de muerte* se inscriba junto a *Veneno de Escorpión Azul* de Gonzalo Millán y *Poemas Renales* de Jorge Torres como parte de un conjunto de textos dentro de la poesía chilena capaces de «representar un testimonio y una creación literaria cuyo aporte es problematizar y reconfigurar la tensa relación del sujeto al cuerpo agónico o enfrentado a la muerte» (Tesche, Sancho 2012, 102).

2 Inscribir la propia muerte y los límites de la representación

Respecto a la tarea de inscribir la propia muerte, en *La escritura del desastre* Blanchot nos dice:

Si es verdad que para un determinado Freud, «nuestro inconsciente no puede representarse nuestra propia mortalidad», esto, a lo sumo, significa que morir es irrepresentable, no solamente porque morir no tiene presente, sino también porque no tiene lugar alguno, aunque fuese en el tiempo, en temporalidad del tiempo. (1987, 102)

Diario de Muerte al escribir la propia muerte, escribe la imposibilidad de escribir sobre la muerte de modo que el libro aborda al máximo la preocupación del autor por la incomunicación y la irrepresentabilidad, que a través de las diversas voces poéticas de su obra ya se prefiguraba

¹ Lihn señala en una entrevista del año 1985: «Yo siempre he escrito de todo, poesía, novela, ensayo, etc. Considero que la literatura es un ejercicio poligénero. Además creo que mi poesía tiene un carácter dramático. Escribí con premeditación y alevosía, dos poemas dramáticos para ser leídos ante un público numeroso. Se llaman 'Monólogo de un padre con su hijo de meses' y 'Monólogos de un viejo con su muerte', ambos tienen una factura teatral» (Briceño 1985, 32).

desde los libros *La pieza oscura* (1963) y *La musiquilla de la pobres esferas* (1969).

El primer verso de *Diario de Muerte* dice: «Nada tiene que ver el dolor con el dolor | nada tiene que ver la desesperación con la desesperación | Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas | No hay nombres en la zona muda» (Lihn 1989, 13).

Si revisamos esto en relación al poema «La realidad no es verbal» del libro *Al bello aparecer de este lucero* del año 1983 vemos la preocupación del sujeto poético por inscribir en los versos, los límites de la representabilidad:

La palabra, este río a cuya orilla | como el famoso camarón nos dormimos | virtualmente ahogados en la nada torrencial | Incapaces, incluso, de saber qué corriente | y hacia donde nos lleva | si todavía cabe pensar en un sujeto | el verbo ir y como complemento | un lugar que no hay - aunque se diga - | en el adverbio donde y el hacia qué denota | en el hablar de nada (siempre se habla de nada). (Lihn 1997b, 20)

La experiencia de escritura representada en *Diario de Muerte* confronta con insistencia al sujeto poético ante los límites de la lengua. Cito de la obra: «todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas y éste no es más que otro modo de viciarlas» (Lihn 1989, 13).

El libro, en esa medida, signa una experiencia extrema frente a la muerte. Un decir poético autorreflexivo situado de cara ante la finitud, proceso en que la palabra, instrumento que tenemos para construir la realidad y comunicarla es agotado al máximo revelando la precariedad que tenemos, para dar cuenta del mundo y su acontecer.

En *Diario de Muerte*, el hablante realiza la operación de rodear su finitud y se aproxima a la experiencia desde una inminencia, por tanto la muerte solo puede ser representada con un excedente de visión. Lo que Bajtín señala en *Autor y personaje en la actividad estética* respecto a la extraposición,² como la capacidad de salir de sí y crear un otro distinto en un doble movimiento exotópico. El autor abandona su propio eje axiológico y se traslada al lugar del otro, al de los personajes de su obra, y los observa internamente en un movimiento empático,

2 «De acuerdo con la actitud directa, el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro; por cierto, en la vida real lo hacemos a cada paso, nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia conciencia: así, contamos con el valor de nuestro físico desde el punto de vista de su posible impresión con respecto al otro (para nosotros mismos, este valor no existe de una manera directa, es decir, no existe para la autoconciencia real y pura)» (Bajtín 1999, 22).

luego al volver a su propio lugar, retoma su mirada externa por encima de los personajes para completarlos.

Entonces, ante su muerte el sujeto poético asume una posición de frontera. Su horizonte y encuadre es externo, la llamada extranjería que es parte de las constantes autorales de Lihn: «lo único recomendable para el aprendiz es que observe su vida fuera de su vida» (1989, 37).

