



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Espinoza Navarrete, Cristhian  
Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte  
Estudios Filológicos, núm. 35, 2000, pp. 151-166  
Universidad Austral de Chile  
Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413830010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## ***Diario de muerte* de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte**

***Death Diary* by Enrique Lihn: The writing about the line of death**

***Cristhian Espinoza Navarrete***

"Este invierno mismo para no ir más lejos lo desaproveché pensando en todo lo que se relaciona con la muerte" (E. Lihn).

"Tras haber buscado en vano un país adoptivo, volverse hacia la muerte para instalarse en ella como ciudadano de un nuevo exilio" (E. M. Cioran).

---

En nuestro artículo indagamos en las relaciones perturbadoras entre la poesía y la muerte propiciadas por la escritura límite llevada a cabo por Enrique Lihn en *Diario de Muerte*. La escritura sobre la línea de la muerte en el libro de 1989 produce, por una parte, un proceso de desconstrucción de las imágenes de la muerte fijadas en la cultura: la muerte se descubre como pura oquedad. Por otra parte, dicha escritura propicia el desenmascaramiento del vacío que subyace en todo lenguaje poético y el devenir de la poesía en muerte.

In our article we investigate the disturbing relationships between poetry and death caused by the limit writing carried out by Enrique Lihn in *Diario de Muerte*. The writing on the line of the death, in the 1989 book, produces, on the one hand, a process that disarticulates the images of "Death" fixed to the culture: death is found to be empty; on the other hand, this writing causes the breach of camouflage of emptiness that underlies all poetic language and, it also produces the becoming of the poetry of death.

Hablar de *Diario de Muerte* implica acercarse a uno de los textos más "situados" de Enrique Lihn, el poeta que escribió sitiado por la muerte ([Alonso y Rodríguez 1995](#)). La "poesía situada", la instalación de la realidad (mediatizada por la escritura) en el terreno de lo imaginario, ha sido uno de los conceptos más acotados por la crítica del libro de 1989. Sin embargo, no se han agotado las implicancias de este hecho para la escritura de Enrique Lihn ni para la poesía chilena y latinoamericana, ya que, por una parte, la lectura del último libro del poeta chileno ilumina con nueva luz su obra precedente y, por otra, marca un hito, una nueva coordenada, en la cartografía que conforman las obras tematizadoras de la experiencia poética de la muerte.

*Diario de Muerte* constituye un acto de escritura extremo. Indaga allí donde escritores como Darío, Nervo, Huidobro o Parra, que conforman las coordenadas de nuestro "mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones de la muerte" ([Triviños 1996: 75](#)), no alcanzaron (o no han alcanzado) a ver: esa "zona" que surge, en el libro de Lihn, al producirse la cercanía máxima entre el autor real que muere y el sujeto textual, esa voz que desaparece, sombra de una sombra ([Barthes 1987: 65-66](#)): el poeta escribe "sitiado" por la enfermedad que lo llevaría a la muerte, replegado en su casa a la espera del último viaje que lo sacaría ferozmente del "horroroso Chile".

Según nuestra lectura, existen tres momentos en la obra de Lihn que la convierten en una escritura marcada por el deseo de figurar a la muerte. Estos tres momentos están representados, primero, por la escritura de los "monólogos" del libro *Poesía de Paso*, cuya particularidad está, por una parte, en que la muerte adquiere voz y la vida es repasada como en una película retrospectiva que une en el presente todos los tiempos, y, por otra, en que la escritura se vuelve anticipatoria en el poema "Monólogo del poeta con su muerte". El segundo momento lo representa la figuración de la muerte en la "viejecita" del poema "La risa abunda en la boca de los jóvenes" de *Pena de extrañamiento*, y el tercero lo constituye *Diario de Muerte* en su totalidad.

En las páginas que siguen, nos proponemos abordar este tercer momento de la poesía de Enrique Lihn, caracterizado por la lúcida desconstrucción de las figuraciones de la muerte que se encuentran en la cultura y que, además atraviesan su propia obra. En este sentido, el libro de 1989 representa el postrer monólogo requisitorial del poeta (más allá del poeta como referente o voz en los poemas) con la muerte, con su muerte.

## 1. EL NUEVO CUERPO DE LA MUERTE

*Diario de Muerte*, leído como el último acercamiento de lo imaginario al misterio real (existencial) que significa la muerte, implica el arribo a un estado al que los poetas anteriores al autor de *La Pieza Oscura* no habían llegado. Se trata de la perturbadora cercanía que se produce en el libro de 1989 entre el sujeto poético (el que enuncia y el que es enunciado) de los poemas, el sujeto que escribe y el sujeto biográfico que muere. Cercanía que arrastra a la poesía hacia un último cuestionamiento destructor y desmitificador de los supuestos "poderes" de la poesía para articular descripciones o figuraciones de "lo que no es". Más aún, esta cercanía de la muerte real en la situación de escritura conduce a la poesía a un callejón sin salida en donde el corpus poético es transformado en la propia muerte: "...tu poesía, en suma es la / muerte / el sueño de la letra donde toda incomodidad tiene su asiento / la cárcel de tu ser que te privaba del otro nombre de amor / escrito silenciosamente en el muro ([Lihn 1990: 15](#)).

Esta afirmación es la que conduce a la trampa que la poesía de Lihn siempre había presentado, la inanidad que está en la base de toda lengua. Pero que se vuelve más inquietante al ser enunciada desde el territorio limítrofe de *Diario de Muerte*: **la poesía deviene la muerte**, se disfraza y su disfraz son las palabras que ocultan un vacío. De la misma manera, la muerte,

el vacío por excelencia, se ha disfrazado con las figuraciones, las máscaras que el poeta ha fabricado para ella.

Dicho devenir de la poesía objetivado en la escritura subvierte, además, todo el valor de identificación que pudieran tener las imágenes de la muerte que se construyen en el libro porque se encuentra en el poema que lo abre.

