

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 33-50.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.229>

Enrique Lihn y su *Diario de muerte*: representar el cuerpo enfermo y la propia muerte

Enrique Lihn and his *Diario de muerte*: Representing the Sick Body and Death Itself

Benoît Santini
Université du Littoral Côte d'Opale, Francia

ORCID: 0009-0002-3635-2692
benoit.santini@univ-littoral.fr

Recibido: 14 de abril de 2025.
Dictaminado: 01 de junio de 2025
Aceptado: 03 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Enrique Lihn y su *Diario de muerte*: representar el cuerpo enfermo y la propia muerte

Enrique Lihn and his *Diario de muerte*: Representing the Sick Body and Death Itself

Benoît Santini

RESUMEN

Entre fines de abril y fines de junio de 1988, el autor chileno Enrique Lihn (1929-1988) escribe su poemario *Diario de muerte*, publicado póstumamente en 1989, creando un aparente diario íntimo poético, cuyo tema central es el cáncer que sufre y que lo vence el 10 de julio de 1988. Al darse cuenta de la inminencia de la muerte, Lihn va elaborando una escritura lírica autobiográfica de la inmediatez y de la urgencia. Desde el título del poemario, se afirma la redacción de un “diario”, mediante un juego de vocablos desconcertante, puesto que lo que suele llamarse “diario de vida” va convirtiéndose en “diario de muerte” mediante una ingeniosa inversión. Así, a lo largo del poemario se descubre una isotopía de la enfermedad, mediante una serie de vocablos que no dejan lugar a dudas sobre la situación del yo y el deterioro de su salud. Pese a lo ineluctable que es la muerte, el hablante lihniano hace de la creación poética un arma para combatir la enfermedad y el fallecimiento. Su anhelo es compartir sus propios dolores con su destinatario, entablar una complicidad con él, elaborando un canto abierto a la comunidad, generoso y contrario a cualquier egotismo.

Palabras clave. Enrique Lihn; *Diario de muerte*; autobiografía; poesía; enfermedad.

ABSTRACT

Between the end of April and the end of June 1988, the Chilean author Enrique Lihn (1929-1988) wrote his poetry book *Diario de muerte*, published posthumously in 1989, creating an apparent intimate poetic diary whose central theme is the cancer he is suffering from and which carries him off on July 10, 1988. Realizing the imminence of death, Lihn

elaborates an autobiographical lyric writing of immediacy and urgency. From the title of the book, the writing of a “diary” is affirmed by means of a disconcerting play on words, since what is usually called “diary of life” becomes “diary of death” by means of an ingenious inversion. Thus, throughout the book, we discover an isotopy of illness through a series of words that leave no room for doubt about the situation of the lyric voice and the deterioration of his health. In spite of the ineluctable nature of death, this voice uses poetic creation as a weapon to combat illness and death. Her desire is to share his own pain with his addressee, to establish a complicity with him, elaborating a poem open to the community, generous and contrary to any egotism.

Keywords: Enrique Lihn; *Diario de muerte*; Autobiography; Poetry; Illness.

La muerte y la enfermedad constituyen un eje central de la producción lírica de numerosos poetas chilenos. Pensemos en Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), acerca del cual el investigador Jesús Fernando Diamantino Valdés (2015) escribe: “la muerte en Pezoa Véliz es una matriz de sentido fundamental en su obra poética. Este motivo se hace patente ya desde sus primeros escritos y publicaciones conocidas” (p. 157). En los poemas de Gabriela Mistral (1889-1957), “Enfermo” –*Tala* (1938)– o “La enferma” –*Almácigo* (2015), publicación póstuma–, el yo lírico canta la muerte ajena. Y a veces, este canto dolido posee un trasfondo autobiográfico, por ejemplo, cuando la poeta escribe en “Los sonetos de la muerte”, de 1914: “Del nicho helado en que los hombres te pusieron, / te bajaré a la tierra humilde y soleada” (2019, p. 163), refiriéndose, probablemente, al suicidio del empleado ferroviario Romelio Ureta, en 1909, con quien habría tenido supuestamente una relación amorosa. En la producción poética de Pablo Neruda (2002), diversos textos se refieren a la muerte, como el poema simplemente titulado “La muerte”, en *Canto General*, escrito en primera persona del singular: “Tengo lista mi muerte, como un traje / que me espera, del color que amo, / de la extensión que busqué inútilmente, / de la profundidad que necesito” (p. 623), lo que le da al texto un cariz muy personal e íntimo.