Diario de Muerte se abre ante lo que el sujeto poético denomina «zona muda»,³ noción que Enrique Lihn refirió en su rol de crítico, como un tipo de hoyo negro al cual la palabra en general es arrastrada. La zona muda implica el fracaso de la palabra poética, metáfora que ha sido recontextualizada, citada, reterritorializada y añadida al entramado cultural. En el libro *La musiquilla de las pobres esferas*, específicamente en el poema «Mester de Juglaría» ya se anticipa dicha visión:

Ah, poetas, no bastaría arrodillarse bajo el látigo | ni leernos, en castigo, por una eternidad los unos a los otros. | En cambio estamos condenados a escribir, y a dolernos del ocio que conlleva este paseo de hormigas | esta cosa de nada y para nada fatigosa como el álgebra | o el amor frío pero lleno de violencia que se practica en los puertos. (Lihn 1969, 25)

Podemos señalar que *Diario de Muerte* prioriza una escritura inscrita en esa zona muda, espacio intermedio donde se encuentran la vida y la muerte y se escribe en lengua extranjera, desterritorializada, extremando también el concepto de meteco⁴ o descolocado que la poética de Lihn desarrolló en la edificación de sus poemarios.

En «Por qué escribí», poema del autor presente en numerosas antologías, y citado usualmente como poética del autor, el hablante en relación a esto señala: «Me condené escribiendo a que todos duda-

³ «Zona muda que surge de la imposibilidad de dar cuenta de la situación puesto que el lenguaje es incapaz de ser un puro reflejo, ya que el signo ha devenido opaco, se ha interpuesto entre el hablante y su experiencia, el hablante y su situación. No hay, en consecuencia, retrato fiel; sino distorsión. No hay realismo sin transposición y superposición de diferentes momentos del viaje. No hay visión directa del rostro, sino torsión, al modo de los retratos de Francis Bacon. No hay encuentro y revelación sino una espera tensional, en lucha con el lenguaje, contra el lenguaje, en el lenguaje, amándolo, torciéndolo, quebrándolo, forzándolo hasta donde den las fuerzas para lograr ese imposible: hacer que la relación entre lenguaje y situación sea mínima» (Véliz 2005, 348).

⁴ De sus experiencias como sujeto en permanente tránsito, Lihn reconstruye la idea del flâneur pero en un sentido que implica marginalidad, tanto cultural como existencial. Y prefigura una noción de intelectual latinoamericano desarraigado perdido en el primer mundo y en topografías simbólicas que siempre se le presentan con extrañeza perpetuando su condición de extranjero. De allí emerge la definición de *meteco*: «El diccionario dice que viene del griego: no sé cuánto, y que en la antigua Grecia denotaba al extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía; pero yo insisto en que *metèque* es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos» (Lihn 1997, 556).

ran | de mi existencia real, | (días de mi escritura, solar del extranjero)» (Lihn 1969, 62).

Podemos afirmar que *Diario de Muerte* cumple un rol de espejo frente al resto de la obra lihneana que la antecede y opera con intertextualidad refleja. De acuerdo a Carmen Foxley, Pedro Lastra (1980) utiliza dicho término para poner de manifiesto que la poesía de Lihn se construye con materiales limitados que se interrelacionan y cambian de función y por ende de significación reactualizándose solidariamente. De modo que cada libro de Lihn, poema a poema, verso a verso, re-escribe su producción anterior, por ello el último periodo de su obra, *Diario de Muerte* (1989) frente a su obra inicial, *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) así como su extensa bibliografía, debiese ser leída considerando la rica interdependencia e intertextualidad refleja que hace el creador al charlar consigo mismo, recreando sus pasos, desde su propio quehacer cultura. Como dice Lagos: «Este rasgo puede observarse no tan sólo en la modalidad de textos que hablan entre sí, sino más exacerbadamente como textos que hablan consigo mismos, produciendo así un soliloquio textual (o narcisismo textual)» (2005, 109).