De esta manera, el acercamiento del imaginario poético de Enrique Lihn a esa "fatalidad que se inscribe en el esquema de lo viviente" ([Lastra 1990: 52](#)) va más allá de la pura figuración poética. Adquiere una nueva y original significación: la poesía lleva consigo a la muerte, en ella encarna y hace gala de sus poderes desarticuladores. Poderes que, desde lo imaginario, alcanzan y hieren a la escritura y al autor que ha sucumbido y se ha perdido en el momento de la enunciación sin posibilidad de trascender a ella ni en ella. Porque no olvidemos que se trata del poeta que ha afirmado que su condena es la relatividad de su existencia real que se pierde en la escritura, en el espacio de lo imaginario: "Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real" ([1969: 82](#)). Condena que, además, se realiza en un terreno que para el autor de [La musiquilla de las pobres esferas](#) representa la precariedad misma.

1.1. LAS DOS LÍNEAS DE LA ESCRITURA. "Escribir para no morir, como decía Blanchot, o tal vez incluso hablar para no morir, es una tarea tan vieja sin duda como el habla" ([Foucault 1996: 143](#)).

"Ellos hablan sin parar desgansándose / y él habla hasta la muerte" ([Lihn 1990: 21](#)).

La escritura, nos dice Gilles Deleuze, está hecha de agitación motriz y de catatonía ([Deleuze y Parnet 1997: 85](#)); *Diario de Muerte* nos muestra estos dos estados: dos poderosas líneas. Una de ellas apunta hacia donde está toda la escritura anterior o los fragmentos de la obra escrita que espejean<sup>1</sup>. Se trata de una línea que se agita, que se relaciona con la vida, con los signos de la escritura que reviven y son reactualizados por la lectura: si el sujeto del libro de 1989 corre como Aquiles herido de muerte (como escriben [Alonso y Rodríguez en 1995](#)) esta carrera es hacia atrás, sobre una línea que indaga y busca.

La otra línea da la impresión de moverse hacia adelante, pero sin embargo sólo se mueve en un callejón sin salida; se trata de una línea que se curva sobre sí estancando el movimiento, no fluye, se repite, se repite, es la línea de la muerte.

1.1.1. *La línea de los espejos*. Según lo estudiado por [Luis Correa-Díaz \(1996\)](#), *Diario de Muerte* puede ser leído como un texto central dentro de la producción poética lihneana: desde él se articulan múltiples sentidos para toda la poesía del escritor chileno. [Carmen Foxley \(1995\)](#), por su parte, reconoce que este libro reenvía al lector hacia la obra precedente del autor de *Nada se escurre*. Estos nuevos sentidos que se configuran desde este libro póstumo son propiciados por un procedimiento que siempre funcionó en la poesía de Lihn: la intertextualidad refleja, procedimiento que en el diario se objetiva, por una parte, creando citas o gestos que reenvían hacia los textos anteriores y, por otro, construyendo imágenes en donde la figura central es la de los espejos.

Se trata de la creación del mismo "laberinto de espejos" que se menciona en el poema "Magma" de *Al bello aparecer de este lucero* en donde se amontonan esos "residuos vivos de lo que fueron naufragios" que se agitan en el "gusto por la restitución" que marca al sujeto condenado a "existir a ciegas en lugar de perderse como era lo habitual / fingiendo lucidez en un laberinto de espejos" ([Lihn 1997: 39](#)).

*Diario de Muerte* convoca una serie de imágenes que corresponden, como ya dijimos, a reflejos de poemas anteriores. Se traza, así, una línea de fuga que avanza hacia atrás con una fuerza que sólo puede propiciar esa "escritura sobre la línea de la muerte" de la que nos habla [Foucault](#) (ver infra 1.1.2.). El movimiento busca desesperadamente producir lo real, crear vida, encontrar un arma. Porque el gran terror de esta escritura es el congelamiento del sentido y contra él se construye un texto móvil y descentrado que desestabiliza la significación y evita el congelamiento.

Como veremos más adelante, el sujeto de este libro se sitúa en ese espacio privilegiado del que nos hablan [Deleuze y Parnet \(1997\)](#) desde donde es posible el movimiento (pero donde

también acecha la inmovilidad), ese espacio "entre", "un lugar equidistante entre los vivos y los muertos / donde se divisen, quizás juntos / el fundamento y el sentido / (si lo tiene) de la obra" ([Lihn 1990: 58](#)). Se trata, entonces, de una poesía que se asume como agónica, en los límites de la palabra y el silencio.

No nos haremos cargo aquí de la tarea de revelar los gestos de intertextualidad refleja que crean los poemas del libro de 1989, aspecto ampliamente estudiado por [Carmen Foxley \(1995\)](#) y [Luis Correa-Díaz \(1996\)](#)<sup>2</sup>. Sí nos interesa hacer notar brevemente la relación que existe entre las imágenes de los espejos creadas en *Diario de Muerte* y dos de las que se encuentran en la obra anterior con el objetivo de precisar la relación de éstas con nuestra búsqueda del rostro de la muerte en esta poesía. Nos referimos a los poemas "La vejez de Narciso" de 1955 y "No hay Narciso que valga" de 1983:

#### LA VEJEZ DE NARCISO

Me miro en el espejo y no veo mi  
rostro.

He desaparecido: el espejo es mi  
rostro.

Me he desaparecido;

Porque de tanto verme en este  
espejo roto

he perdido el sentido de mi  
rostro

o, de tanto contarlo, se me ha  
vuelto infinito

o la nada que en él, como en  
todas las cosas,

se ocultaba, lo oculta,

la nada que está en todo como el  
sol en la

/noche

y soy mi propia ausencia frente a  
un espejo

/ roto. ([1995: 24](#)).

#### NO HAY NARCISO QUE VALGA

A los cincuenta y dos años el espejo  
es el

/otro

No hay Narciso que valga ni pasión  
de

/mirarse

en el otro a sí mismo. La luna del  
estanque

es despiadada, finalmente dura

como una mala foto que él rompe  
en mil

/pedazos

Se liquida el espejo: vuelve a su  
liquidez

y licuado ese ojo de vidrio que  
llorara

es, por fin, una poza de agua verde  
y sin fin:

estanque del que fluye, envuelta en  
sus

/cabellos

y bajo los nenúfares, una ninfa, una  
ninfa...