Para completar estas líneas liminares, debemos recordar que diversos poetas chilenos abordaron en sus obras la enfermedad y la muerte propias, con el objetivo de compaginar creación literaria y experiencias autobiográficas.¹ Se trata, entonces, de experiencias límites, en las cuales la escritura se convierte en receptáculo del sufrimiento y anuncia, en ciertos casos, de manera subrepticia, el acercamiento progresivo a la muerte. Entre ellos, Raúl Zurita, quien, en su primer libro, *Purgatorio* (1979), incluye una carta médica, en la cual tacha palabras y las reemplaza por otras manuscritas, compartiendo con sus lectores su “psicosis de tipo epiléptico”, diagnosticada brutalmente por la psicóloga Ana María Alessandri (2007, p. 43), así como sus electroencefalogramas, a los cuales superpone versos y títulos (pp. 65-69). En “Zurita. Poema de amor”, de *Los países muertos* (2006), la voz poética autobiográfica dice: “Y ya casi amanece y no puedo parar / de llorar; de llorar primero por ti / que te enamoraste de un viejo con / Parkinson” (p. 57), mediante un tuteo probablemente dirigido a Paulina Wendt, esposa de Zurita, poeta que sufre Parkinson desde hace más de 25 años. Por su parte, el añorado Antonio Silva (1970-2012) cita en sus textos la enfermedad de SIDA que padeció, haciendo de ella materia poética al escribir en su poema “Koans”, de *Matria* (2007): “En la sangre, ese grave dulzor de la VIHDA” (p. 168), reuniendo vida y muerte a través de un giro oximorónico y de la fusión de los vocablos VIH y vida mediante un desgarrador neologismo.

A finales de los años 1980, y más precisamente entre fines de abril y fines de junio de 1988 (Ozuljevic Subaique, 2019, p. 107), el poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) escribe su *Diario de muerte*, publicado póstumamente en 1989, creando un aparente diario íntimo poético —matizaremos esta afirmación en nuestro trabajo—, cuyo tema central es el cáncer que sufre y que lo vence el 10 de julio de 1988 (Guerrero del Río, 2013). Al darse cuenta de la inminencia de la muerte, Lihn va elaborando una escritura lírica autobiográfica de la inmediatez y de la urgencia. Escribe Álvaro

¹ Véase S. Muñoz Arriagada (2020).

Luque Amo (2018): “En el diario literario, por tanto, se desarrolla la construcción de una intimidad autobiográfica, de una intimidad que consiste en la reflexión del diarista sobre sí mismo, en la introspección cotidiana que acomete el autor del diario” (p. 760). Por su parte, Guerrero el Río (2013) afirma del poemario de 1989:

refuerza una temática (la muerte) que la habíamos encontrado en sus textos iniciales (por ejemplo, el “Monólogo del poeta con su muerte” en *Poesía de paso*, o en *La pieza oscura*: “hasta que un día ya no puedes luchar/ a muerte con la muerte y te entregas a ella/ a un sueño sin salida”), pero ahora desde una perspectiva mucho más inmediata y, por qué no decirlo, intimista (p. 58).

La “intimidad autobiográfica” o la escritura “intimista” lleva a Lihn a compartir con sus lectores sus vivencias de hombre afectado por el cáncer, confirmando lo que Pedro Lastra y Adriana Valdés (1989) escriben acerca de *Diario de muerte*: “Como se sabe, Enrique Lihn se declaró, desde *La pieza oscura*, a favor de lo que reconocía como una ‘poesía situada’, y describió esos términos de manera muy precisa como la relación del texto con la circunstancia de sus enunciados” (p. 11). *Diario de muerte* correspondería pues a esta “poesía situada”, dado que el poemario se relaciona con “la circunstancia de sus enunciados”, o sea, en este caso, la enfermedad y la muerte venidera. Nos interesará demostrar, en este artículo, cómo este “diario” poético le permite a Lihn otorgarle a su experiencia íntima una dimensión universal a partir de un canto en el que vida y muerte quedan enlazadas.

LA ENFERMEDAD, DE LO ÍNTIMO A LO COLECTIVO

Desde el título del poemario, elegido por el mismo Lihn (Ozuljevic Subaique, 2019, p. 106), aunque su libro se publicó póstumamente, se afirma la redacción de un “diario”, mediante un juego de vocablos desconcertante, puesto que, a través de un complemento de nombre, se asocia el diario a la muerte. Lo que suele llamarse “diario de vida” va aniquilándose, convirtiéndose en “diario de muerte”, mediante una ingeniosa inversión. Daniel Rojas Pachas (2017) dice:

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 autorial de una literatura poligenérica). Para ello se vale de la concordancia entre la agonía del sujeto biográfico, producto de un cáncer terminal, y la inminente muerte del sujeto poético (p. 158).