3 Inscribir la muerte del alter ego

En enero de 1983, Lihn inscribe la muerte de su alter ego a través de un texto titulado «La muerte de Gerardo de Pompier». Esta operación la podemos apreciar en sentido inverso a lo que *Diario de Muerte* realiza al procurar el sujeto poético hable situado desde la muerte, operación imposible de realizar pues ese no-lugar que es la propia muerte resulta irrepresentable, mientras que la muerte del personaje que Lihn creó en la década de los setenta en Chile, es la enunciación de un hecho; hablar de la muerte, no hablar desde la muerte. Por tanto, el deceso de la ficción, inscrita en un panegírico (happening final), sigue siendo la representación de la situación que experimenta ese tercero que el poema «Que otra cosa se puede decir» problematiza:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte
que sea desde ella, no sobre ella
Es una cosa sorda, muda y ciega
La antropomorfizamos en el temor de que no sea un sujeto
sino la tercera persona, no persona, 'él' o 'ella'.
(Lihn 1989, 65)

En lo referido a *Diario de Muerte*, no podemos hablar de homologación entre los sujetos extra e intratextuales, por mucho que estemos ante una situación particular de escritura, en la cual se produce un acercamiento máximo entre la muerte del sujeto real, Enrique Lihn,

en concordancia con el sujeto poético que también agoniza dentro de la obra y su arquitectura.

Esto por más que en algunas circunstancias de enunciación del poemario tengamos marcas del devenir de ese otro distinto del autor, que, en su intención por edificar una bitácora o diario de muerte, mencione la misma enfermedad que el sujeto biográfico (cáncer al riñón devenido en cáncer pulmonar) o aluda sutilmente a la Calle Passy, lugar de residencia en que Enrique Lihn falleció.

Atendiendo a esto, debemos considerar la actitud estética del autor para inscribir en sus mundos poéticos, espacios y momentos situados, topografías y circunstancias apropiadas desde lo real y resignificadas por la escritura poética:

O sea, para mí la poesía es una relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría. Porque es una relación particular, específica con un lugar determinado, con todo como si estuviera ahí. Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mi viaje, en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y todo lo que había allí ya no existe. Entonces, es un espacio del fantasma elevado al cubo, que produce un tipo de excitación... Es lo más cerca, yo creo, bueno, de una experiencia de la muerte. (Cánovas et al. 1988, 6)

Dichas marcas serían equivalentes a la mención del río Hudson, Santiago, Paseo Ahumada o Estación desamparados o las continuas alusiones a lo largo de su obra a Citerea, Alicia en el país de las Maravillas o Narciso, imágenes reiteradas, obsesiones o significantes que el autor se apropia. Por otra parte la mención a Calle Passy en la nota explicativa del libro, a cargo de los compiladores de *Diario de Muerte*, o las menciones en la contratapa a circunstancias biográficas, forman parte de una condición que atañe a lo paratextual.

En ese sentido Cristhian Espinoza Navarrete señala: «Huellas de la situación de la escritura que nos llegan a través de los editores, constituyendo el poderoso lugar que atrae hacia sí todas las lecturas que Diario de Muerte propicia: la muerte 'real' ha tocado y herido al sujeto real, trazando una línea que une y atrae el espacio imaginario donde se sitúan los poemas» (2000, 164).

En «Autobiografía de una escritura» Lihn alude a «la necesidad de volcarnos sobre nosotros mismos en un doble movimiento que debía rematar en la impersonalidad, pero a partir de una experiencia estrictamente personal condicionada y fragmentaria» (Lihn 1997a, 373). Esa forma fragmentaria se relaciona con la intención de *Diario de Muerte* de anotar en la bitácora los distintos momentos, digresiones filosóficas, ideas preconcebidas en la sociedad y los estereotipos de la enfermedad que el sujeto poético enfrenta ante la muerte. Por eso son

convocados cirujanos, salas de espera, habitaciones cerradas, visitas indeseables, dos o tres mujeres que lo cuidan, pero el sujeto también invoca una tradición poética a través de las coplas de Jorge Manrique y específicamente *Canto general* de Neruda como divisa de un canon literario que se cierra y claves más íntimas, su prima Isabel como personaje y objeto de deseo. Clave autoral importantísima pues de modo reflejo *Diario de Muerte* remite intertextualmente al poema «La pieza oscura» en un espejear de la memoria.

Cuando en la primera polución
 - mucho más mística que la primera comunión - pensabas
en Isabel
 ella no era una persona sino su imagen el resplandor orgiástico
de esa creatura
 que si vivió lo hizo para otros diluyéndose para ti carnalmente
en el tiempo de los demás
 sin dejar más que el rastro de su resplandor en tu memoria
 eso era la muerte y la muerte advino y devino. (Lihn 1989, 15)

En «La pieza oscura», poema que da título al libro, el sujeto poético da cuenta de un primer encuentro con el contacto físico e Isabel encarnará ese momento en que se conjuga el tránsito de la inocencia infantil. Lo que empieza como un juego, una contienda física entre primos, pasa a ser el descubrimiento del placer ante los ojos vigilantes y prejuicios de los adultos y la noción de pecado como divisa de la educación y moral entrecruzados.