([Lihn 1997: 17](#)).

Si convenimos en que la figura de Narciso es la del sujeto que constantemente está mirando la propia poesía, su imagen en el fondo del poema, tenemos que esta imagen es, por una parte, fragmentaria e infinita, repetida hasta el infinito y por esto mismo vacía, hecha de nada ("porque de tanto verme en este *espejo roto*/ he perdido el sentido de mi rostro/ o de tanto contarlo se me ha vuelto infinito"), una ausencia más que una presencia, rasgo que es visto negativamente. Por otro lado tenemos que esta imagen es primero "dura", tiende hacia el congelamiento, pero finalmente se vuelve fluida, móvil ("se liquida el espejo, vuelve a su liquidez"), característica que posibilita el fluir de la poesía.

En los poemas de 1989, el espejo asume sólo una de las características antes anotadas, la negativa. Si bien la poesía vuelve a mirarse de manera narcisista como siempre lo ha hecho, ahora la nada que habitaba en el fondo del espejo cobra pleno sentido, es un reflejo imposible de evitar:

Casi cruzo la barrera

del espejo para ver  
lo que no se puede ver:  
el mundo cómo sería  
si la realidad copiara,  
y no al revés, el espejo  
llena, por fin, de su nada. (Lihn  
[1990: 53](#))<sup>3</sup>.

Por otro lado, "El espejo de la Señora" presenta la estaticidad del reflejo especular; esa luna debe permanecer limpia de imágenes, pues espera devolver una imagen que será la última, la de la muerte: "Mejor barrerlo todo / tener la cabeza limpia como un espejo que la Señora coja para mirarse en él / y rompa con su aliento todopoderoso" ([1990: 69](#))<sup>4</sup>.

Hasta *Diario de Muerte*, el sujeto siempre tuvo por delante la posibilidad de permanecer en la escritura ("Porque escribí estoy vivo") y de repetir ese ritual ("Yo puedo reiterar la poesía"), es decir la posibilidad de volver a ejecutar el acto de mirar en el espejo del poema el rostro de la propia poesía, aun cuando se tratara de una "ilusión compensatoria". En el libro de 1989 se descrece del juego de espejos de la poesía: la figura paradigmática ya no es Narciso sino Aquiles que ya no tiene tiempo de mirarse a sí mismo, la muerte de la que huya correrá acompañada a su lado.

1.1.2. *El círculo cerrado de Diario de Muerte*. En "El lenguaje al infinito", [Michel Foucault](#) señala que los dioses envían las desdichas a los mortales para que ellos las cuenten, pero los mortales las cuentan para que las desdichas nunca lleguen a su fin, las cuentan para aplazar el encuentro con la visión de un rostro que acecha a la espera de que acabe el lenguaje, el de la nada, el silencio, la muerte:

La desdicha innúmera, donación ruidosa de los dioses, marca el punto en que comienza el lenguaje; pero el límite de la muerte abre por delante del lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, prosigue con una aceleración extrema, pero también vuelve a comenzar, se cuenta a sí mismo, descubre el relato de relato y aquella encajadura que bien podría no acabar nunca. El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen en un juego de lunas que no tiene límites. En el fondo del espejo donde vuelve a comenzar, para llegar de nuevo al punto en que es alcanzado (el de la muerte), pero para alejarla otro tanto, percibe otro lenguaje - imagen del lenguaje actual, pero tanto más cuanto que modelo minúsculo, interior y virtual... ([1996: 144](#))

La desdicha de Lihn es la de la escritura descreída y escéptica de los supuestos poderes de la poesía<sup>5</sup>. Escritura desmitificadora, que se mira a sí misma despiadadamente, que se repite en cada poema-espejo donde sólo es posible ver un rostro, el de la muerte. Porque "tal vez la configuración del espejo hasta el infinito contra la pared negra de la muerte es fundamental para cualquier lenguaje desde el momento en que ya no acepta pasar sin dejar huella" ([Foucault 1996: 144](#)). Cada vez que Lihn ha escrito poesía sobre la poesía ha estado tratando de mostrarnos esa cara marcada, de esas que nos hielan la sangre y nos recuerdan la palabra fatal. En "Mester de Juglaría", inserto en uno de los textos más autorreflexivos del autor de *La musiquilla de las pobres esferas*, nos encontramos con que el sujeto que busca "sorprender ... a los jugadores del día / con este poema lleno de cartas marcadas / que nada dice" es un sujeto obsesionado con la idea de la muerte: "este invierno mismo para no ir más lejos lo desaproveché / pensando / en todo lo que se relaciona con la muerte" ([1969: 28-29](#)).

La lucidez desaforada con la que Lihn enfrentó la escritura para lavarla de cualquier, de toda trampa, fue, finalmente, su condena, la desdicha innúmera asignada por los dioses. El poeta se dio a la tarea de fabricar y romper los espejos-poemas en un mismo movimiento lúcido, aunque eso significara "existir a ciegas en lugar de perderse como era lo habitual / fingiendo lucidez en un laberinto de espejos" ([Lihn 1997: 39](#)).

La escritura sobre la línea de la muerte juega sus últimas cartas en los poemas de 1989: el sujeto se enfrenta nuevamente al callejón sin salida de una escritura lúcida y

desconstructora. Sin embargo, ya no existe la posibilidad de fabricar un imposible espejo futuro que refleje la escritura de *Diario de Muerte*. Se trata de un *finis terrae*: "el futuro es la muerte, situación que impide que continúe el proceso de reinención de sí en la existencia" (Foxley 1995: 303).