No obstante, Ozuljevic (2019) escribe:

en su mayor parte presenta diferencias con lo que hemos señalado respecto al diario íntimo como género: no se sabe si fue escrito día a día y textualmente no hay marcas que lo indiquen; no es secuencial ni hay cronología en los registros; no hay presencia de deícticos, no es preciso ni exacto ni tiende a representar un espacio físico y temporal específico; no existen comentarios de la cotidianeidad ni confidencias, y no son acontecimientos los que se presentan, sino reflexiones, cuestionamientos y sucesos interiores del sujeto enfrentado a la muerte; está versificado, mientras que los diarios íntimos son escritos en prosa; en su gran mayoría –más del 70%– los escritos no están enunciados en primera persona singular, por lo que la autorreferencialidad no se manifiesta textualmente (p. 110).

En efecto, en este diario de muerte no figuran ni fechas ni lugares: las menciones a éstas resultan sumamente imprecisas, haciendo del diario un poemario –aparentemente– desprovisto de cualquier anclaje temporal. En el poema “Todos lo pueden todo...” (1989), el hablante dice:

Todos lo pueden todo: salir de este horroroso
país trivial que trivializa a la muerte
burocráticamente, pueden y por perdido
que esté dar en el blanco hoy de un pobre paraíso
en París, en Madrid, en cualquier parte (p. 77).

Un lector atento es capaz de fechar –aunque sea aproximadamente– la composición de este texto y de deducir el lugar dónde se redacta: efectivamente, mediante el uso del verbo “salir” y la alusión a “este horroroso país trivial que trivializa a la muerte”, se

percibe una denuncia implícita al Chile dictatorial de los años 80, bajo Pinochet, que banaliza la violencia y empuja a los opositores a buscar “un pobre paraíso” exiliándose en ciudades europeas, en las cuales se ven obligados a vivir en una situación de gran precariedad. Así, si Ozuljevic (2019) afirma que el poemario de Lihn “no es preciso ni exacto ni tiende a representar un espacio físico y temporal específico” (p. 110), nos parece importante, no obstante, decir que lo implícito y lo no dicho ocupan un espacio importante, que el lector se ve abocado a dilucidar, siendo “este horroroso país trivial” una perífrasis para designar el Chile de la época, país donde vive el autor, como señala el pronombre demostrativo “este”. Por su parte, el adverbio “hoy” relaciona la escritura del poema con las contingencias históricas del momento y reemplaza astutamente la fecha precisa que se suele colocar en el membrete de una hoja de diario de vida. Asimismo, aunque el “yo” se difumine detrás del empleo de la tercera persona del plural, sobresale la situación personal de Lihn como chileno viviendo bajo dictadura. Este poema se presenta pues como testimonio del poeta que presencié los abusos de la Junta.

La escritura del diario de vida como práctica cotidiana hace discretamente su aparición en versos de “Animita de éxito” (1989): “Me he convertido en un actor que va a morir, pero de verdad, en el último acto / en un afamado equilibrista sin red que baila noche a noche / sobre la cuerda floja” (p. 68). Esta vez, la primera persona del singular refuerza el canto autobiográfico, llegando a confundirse yo lírico y Lihn. El giro “noche a noche” no sólo revela el paso del tiempo y el acercamiento ineludible de la muerte, sino también la cotidianeidad de la enfermedad, que suscita la creación poética continua; la asimilación al equilibrista caminando por su “cuerda floja” refleja la fragilidad del hilo de la vida, que la Parca puede cortar en cualquier momento; el riesgo de caerse al suelo y de romperse a pedazos, como lo sugiere el privativo “sin red”; la noche, que connota oscuridad, amenaza y muerte, ¿no sería además el momento más adecuado para escribir este diario íntimo-poético, siendo un momento de calma, de recogimiento y de silencio?

La ausencia de datos temporales corre parejas con la incertidumbre en cuanto al momento preciso de la llegada de la muerte. Así, el tiempo parece perder su consistencia y cualquier referencia a fechas concretas resulta vana, dado que el hablante se pregunta: “¿No sería deseable recibir una comunicación del más allá, con la hora y el día exacto de nuestra muerte, eso, y un revólver invisible?” (Lihn, 1989, p. 18). Al no saber exactamente cuándo llegará su muerte, el yo, a su vez, borra de su cuaderno toda temporalidad precisa, dando a su texto un cariz universal y atemporal.