Dejamos de girar por el suelo, mi primo Ángel vencedor de Paulina, mi hermana; yo de Isabel, envueltas ambas ninfas en un capullo de frazadas que las hacía estornudar - olor a naftalina en la pelusa del fruto -

Esas eran nuestras armas victoriosas y las suyas vencidas confundiendo unas con otras a modo de nidos como celdas, de celdas como abrazos, de abrazos como grillos en los pies y en las manos.

Dejamos de girar con una rara sensación de vergüenza, sin conseguir formularnos otro reproche que el de haber postulado a un éxito tan fácil. (Lihn 1963, 16)

La imagen de los primos girando, entrelazados en la pieza oscura y el vértigo en el cual se conjuga pudor y una febril excitación, establece vasos comunicantes con el girar de las manecillas del reloj, alegoría del tiempo. El acercamiento al cuerpo del otro signará la madurez del sujeto y a diferencia de los demás sujetos involucrados, este jamás abandonará el recuerdo, pues aunque los demás continuaron con sus vidas y se dispersaron como en un naufragio, el hablante sigue en parte siendo ese niño, un fantasma anclado a ese tiempo y sitio.

Esta imagen y la figura de Isabel, el sujeto poético la rememora en *Diario de Muerte* desde la lejanía y como un recuerdo final que se diluye en el tiempo de los demás compañeros que ella pudo tener en su vida.

Lo carnal y escatológico emerge como un elemento que trava relación entre estos dos poemas, pues en «La pieza oscura» hay numerosos versos dedicados a la menstruación y sangramiento, el poema dice primera efusión de sangre y habla del fruto, la flor y el carozo aludiendo al sexo femenino como acceso a la adultez, mientras que en el poema «Nada tiene que ver el dolor...» de *Diario de Muerte*, el sujeto poético alude a la masturbación, e Isabel pasa a habitar el territorio de la fantasía (el recuerdo erotizado). También al contraponer la polución (expulsión involuntaria de semen) con la primera comunión se retoma la idea de educación y religiosidad frente a lo carnal. Finalmente, el recuerdo se vincula a la muerte y la poesía, en una relación en que media la memoria como un espejo deformante.

En síntesis, *Diario de Muerte* expone una memoria arrojada al vacío, a la zona muda que arrastra todas las dimensiones del yo y La Calle Passy, que podría ser vista como un nexo explícito con lo biográfico, se inscribe dentro de la obra con la función particular de entenderse como un lugar reconocible, situado frente al no lugar de la finitud, pues la inminencia de ese no lugar que es la muerte genera una fragmentación del sujeto que en el poema «Quién de todos en mí» dice: «¿Quién de todos en mí es el que tanto | teme a la muerte?» (Lihn 1989, 47). Al revisar otros textos poéticos como «Para ningún destinatario», entendemos que para el autor el proceso mismo de escritura está vinculado a la muerte.

Para ningún destinatario
 sin la esperanza ni el propósito de influir sobre el curso
 de las cosas
 el poema es un rito solitario
 relacionado en lo esencial con la muerte. (Lihn 1978, 128)

La escritura se encuentra atada a la muerte, y esta como el espejo roto fragmenta al sujeto y lo sitúa en esa zona de indeterminación en que múltiples versiones del yo, son confrontadas. Memoria que se superpone, tal como sucede con la imagen de niñez de Isabel. Al borde de la muerte, esta es invocada a través de la escritura. Por tanto, el sujeto poético tal como el Narciso que se observa con obcecada atención, una y otra vez, se auto refiere y se refleja en el espejo hasta su quiebre. Por analogía, Narciso puede ser pensado como el autor que reescribe e inscribe en su memoria múltiples miradas del yo.

Esto se respalda con lo que el sujeto poético señala en el texto «Por qué escribí», al amalgamar la idea de crear con la presencia constante de la muerte y expone la escritura como un medio de alcanzar cierta cuota de realidad para ese fantasma que somos. «Todos los que sir-

vieron y los que fueron servidos | digo que pasarán porque escribí | y hacerlo significa trabajar con la muerte | codo a codo, robarle unos cuantos secretos» (Lihn 1969, 82).