El sujeto desahuciado (el del texto, el de la realidad) ya no tiene la posibilidad de fluir, lo que se objetiva en la poderosa línea que "desterritorializa" y "reterritorializa" en el interior del propio sujeto todos los signos que significaron su proceso de devenir en la vida: los viajes, las ciudades que daban la impresión de un movimiento, de un desplazamiento del hablante y de la escritura. En el libro póstumo todo se pliega en un espacio limitado en el cual se está equidistante de todo, en el centro de un pequeño sistema planetario<sup>6</sup>:

El desahuciado observa que, en la perspectiva de la muerte, las cosas forzadas a ocupar un espacio limitado antes que a fluir en un tiempo amorfo /supuestamente ilimitado se ordenan como en un cuadro de Mantegna  
Nunca antes se había visto así, al centro del escenario  
Como un santo con un león a sus pies  
Nunca fui un santo ni domesticué un león  
lo importante es el centro del cuadro  
como lo veo como lo ven  
en el andén de la equidistancia  
el de ser sin que esto sea un motivo de orgullo  
(¿qué orgullo puede tener el que va a morir?)  
el centro de un pequeño sistema planetario  
al que, en honor a la claridad, le falta la cuarta dimensión  
el tiempo que ciega en punto a la perspectiva. (Lihn 1990: 31).

Sobre esta línea se levanta la "ciudad del yo", último reducto de reafirmación de la identidad, pero también de difuminación y fragmentación de ella: ciudad tomada por una enfermedad *cancerígena*, que todo lo convierte en *sombra*, sitiada por la muerte. Donde, además, ya no es posible la comunicación con el afuera y donde los ciudadanos son fantasmas: charlatanes vencidos por la muerte, "agitados viajeros / que inútilmente siguen / entrando y saliendo de la ciudad / bajo la mano ahora / que convierte en sombra todo lo que toca" (1990: 43).

Desde la ciudad, al centro de la cual se ha plegado (sobreplegado) el ser que va a morir, extrañado de sí, habitado por otros<sup>7</sup>, se articula una línea en espiral hacia un afuera donde se sitúan, uno tras otros, los amigos ("La muerte es un buen amigo común..." 45; "El yo de los demás..." 56), los visitantes ("Caballeros inflados de ego" 21; "Todavía aleteo..." 59), la casa ("El orden ha seducido..." 61), el yo de los demás ("El yo de los demás no te dará ninguna luz..." 40; "El yo de los demás..." 56), la sociedad chilena, el horroroso Chile ("Ahora sí que tú y yo..." 52; "Todos lo pueden todo..." 77), las instituciones (médica: "Recuerdos de un cirujano" 35, entre otros; y literaria: "Lo llamaremos a la Academia..." 20, "No te desasosiegues..." 75, etc.), y, por supuesto, la muerte que, como en una danza medieval, iguala todo ("la muerte que borra el arcoiris"), ubicando al final de esta línea el espacio y el tiempo donde están todos los muertos, antiespacio atemporal ("Día de los muertos" 57).

De esta manera, es posible leer el libro de 1989 cruzado por un movimiento de pliegue de los significados y los significantes desde un espacio del afuera hacia un centro que se vuelve infinitamente denso, pues se trata de un punto sin retorno y sin posibilidad de movimiento: le falta "el tiempo que ciega en punto la perspectiva".

Este punto ciego que absorbe y pliega la escritura de *Diario de Muerte* tiene su centro en el yo que ha creado una fisura en el espacio donde se encuentran la vida y la muerte, el espacio del que agoniza. Sin embargo, no es exacto decir que el sujeto lihneano sea, en este libro, un sujeto unitario, opuesto al que recorre su obra anterior; por el contrario, se trata de un sujeto fragmentario y descentrado ("Quién de todos en mí es el que tanto teme a la muerte" 47). Sujeto múltiple que, además, se reconoce en los otros condenados a morir: "De los moribundos es el reino de la duda / la desesperanza y la convicción" (62).

Desde una ciudad donde todos se han encerrado a morir sólo es posible crear líneas de fuga a partir de dos puntos: el sueño y la memoria. Sin embargo, ambos son percibidos

negativamente, como una imposibilidad:

El sueño te hace el regalo de una ciudad en la que nunca estarás  
ese deseo hecho irrealidad  
se levanta por una fracción de segundo, con minaretes, plazas y fuentes  
mucho más preciso que una lámina de...<sup>8</sup>  
El genio del sueño es un omnipotente arquitecto  
Nunca conocerá nadie la inmensidad de las ciudades  
/que levanta para un solo enfermo  
quien no verá de por vida Constantinopla  
Una pálida sombra ante el fasto de lo que lleva ese nombre en sueños  
de por muerte (1990: 39).

Es imposible acceder a una salida desde este punto: "Esa cosa de nada que llenaría cien páginas / el análisis para qué / una interpretación de rutina" (55).

La memoria está "perspectivada" en el mismo nivel: punto ciego donde "las imágenes son nubes de la memoria / y de aquellas y de todas se ha retirado la vida". Y ya antes de estos versos, en el mismo poema ("Ahora sí que tú y yo..."), se ha congelado el otro punto de partida de una posible fuga: el amor, la comunión con el otro ("Ahora sí que tú y yo estamos más lejos el uno del otro / que dos estrellas de diferentes galaxias" 52).

La única comunión posible es con un cuerpo que siempre se ha considerado eróticamente y marcado por la precariedad<sup>9</sup>: el del lenguaje. Sin embargo, esta línea está "bloqueada" en *Diario de Muerte*, encerrada en un callejón sin salida que transforma al sujeto que manipula el lenguaje, al histrión, en un masturbador: "un enfermo de gravedad se masturba para dar señales de vida" ("Un enfermo de gravedad") o "se ensaya en el coito distractivo / la turbulencia en un teatro de sombras" ("El enfermo incurable"). Masturbación y escritura son percibidas en el mismo nivel: inmovilidad, fin del flujo, creación de fantasmas, porque "nadie como el masturbador para crear fantasmas" (Deleuze y Parnet 1997: 114).