4 Diario íntimo: poesía situada y sujeto en tránsito

En el prólogo de *Al bello aparecer de este lucero*, Pedro Lastra señala con respecto a la poesía de Lihn: «alcanza una mirada oblicua, distanciada y ajena, para la cual la percepción de un lugar produce la memoria del mismo» (Lihn 1997b, 9). Esto el crítico lo señala en relación al carácter de viajero que asume el autor, poeta de paso que con su obra realiza el procedimiento de verbalizar como en una bitácora o diario de viaje - con su usual descreimiento en la palabra y en la comunicación humana - respuestas fragmentarias ante los estímulos que lo desconocido provee.

En su obra, Lihn alude a aquellas topografías simbólicas que confronta en su devenir: Francia, Nueva York, Lima, Cuba y desde luego el horroroso Chile del que nunca salió. En cada uno de esos cronotopos que su escritura revisa, no debemos ignorar las voces, sujetos, e infinitos textos que cruzan las vivencias desplegadas. Lastra coloca como argumento ineludible, los títulos que Lihn da a sus obras: «*Escrito en Cuba*, 1969. *París, situación irregular*, 1977, *A partir de Manhattan*, 1979, *Estación de los desamparados*, 1982, *El Paseo Ahumada*, 1983» (Lihn 1997b, 9).

En esos nombres evidenciamos el constante cuestionamiento del autor en torno al movimiento, la fugacidad, el tránsito, todos conjugados en el afán de re-escribir la realidad. Poesía en situación que descubre como material la percepción de lo vivido, por ende a medida que se realiza el presente (paso por diversos parajes) se define la identidad del sujeto ante la obra: creador y voz poética unidos por un juego de memoria y representación, todo de modo fugaz pretendiendo capturar lo inasible.

La posibilidad de concretar esta tarea con éxito encierra una aporía, pues se acompaña de una consciencia fija: saber pleno del fracaso e inutilidad que el hombre enfrenta al procurar conocer el mundo que cohabita en su real composición y relaciones.

No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes en tránsito | Me dejo atar, fascinado por ella | a los recuerdos del presente: | cosas que no tuvieron, por definición, un futuro pero que, ciertamente, llegaron a envejecer, pues las dejo a sabiendas de que son, tal vez, las últimas elaboraciones del deseo. (Lihn 1986, 7)

Podemos vincular este afán de Lihn por situar al yo, a través del diario íntimo, el cual Philippe Lejeune ubica dentro de la gran variedad de textos que pueblan el género autobiográfico:

Una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, en su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo). (1994, 61)

Diario de Muerte de Enrique Lihn se presenta como un diario íntimo poetizado sobre la base de la enfermedad y la agonía, escrito durante las últimas semanas de vida de su autor. Leónidas Morales (2014), en su trabajo *El diario íntimo en Chile*, da cuenta de las características fundamentales que cruzan la lectura de numerosos diarios chilenos que componen el corpus investigativo del autor. Lo primero que debemos destacar del estudio de Morales es la genealogía que traza en torno al diario íntimo como fenómeno escritural.

Al diario íntimo se le sitúa como un proyecto moderno que parte de la base que entregan los libros de cuentas, la contabilidad diaria. A partir de ese afán tabulador y de registro, el diario pasa a centrarse en la vida cotidiana, y en esa evolución, se evidencian las transformaciones del yo, que se libera de las mediaciones demiúrgicas para terminar por imponerse una noción autónoma de persona, cada vez más compleja y atravesada por múltiples discursos y encuadres.

Las características que Morales privilegia para delimitar el diario íntimo y su teorización son cuatro: primero, el diarista está sujeto a «la tiranía del calendario» (Morales 2014, 88), en segundo lugar el diario prioriza un yo biográfico, no ficticio. En tercer lugar, el diario es un formato abierto que agrupa diversos momentos y aproximaciones del devenir del sujeto. Finalmente, un diario íntimo, es un texto sin receptores, de cualquier modo, el secreto puede quebrarse por la libre voluntad del autor o por la eventual decisión de quienes detentan los derechos de la obra. Estas características sirven como un molde inicial para entender la forma que toma el diario, no deben entenderse como reglas irrestrictas e inamovibles pues la diversidad de aproximaciones que esta escritura de lo íntimo provee, puede tender a disipar sus rasgos en función de las marcas estéticas que privilegie el autor y los fines mismos que el diario persiga.