Ya lo sabíamos desde *Estación de los desamparados* y antes en *La musiquilla de las pobres esferas*: "el poema es un rito solitario / relacionado en lo esencial con la muerte" (1982: 26), y el poeta es quien se ejercita en esta "masturbación desconsolada" (1969: 70-71), "en el trabajo estéril del poeta, / en su impotencia laboriosa. / Sin mujer, con espanto, /laborioso" (58).

El lenguaje de *Diario de Muerte*, se asume también como un cuerpo, un cuerpo sufriente, acechado y herido por la muerte. Esto se inscribe, según lo anotado por Zapata (1994), dentro de la concepción cristiana medieval de la escritura lihneana como herida y labor. Dicha concepción se objetiva en poemas como "What's one..." en donde "la carne" muestra sus marcas, los graffitis (los números del 1 al 9 escritos encima de los versos) sobre la secuencia que conforma la repetición de las mismas palabras ("and one/ and one..."):

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
"What's	and	and	and	and	and	and	and	and	and
one/	one/	one/	one/	one/	one/	one/	one/	one/	one?"

Estos son los graffitis de la muerte en la carne (1990: 44).

De la misma manera, el último verso del poema "La mano artificial" invierte el papel del lenguaje como herido por la muerte ("verbo descompuesto") y lo transforma en el portador de la muerte: los signos de la escritura son los que producen el proceso de la descomposición de la carne que representa la hoja sobre la que se escribe: "y el papel se llena de signos como un hueso de hormigas"<sup>10</sup>. La poesía ya no puede fluir, "la desdicha innúmera" no logrará mover más la escritura lihneana: la escritura se vuelve caníbal y ya no existe manera de huir de la presencia que siempre acechó tras las palabras. La única posibilidad la enuncia el poema "El espejo de la Señora": "Mejor barrerlo todo / tener la cabeza limpia *como un espejo* que la Señora coja para mirarse en él / y rompa con su aliento todopoderoso" (69). Se cumplen, así, los versos anticipatorios de *Poesía de Paso* donde se anuncia que "la poesía es este cadáver que orilla blandamente el curso / de las aguas rezagándose en su propio fango (1966: 41).

## 2. EL DEVENIR EN LA POESÍA

La búsqueda del rostro de la muerte se encuentra en un callejón sin salida en el libro de 1989. Cualquier figuración está para ser escarnecida y expulsada del texto por una lucidez despiadada que no permite engaños de ningún tipo:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte  
que sea desde ella y 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 1990: 65](#)).

No hay, ya lo sabemos, "ilusión compensatoria" capaz de movilizar a la escritura hacia la creación de "esperanzadas fantasmagorías". La tensión, constante en la poesía de Lihn, entre la idea de la escritura como vida, o sobrevida ([Alonso y Rodríguez 1995](#)) y la idea de la escritura como máscara del vacío<sup>11</sup>, se resuelve en el libro póstumo a favor del vacío, pero sin máscara. Nuevamente, llegan, en este punto, los ecos del poema "[Escrito en Cuba](#)" en donde ya se anunciaba que arriesgar cualquier paso más allá de la seguridad de la poesía, "esa zona intermedia", significa adentrarse en un terreno "donde el horizonte de lo que creías posible retrocederá exacta- / mente un paso / como si comenzara la danza de la muerte ([Lihn 1995: 134](#))".

La conclusión no podía ser otra en *Diario de Muerte*, tratándose de una escritura que nunca se hizo trampas: el espejo siempre estaba ahí para mirarse despiadadamente.

De esta manera, se consuma la traición mayor a la poesía, la traición a la escritura: mostrar sus artificios hasta el punto de dejar a la vista el mecanismo del vacío que trabaja detrás del tinglado discursivo.

[Deleuze y Parnet](#) nos aclaran esta idea al hablar del devenir animal de ciertos escritores:

Cuántos silencios y cuántos suicidios de escritores deben explicarse por estas bodas contra natura, por estas participaciones contra natura. Traicionar a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría —¿acaso hay otra razón para escribir?—. Traicionar también a la escritura. ([1997: 54](#))

El escritor ha perdido el rostro y escribe en una lengua extranjera<sup>12</sup>. Toda lengua siempre es extranjera, anota Lihn en 1977, mientras recorre París como un meteco. Así, la poesía también pierde su rostro, es decir, pierde sus máscaras. "Escrito en Cuba", otra vez, singulariza este movimiento de la escritura lúcida del poeta chileno, tematizando el vacío que en el fondo representa la del sujeto que escribe "una especie de diario" donde se vislumbra su "cara, no siempre la misma, que asoma aquí y allá / borronada por la escritura". Este rostro es un signo, que carece de nombre propio y que da la "impresión de un cuerpo que no deja por ello de ser el / de nadie / hasta con sus falsos testículos". "Citarse" es el único recurso de esta poesía, "esa locura feliz": "Adiós grandes visiones otros las alumbraron" ([1969a: 37-38](#)).

En el libro de 1989, la poesía deviene muerte. Alcanza un punto de cercanía máxima con la muerte, porque, tanto la poesía como la muerte han sido arrastradas en múltiples devenires, acercándolas hasta indiferenciarlas. Devenir, nos dice [Deleuze](#), no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación ([1994: 13-14](#)). Por una parte, en *Diario de Muerte* la poesía deviene cuerpo erotizado y luego, cadáver, hasta alcanzar un estado de vacío e inanidad, en un proceso que ya hemos enunciado más arriba. Ahora bien, esa cosa de nada que asume sin ninguna responsabilidad todas nuestras deficiencias (la poesía, claro) se sitúa, a través de dicho proceso, en un límite más allá del cual está la muerte.

Y la muerte, como referente de los poemas, ha llegado a este límite, a través de un proceso de desantropomorfización articulado a partir de la desconstrucción de las figuraciones que están en la cultura y en la propia obra de Lihn: límite de la forma, de la figuración, devenir.

Existe, entonces, un devenir al cual son llevados todos aquéllos que necesitan del lenguaje

para ocultar su vacío: el devenir-charlatán.

Charlatán significa: 1. Que habla mucho y sin sustancia (DRAE), como la escritura vacía de la que se huye todo el tiempo y que se asume como teatralización de la palabra en la praxis lihneana ([Lastra 1990: 51](#)). Y, también, como el poeta que en todo momento nos está señalando que la escritura es una exageración, pero que sin embargo reincide en ella como en un crimen. Quizás se trate, como lo señala el "escritor" que aconseja a otro (¿joven?) en "No te desasosiegues...", de "los efectos secundarios del hiperdesarrollo del ego" ([Lihn 1990: 75](#)); 2. Hablador indiscreto, igual que el ego que habita al sujeto lihneano como una multiplicidad, una "réplica de la muerte hecha de palo", y, en último término, como "Un charlatán que sólo puede hablar de lo que existe en lo que habla / Y contaminarlo todo de irrealdad" ([Lihn 1990: 47-48](#)). Pero, también como el ego de los demás, esos "hablan sin parar desgasándose" ("Caballeros inflados de ego..." 21); 3. Embaucador, a la manera de los médicos: "los peluqueros" y "manicuros" de la muerte que asisten al "muerto al que le quedan pocas horas de vida". El poema "Recuerdos de un cirujano" devela este discurso vacío que se oculta detrás del "alegre corpachón": "Lo recordaré mientras muera diciendo con una voz que desconocía la duda / Usted está más sano que yo y sus amigos... / lo cual era verdad sólo en relación a ellos y a usted". Más adelante agrega: "Pero el suyo fue un problema de estadísticas / –en el mundo de las probabilidades / parece una estupidez confiar en las estadísticas / y el mío, el de la inhibición frente a los charlatanes / la necesidad de confiar en ellos para deshacerse del miedo" ([1990: 35](#)); 4. Vendedor callejero que anuncia a voces su mercancía. Devenir que la muerte asume para "ser" el vacío que ronda a la poesía: "esa cosa sorda, muda y ciega". La muerte que, aunque no ha vuelto a ser sujeto de enunciación desde los monólogos (en donde "el hablante era un hipnotizador... repite los dichos de los charlatanes", [Lastra 1990: 51](#)), se ha ocultado siempre detrás del lenguaje, movilizándolo en *Diario de Muerte*, pues "la vida necesita muy poco del lenguaje / esta es una de las causales más poderosas del Ego / de la muerte" ([1990: 21](#)). Una charlatana anómala, "inacabada", claro, pues carece de cuerpo y, sin embargo, anuncia a voces una mercadería vacua, una presencia ausente.

No se trata, en este caso, sólo de máscaras que utilice el sujeto para teatralizar la palabra, sino de un devenir en los términos de [Deleuze](#), un acercamiento máximo entre los términos desde sus asimetrías y en donde se propicia el devenir final de la poesía de Lihn, que corresponde al desenmascaramiento de la poesía: el espacio literario es el que más se acerca a la experiencia de la muerte. En él, la realidad se encuentra mediatizada por la memoria y, por tanto, convertida en fantasma del cual la escritura es una materialización. Lihn explicita esto al comentar la concepción intransitiva de la poesía en la "Conversación inconclusa" sostenida meses antes de su muerte:

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 ese 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](#)).

Esta "experiencia de la muerte" es la única a la cual puede acceder, en último término, el sujeto que se ha asumido como "aspirante a muerto" (desde [París Situación Irregular](#)), como "enfermo de gravedad": "un muerto al que le quedan pocos días de vida". Recordemos que son múltiples los pasajes del libro de 1989 donde el hablante poético se interroga por esta experiencia, la cual se resuelve, entonces, dentro del mismo poemario, en el despliegue del tema "la poesía es la muerte" y sus variantes. La poesía deviene, así, "cosa sorda, muda y ciega", es decir, silencio, herida o escritura caníbal, y, finalmente, un espejo que está inhabilitado para mostrar el último rostro, pues se rompe en el mismo instante en que va a reflejarlo. Es necesario precisar, además, que estas variantes recorren, con múltiples matices, toda la obra poética de Lihn.

La crítica sobre *Diario de Muerte* ha señalado, en diversos momentos, la relación entre la concepción de la poesía de Lihn y la de Mallarmé, ambos enfrentados al vacío que trabaja en el lenguaje poético, que es afirmación y negación, ser y no-ser. Según [Julia Kristeva](#), Mallarmé, entre otros, se encarga de introducir en el texto cultural de la civilización el

"escenario vacío", distante de aquel en el que hablamos como sujetos lógicos. En él se produce el choque y la conjunción de significantes que escapa a la categoría de la lógica bivalente (verdadero-falso; existente-no existente, etc.). En este escenario vacío se disuelve el sujeto, llevándose a cabo una operación de negatividad generalizada, una negatividad que aniquila ([Kristeva 1981: 85](#)).

Hemos señalado que el sujeto del libro póstumo de Lihn se ha plegado al centro de "la ciudad del yo". Desde este plegamiento se constituye la identidad del que se ha encerrado a morir, y se crean las líneas de fuga que posibilitan, por una parte, las múltiples relaciones de la escritura y, por otra, cierran el camino de estas relaciones. En esta última línea que está bloqueada es donde trabaja la negatividad del lenguaje poético. Ella es, en términos de [Deleuze](#), el despliegue que se objetiva en ese espacio poético, "esa zona rebelde", que se iguala a la memoria, el sueño y de la cual surgen los fantasmas, "las fantasías que enferman y las ilusiones que matan".

En este contexto, creemos que la búsqueda del rostro de la muerte en la poesía de Lihn accede, en el libro de 1989, a un punto que abre la posibilidad de una nueva lectura de las figuraciones presentes en sus poemas anteriores. Si la poesía es la muerte, el sueño de la letra (lo verdadero, podemos agregar), la cárcel del ser, la escritura que se mira a sí misma está constantemente mostrando ese rostro. Narciso, entonces, está fascinado por el vacío que trabaja desde el fondo de ese reflejo que mira sin piedad. Vacío que en *Diario de Muerte* se escenifica, se dramatiza y se resuelve a partir de la conciencia que siempre se tuvo de la precariedad del lenguaje poético.