Respecto a lo cronológico, el diario trasciende cualquier tipo de calendarización estándar. Amelia Cano (1987), en «El diario en la literatura. Estudio de su tipología», nos da en su definición de diario una libertad mayor para pensar el elemento cronológico, pues el diario íntimo no informa como lo hace un periódico sino que más bien narra.

Diario puede considerarse cualquier obra sin trama argumental. Escrita a lo largo de una época de la vida en la que el autor ha intentado reflejar su acción, pensamiento o ambas cosas. No es necesario ceñirse a la estricta jornada pues es posible detenerse a escribir por jornadas completas. O bien agrupar hechos en períodos más ex-

tenso cronológicamente. Consideramos válida para que pueda ser considerado diario la intención de contar su vida (sea física o psíquica) sin dejar pasar entre los hechos y la escritura un largo período de tiempo a la vez que esa escritura presenta la misma incertidumbre que el acontecer cotidiano. (Cano 1987, 54)

En *Diario de Muerte* la cronología se difumina, lo cual podemos asociar al tiempo en fuga y fragmentación que el sujeto poético confronta ante la inminencia de su muerte. La periodización de los poemas, textos que podríamos entender como las entradas del diario, van ligadas a la desaparición del sujeto, por tanto, estamos ante una mente errática y la voz del libro se configura como una memoria que arrastra todo a su paso. Al unísono y en colisión, son invocados momentos de toda una vida, la obra misma entraña en su estructura y en la relación con las obras previas del autor, un rol de espejo deformante. El libro es un formato abierto y abigarrado, lo cual se corresponde con el formato abierto que Morales atribuye al diario. Respecto a esto Carmen Foxley señala:

Una vez aparecido *Diario de muerte* no se puede evadir la lectura retroactiva de la obra, y con ella las remisiones entre los diarios de vida, las notas de viaje, los apuntes de poética y una amplia y diversa marginalia. Destacables son el registro de sus diferencias respecto de otra poesía, las notas casuales en las que al referirse a la plástica está pensando en su poesía, y al mencionar lugares y personajes de la ciudad está mostrando diversas formas de enajenación, monstruosidad y contradicción del discurso social y de la vida, las que a su vez saturan la secuencialidad del discurso y lo vuelven inextricable y recargado, enteramente volcado a producir la más fascinante y provocativa incertidumbre generalizada. (1995, 16)

En cuanto a la oposición yo biográfico, frente a la noción de ficticio, hay que entender que en la escritura del diario si bien hay una búsqueda por representar lo real, conseguir una correspondencia con el mundo fuera de la obra, convive también una performatividad⁵ de ese yo real. Una figuración que el autor realiza de sí mismo, de los hechos que lo rodean, su cosmovisión y la lectura de su época, por eso debemos considerar los múltiples enmascaramientos que utiliza para construir una voz y en el caso del diario, un relato.

⁵ Así pues, lo que acercaría al diario al dominio de la ficcionalidad es por un lado su publicación, porque se adueña de artificios comunicativos propios de los géneros ficcionales; por ello no es raro encontrar en él una trama narrativa pese a la fragmentación del discurso que nos produce el auténtico diario, da la impresión espontánea de la realidad y su fijación lingüística; y por otro lado, que la «intimidad, lo privado, lo sincero» es manipulada, transformada, arbitraria, rebuscada, recreada, imaginada, usada (Hernández Peñaloza 2016, 75).

El diarista establece una narrativa o puesta en escena que tiene un enfoque, un punto de vista, un eje axiológico y delimita los hechos, escamotea y exalta, elude y pondera situaciones por encima de otras. En el caso de *Diario de Muerte*, es un sujeto poético moribundo, una memoria escindida que interroga sobre la muerte.

Si ponderamos el sentido en que Paul de Man comprende el funcionamiento de los textos autobiográficos, como una prosopopeya mediante la cual el yo se autoconstruye a lo largo del texto cual «ilusión referencial» (1991, 114), *Diario de Muerte* operaría al igual que toda narración de un yo, como «una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso» (Pozuelo Yvancos 2006, 24).