### 3. LA MUERTE COMO TEXTUALIDAD DE BASE

Nos interesa anotar ahora brevemente algunas consideraciones con relación a otra línea que, creemos, traza la escritura de *Diario de Muerte* y que está en relación con la noción de "vida como textualidad de base" ([Zapata 1994](#)) que se desprende de la praxis poética de Lihn y que en el último libro cobra una dramática significación: la muerte se constituye en la "textualidad de base".

Si restringimos nuestro acercamiento al libro sólo a la lectura de éste, evitando, en primera instancia, los datos anexos sobre la muerte real de su autor y las condiciones de esta escritura que se desprenderían de otros textos, nos encontramos con que el propio libro se encarga de informarnos sobre estos datos indicando algunas claves precisas para su lectura. La más importante de ellas es la que se refiere a la dramática situación de la escritura: el autor real está condenado a muerte por el cáncer. Se trata de la línea que atrae la lectura del libro hacia la búsqueda del sujeto real que escribe en este límite entre la vida y la muerte.

En otras palabras, pensamos que el enfrentamiento con los poemas de *Diario de Muerte* nos mueve a preguntarnos necesariamente por el autor. La borradura radical de éste nos lleva a buscarlo en los pliegues del libro. Esta particularidad la propicia, por una parte, una característica propia de la literatura que [Roland Barthes](#) explicita en su libro *El placer del texto y Lección Inaugural*, al referirse a la manera cómo una obra determinada, mediante la construcción de "seleccionadas sutilezas" que favorecen su apertura, es capaz de atrapar la atención del lector al cual "desea":

El texto es un objeto fetiche y ese *fetiche me desea*. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex machina*) está siempre el otro, el autor.

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo "murmura"). ([Barthes 1995: 46](#))

De esta manera, al igual que el texto me desea como lector, yo "deseo" al autor, busco su figura en el entramado que conforman los poemas. Esta figura se constituye como una doble

ausencia en el libro póstumo de Lihn.

Los paratextos del libro conforman este espacio en donde se consignan los datos "objetivos" sobre la situación de escritura. Estos son, entre otros<sup>13</sup>, la "Nota preliminar" y la "Nota explicativa". En la primera leemos: "corregido por Enrique Lihn *hasta en los días finales*" (11); "no sabemos de otras *experiencias tan extremas* en la literatura chilena"(12). Y en la nota final: "*Ubicamos la escritura* entre la última semana de abril y la primera de junio del año 1988. *Enrique Lihn murió* el 10 de julio de ese año, en su casa de la calle Passy 061, tercer piso, en Santiago de Chile".

Estas son, entonces, las 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. El sujeto de la enunciación, instancia entendida por Lihn como objetiva, tiende a borrar su distinción con el espacio de la "privacidad o subjetividad" que el autor buscaba expurgar de sus textos ([Coddou 1989: 148](#)).

Es aquí donde creemos que reside la particularidad de los acercamientos críticos sobre este libro. Esa crítica "situada" mencionada por [Alonso y Rodríguez \(1995\)](#), la cual, al abordar la obra de Lihn, se encuentra con que la negatividad que trabaja dentro de este lenguaje poético (y de todo lenguaje poético) tiene su correlato en la propia existencia del poeta.

Entonces, lo inquietante de estos poemas escritos desde el "antiespacio", y que es lo que la crítica no ha podido pasar por alto, es el devenir-cuerpo agonizante de la poesía, borrando el límite que permanece claro y fijo en otros escritores. En *Diario de Muerte* no sabemos bien si el silencio de la escritura es el correlato de la vida que se acaba o si, por el contrario, el término de la vida es el correlato del silencio de la poesía.

Nosotros tampoco sabemos de experiencias similares en la literatura chilena. Sin embargo, en el contexto de la literatura latinoamericana encontramos resonancias en la última novela del peruano José María Arguedas. *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* es, en efecto, un libro signado por la misma doble tensión escritura/silencio, vida/muerte. [Mauricio Ostria](#) nos dice que el libro de Arguedas representa el postrer límite de su verosímil, la frontera entre la palabra y el silencio, entre el signo y la praxis y, también, entre la vida y la muerte ([1981: 43](#)). A estas características que marcan también la escritura de *Diario de Muerte* podemos agregar aquella que singulariza la obra de Enrique Lihn: la muerte es una presencia constante en su poesía que trabaja desde dentro a ese cuerpo hecho de palabras. "Idea fija" que cruza el último libro del poeta:

"...cada nocturno despertar significa  
el reacomodarse del cuerpo en su idea fija: que el enemigo monta guardia en él  
sin pegar una sola pestaña  
dueño y señor de la ciudadela tomada" ([1990: 54](#)).

Un cuerpo que nos habla de otro cuerpo. Ambos son reales y están vivos y saben que van a morir.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Diario de muerte*, por ser un texto situado, no sólo traza estas dos líneas, sino que entre ellas se articulan las que se relacionan con la cultura de diversas épocas (alusiones a pintores como Mantegna, a la ópera *Madame Butterfly*, a obras de poetas como Huidobro, Rojas o Hann, etc.), con hechos de la contingencia política en la que se inscribe la escritura del texto, con espacios y personas cercanas al autor, etc. Y que arrastran la lectura del libro hacia diversos puntos: unos llenos de vida y movimiento y otros ciegos y relacionados con la muerte. Esta línea que se agita y se mueve posibilita, entonces, la lectura atenta, crítica o no, que se enfrenta a un texto concebido como "Obra abierta", característica que define el quehacer literario de Enrique Lihn (sobre el desarrollo de estos conceptos en la obra lihneana ver [Zapata 1994: 101-117](#)).

<sup>2</sup> Faltaría, sin embargo, poner más atención a la intertextualidad que se provoca dentro del

propio libro. Un juego de espejos como en un laberinto que creara el propio texto y en el cual el yo del sujeto se refleja y "aúlla" el dolor de la agonía: "La vida se adquiere..."; "Los que van a morir..."; "Todavía aleteo...", etc.