Respecto a los estatutos de referencialidad (mimesis) y performatividad (poiesis) del género autobiográfico y por ende del diario, atendamos a lo que Ricoeur plantea:

La mimesis aristotélica ha podido confundirse con la imitación, en el sentido de copia, por un grave contrasentido. Si la mimesis implica una referencia inicial a lo real, esta referencia no designa otra cosa que el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La mimesis es poiesis, y recíprocamente. (2001, 58)

En *Diario de Muerte* se cumplen ambos estatutos, la referencialidad y la performatividad, en una tensión entre referir lo real y generar una construcción de la identidad del yo, pues en el intento por representar verídicamente la experiencia del sujeto ante la muerte, el sujeto poético se topa con la irrepresentabilidad del hecho teniendo que operar una mirada que rodea la situación y se hace imperativo hablar desde fuera con un excedente de visión y desde un otro, distinto del autor. Desde múltiples ángulos atendemos a esa memoria fragmentada y sujeto escindido. Por tanto, el *Diario de Muerte* de Lihn podemos pensarlo bajo estas dos miradas, mimesis y poiesis: «por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto» (Ricoeur 2001, 61).

En cuanto a las implicancias que *Diario de Muerte* pudiese tener respecto a su escritura en secreto y eventual destinación, Trapiello (1998) nos señala, en torno al carácter literario de este tipo de escritura del yo, que la comunicación con los lectores es crucial, o sea la eventual publicación. Sabemos por la nota explicativa a la edición original de *Diario de Muerte*, que estos textos dispersos de Lihn fueron ordenados por Pedro Lastra y Adriana Valdés y dispuestos para su edición, un año después de la muerte del autor, pero sin abandonar la cuidada atención que Lihn tuvo hasta el final de sus días con el proceso de escritura «primero manuscrito, dictado luego a la máquina, corregido por

Enrique hasta en los días finales» (Lihn 1989, 11). En la «Nota explicativa»⁶ de Pedro Lastra y Adiana Valdés que acompaña a la primera publicación del libro, se detalla el rol que estos cumplieron en la factura final de la obra, un factor que no es menor puesto que entraña detalles cruciales para la puesta en conocimiento del texto con los lectores.

En principio lo hacemos para nosotros mismos, pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor. (Trapiello 1998, 28)

Si pudiésemos considerar una transgresión por parte de *Diario de Muerte* respecto al diario íntimo, tal como la teoría ha caracterizado esta escritura autobiográfica de forma canónica, encontramos una dislocación en la disposición de las entradas, específicamente en la falta de una cronología taxativa y más importante aún, en el espacio y tiempo de enunciación, pues el sujeto poético de *Diario de Muerte* realiza un doble juego en relación a la condición de establecer una poesía situada, en su condición de enfermo agonizante *ad portas* de la muerte, pero a la vez también como sujeto en tránsito, pues nos habla en movimiento y rumbo a una realidad que no puede asir. El yo poético se sitúa en una realidad en la cual no se puede proyectar, pues la muerte es lo irrepresentable, por tanto hay una paradoja, si atendemos a las convenciones del género, ya que en el diario se escribe en un presente que se vive y que a futuro puede llegar a ser actualizado, esto en la medida que sus materiales tienen que ver con el pasado, pues son hechos que ya se experimentaron.

En *Diario de Muerte* en cambio, la experiencia que se busca representar es un porvenir, algo que aún no se ha experimentado, algo que todavía no se ha vivido, por ende lo poetizado nos habla desde el presente pero de un futuro posible, el que además es irrepresentable pues ¿cómo hablar íntimamente y de manera vivencial de la muerte sino se está muerto?

Diario de Muerte nos sitúa frente a un no lugar y una no experiencia, además esta no es una bitácora ligada a lo vital sino que un registro del fin, de la clausura, ante lo cual el yo lírico se presenta como un sujeto en tránsito a la zona muda. Actitud estética que extrema la mi-

⁶ «Los textos fueron transcritos de un cuaderno en que el autor los reunió, y cuyo título estaba escrito a mano en la primera página. Hemos respetado lo que creemos que pudo ser el orden cronológico, a pesar de que en algunos casos éste no se pueda determinar con total exactitud. Ubicamos la escritura entre la última semana de abril y la primera de junio del año 1988. Enroque Lihn murió el 10 de julio de ese año, en su casa de Calle Passy 061, tercer piso, en Santiago de Chile» (Lihn 1989, 83).

rada que Enrique Lihn proveyó a sus creaciones y también a múltiples sujetos poéticos y enmascaramientos (Narciso, Pompier) generados durante su trayectoria: situado y de paso en una constante extranjería.

Pedro Lastra por su parte refiere lo siguiente «El poeta de paso no conocerá nunca los lugares del que habla, se limitará a recorrerlos» (Lihn 1997b, 9), y esta última experiencia del sujeto poético confrontando la muerte no es la excepción. Se verifica con la incredulidad usual del autor en tránsito, esa irrisión que Lihn tantas veces sindicó como arma contra la monstruosidad ambiental, sin embargo, es en este último trance que las limitaciones del lenguaje se develan con todo su dramatismo.

5 Conclusión

Podemos concluir que los tránsitos que realiza el sujeto poético en la obra de Lihn, exponen hasta en la experiencia límite de confrontar su propia extinción, un desarraigo consciente de la existencia. Tan así, que el tiempo al que hemos sido arrojados es visto paradójicamente a través de la poética lihneana por encima del lenguaje simbólico (propio de un mundo normado por la sintaxis), pues desnuda con tenacidad su invalidez e inutilidad, empero, al mismo tiempo no hay una escapatoria o catarsis, y se explicita el malestar que produce el no poder como especie sustraernos del poder de la palabra.

El discurso autoral de Lihn entonces está signado por esta tensión y *Diario de Muerte* no es la excepción. Experiencia límite de escritura y de representación, en la cual se cruza la muerte del sujeto biográfico y la puesta en escena de la muerte de un yo poético situado y auto reflexivo sólo para persistir con mayor ahínco en las limitaciones del lenguaje y el arte verbal.

Se produce además un efecto de irradiación sobre toda la obra previa del autor, de esta condición de irrepresentabilidad, en la cual se cruza otra noción gravitante, el viaje como devenir constante y un paso precario por el mundo en que la memoria y la poesía como dispositivos, contribuyen fugazmente a reconstruir momentos y voces, haciendo irremediamente de las cosas al representarlas, algo fantasmal, sin embargo, en términos de Lihn, esta tarea de nada y para nadie sigue siendo un viaje necesario: «cambio de escenario que corrobora la persistencia del sujeto que viaja» (Lastra 1980, 55).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
 Blanchot, Maurice (1987). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Briceño, Víctor (1985). «La literatura como poligénero». *Revista Cauce*, 47, 32-3.

- Cano, Amelia (1987). «El diario en la literatura. Estudio de su tipología». *Anales de Filología Hispánica*, 3, 53-60.
- Cánovas, Rodrigo et al. (1988). «Conversación inconclusa con Enrique Lihn». *Número Quebrado*, 1, 3-8.
- Díaz, Cecilia (1983). «Lihn y Valente en el gran debate de la poesía». *Pluma y Pincel*, 10, 50-5.
- Espinoza Navarrete, Crithian (2000). «Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte». *Estudios Filológicos*, 35, 151-66. DOI <https://doi.org/10.4067/s0071-17132000003500010>.
- Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Galindo, Oscar (1985). «El lugar de la escritura: introducción a la poesía de Enrique Lihn». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 11, 15-22.
- Hernández Peñalosa, Amor (2016). «El diario de un escritor en Encuentro en Saint Nazaire de Ricardo Piglia». *La palabra*, 28, 73-88. DOI <https://doi.org/10.4067/s0071-17132005000100007>.
- Lagos, Jorge (2005). «Si una noche de invierno un viajero, de Ítalo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?». *Estudios Filológicos*, 40, 107-19.
- Lastra, Pedro (1980). *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul.
- Lihn, Enrique (1963). *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1978). *The Dark Room and Other Poems*. New York: New Directions.
- Lihn, Enrique (1984). «El seudo arte de la seudo cultura». *Cauce*, 8, 38-9.
- Lihn, Enrique (1986). *Pena de extrañamiento*. Santiago: Sinfrontera.
- Lihn, Enrique (1989). *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1995). *Porqué escribí. Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lihn, Enrique (1997a). *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago: LOM Ediciones.
- Lihn, Enrique (1997b). *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago: LOM Ediciones.
- Man, Paul de (1991). «La autobiografía como des-figuración». *Anthropos*, 29, 113-18.
- Morales, Leónidas (2014). *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Tesche Roa, Paula Isabel; Sancho Cruz, Noemí Pamela (2012). «Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos». *Literatura y lingüística*, 26, 101-13.
- Trapiello, Andrés (1998). *El escritor de diarios*. Madrid: Península.
- Véliz, Sergio (2005). «Jorge Polanco Salinas, La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 61, 345-8.
- Zapata Gacitúa, Juan; Fuentes Leal, Mariela (2015). «La estética figural en la última escritura y trabajos visuales de Enrique Lihn». *Literatura y lingüística*, 31, 31-50.