<sup>3</sup> Este poema nos remite, además, a la relación que la poesía de Lihn propició con la figura de Alicia, de Lewis Carroll: la niña que atraviesa los espejos para llegar al "País de las Maravillas" se transforma en el paradigma de la imposibilidad de ver la realidad desde el otro lado, desde la magia y la maravilla: "Disminución de Alicia al ir creciendo / al otro lado de un espejo roto / en el país de Nada y Nunca Más / reverso exacto de esas maravillas" ([Lihn 1997: 15-16](#)).

<sup>4</sup> Por esta razón, creemos que la figura central de *Diario* no es Narciso, sino, como anota [Mario Rodríguez \(1993\)](#), Aquiles que corre herido de muerte.

<sup>5</sup> "Una poesía que evoca el padecer de una conciencia desdichada, que no tiene respuesta ni para su dolor ni para el dolor del mundo; una poesía 'desconfiada' y 'escéptica' aun de sí misma, cuya finalidad, si acaso, se reduce, por la certeza de su radical impotencia, a ser el testimonio lo más honesto posible del 'pequeño dolor imposible de rastrear'" ([Ostria 1992: 50](#)).

<sup>6</sup> En otro sentido, es posible postular una lectura de estos poemas como sinécdoque de las ciudades visitadas, y más aún, como sinécdoque del país, del cual se tiene la misma visión: "eriaz, remoto y presuntuoso" ("Nunca salí del horroroso Chile").

<sup>7</sup> Nuestra idea se refuerza con el hecho de que los poemas "La ciudad del Yo" (43) y "Quién de todos en mí" (47) se ubican en el centro del libro y antes y después están poemas como "El yo de los demás no te dará ninguna luz..." (40) y "El yo de los demás..." (56), propiciándose, así, una lectura que puede partir perfectamente desde "el centro" hacia la "periferia" o viceversa.

<sup>8</sup> Puntos suspensivos en el original.

<sup>9</sup> Así se anuncia en los versos de "Escrito en Cuba": "A la palabra que efectivamente presenta en sus vocales y / diptongos como una carne, / la ronda el silencio como la muerte a la carne" ("[Escrito en Cuba](#)", 1995: 125).

<sup>10</sup> Se resuelve, de esta manera, la problemática planteada por Ibáñez con relación a la encarnación de la contradicción entre escritura y silencio (muerte) que enunciaban libros como [Escrito en Cuba](#) y [La Musiquilla de las pobres esferas](#): ¿"Hasta dónde esta contradicción está encarnada en la escritura misma, en el sentido poético o apoético del discurso, y hasta dónde está simplemente expuesta, dicha, aludida como tema de variaciones?" ([1969: 3](#)).

<sup>11</sup> Tensión que se objetiva entre poemas como "Escrito en Cuba" y "Porque Escribí".

<sup>12</sup> No se trata, en *Diario de Muerte*, de un uso extraño de la lengua en el nivel de la sintaxis o la morfología de las palabras, sino que más bien se trata de la utilización de una lengua "desterritorializada", pues se trata de un lenguaje instalado en el límite de la vida, una voz agónica, caracterizada por el aullido, el grito, la desgarradura, la herida.

<sup>13</sup> Otros paratextos que consignan datos sobre la situación de escritura son, obviamente, el título que juega con la inversión de la fórmula "diario de vida", la ilustración de la portada que conecta con una imagen, la de la laguna de los muertos, y el dato de la contratapa del libro que informa sobre la edición del poemario por Pedro Lastra y Adriana Valdés y que habla sobre una ausencia.

## OBRAS CITADAS

- Alonso, María Nieves y Mario Rodríguez. 1995. "El deseo de la escritura". *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil de Biedma*. Curicó: Editorial La Noria.
- Barthes, Roland. 1987. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1995. *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Cánovas, Rodrigo *et al.* 1988. "Conversación inconclusa con Enrique Lihn". *Número Quebrado* 1: 3-8.
- Correa-Díaz, Luis. 1996. *Lengua muerta. Poesía Post-literatura & Erotismo en Enrique Lihn*. Providence, Rhode Island: Ediciones Inti.
- Coddou, Marcelo. 1989. "A la verdad por lo imaginario: entrevista a Enrique Lihn". *Veinte estudios sobre la poesía chilena del siglo veinte*. Santiago: Edic. del Maitén. 147-168.
- Deleuze, Gilles. 1994. *La Literatura y la Vida*. Córdoba: Alción Editora.
- y Claire Parnet. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos
- Foucault, Michel. 1996. "El lenguaje al infinito". *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Editorial Paidós. 143-155.
- Foxley, Carmen. 1995. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Kristeva, Julia. 1981. "Poesía y Negatividad". *Semiótica* 2. Madrid: Editorial Fundamentos. 55-93.
- Lastra, Pedro. 1990. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier.
- Lihn, Enrique. 1966. *Poesía de Paso*. La Habana: Casa de Las Américas.
- . 1969. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- . 1969a. *Escrito en Cuba*. México: Edic. Era.
- . 1977. *París, situación irregular*. Santiago: Ediciones Aconcagua.
- . 1979. *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes.
- . 1982. *Estación de los desamparados*. México: Premia Editora.
- . 1990. *Diario de Muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- . 1995. *Porque Escribí*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- . 1997. *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago: Lom Ediciones.
- Ostria, Mauricio. 1981. "José María Arguedas o la escritura contra la muerte". *Acta Literaria* 6: 39-55.
- . 1992. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35: 49-60.
- Rodríguez, Mario. 1993. "Diario de Muerte de Enrique Lihn: el deseo de la escritura". *Acta Literaria* 18: 25-35.

Triviños, Gilberto. 1996. "Las metamorfosis de la muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra". *Acta Literaria* 21: 75-92.

Zapata, Juan. 1991. "Enrique Lihn. Diario de Muerte". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33: 326-327.

———. 1994. *Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Curicó: Editorial La Noria.