Para diferenciar diario íntimo y *Diario de muerte*, Ozuljevic (2019) dice que el libro de Lihn “está versificado”, mientras que un diario íntimo está escrito en prosa. Se debe, a nuestro juicio, matizar esta afirmación, dado que el versolibrismo del *Diario de muerte*, la inclusión de poemas en prosa, así como la alternancia entre brevedad y longitud—sobre los cuales volveremos en el eje siguiente— e incluso la presencia de un lenguaje coloquial, son elementos que pueden relacionarlo con el diario íntimo. Por ejemplo, el yo poético no duda en emplear vocablos groseros, dando rienda suelta a sus emociones. En “Quién de todos en mí” (1989), la voz lírica, al hablar de la muerte—que está anclada en su propia carne y en su cuerpo, al que califica perifrásticamente de “protoplasma de este hijo sin madre” (p. 47)—, afirma: “Esa mierda que nunca pude excretar / aferrado a mí como el nódulo al pulmón” (p. 47). Invasado por la enfermedad, el hablante se da cuenta de que la muerte, calificada de “Esa mierda”, es parte íntegra del ser vivo, que, al nacer, ya va avanzando hacia el fin. Ambos versos, un decasílabo y un tridecasílabo, que se terminan con palabras agudas, se construyen alrededor de una oposición entre el verbo “excretar” y el adjetivo “aferrado”—escrito en masculino al referirse al “protoplasma”— y de ecos—a la “mierda”, situada al comienzo del verso, responde el “nódulo” del pulmón, que concluye el verso siguiente. Se demuestra así la imposibilidad de librarse de la muerte, que, inexorablemente, llegará. Evoquemos, asimismo, la presencia del chilenismo “qué chuchas puede enseñar el dolor a un agonizante” (p. 70), a través del cual el hablante manifiesta su incompreensión ante la enfermedad; y no olvidemos las numerosas ocurrencias del giro impersonal “Hay” a

lo largo del poemario, que introducen en el discurso lírico de Lihn un coloquialismo y un habla cotidiana que evidencian cierta espontaneidad de la escritura, similar a la que caracteriza la redacción de un diario íntimo. Así, cuando el yo declara que “No hay nombres en la zona muda” (p. 13), la aparente sencillez expresiva esconde una profunda reflexión sobre la dificultad para encontrar palabras capaces de evocar la muerte; o cuando afirma “Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos” (p. 27), separa, por un paralelismo de construcción, a los dos grupos de seres humanos, perteneciendo él, lamentablemente, al segundo de ambos.

FINITUD Y CONCIENCIA DE LA MUERTE

A lo largo del poemario (1989), el lector descubre una isotopía de la enfermedad, mediante una serie de vocablos que no dejan lugar a dudas sobre la situación del yo y el deterioro de su salud. Encontramos, por ejemplo, la asociación “enfermo de gravedad” (pp. 21 y 67), que hace hincapié en la ausencia de escapatoria para dicho enfermo condenado. Se confirma la situación de este desgraciado cuando se le califica de “enfermo incurable” (p. 76). Lo interesante es que el hablante evoca a “un enfermo de gravedad” valiéndose de un artículo indefinido (p. 67) o lo llama “el enfermo incurable” (p. 76), con un artículo definido mucho más autobiográfico de lo que parece. Asimismo, la reiteración del vocablo “nódulo” es reveladora de la obsesión, muy comprensible, del hablante por su propia enfermedad. Citemos, por ejemplo, los versos relacionados con el “problema” que constituye la muerte: “la ciencia lo resuelve con soluciones parciales, esto es, difiere / su nódulo insoluble sellando una pleura, para empezar” (p. 13). Y los versos siguientes: “pueden decir que la paranoia es el nódulo / de mi pulmón derecho y la sombra en el izquierdo” (p. 25). Bien se ve que la muerte es ineluctable, como lo reflejan la elección del verbo “diferir” —que sugiere un simple aplazamiento de la llegada de la muerte— y la invasión del pulmón izquierdo por lo negro —“la sombra”. El vocablo “pulmón”, órgano afectado por el cáncer, se repite en el poemario, así como el nombre de la misma enfermedad: “un folleto sobre el cáncer” (p. 27), “la pelusilla del cáncer” (p. 35). El *Diario de muerte*

queda pues ineludiblemente contagiado por la enfermedad, mediante la recurrencia de estos vocablos, que lo van mordisqueando. No existe salida para los enfermos, calificados por el yo lírico, de “encerrados a morir” (p. 48). ¿No habría de parte del hablante, otra vez, una voluntad de poner en paralelo la experiencia de los enfermos y la de los presos políticos bajo dictadura, ellos también “encerrados a morir” en los campos de concentración de la Junta pinochetista?

Desde el título, *Diario de muerte*, Lihn (1989) anuncia el color: la muerte será el eje central de su poemario. Creando una estructura circular, termina su poemario con la palabra muerte, que figura en el último verso de aquél. En efecto, se alude al “ovillo de la muerte” (p. 81) a través de una hermosa metáfora, que recuerda la imagen tradicional de las Parcas –pensemos en *Las hilanderas*, pintadas por Velásquez. A este respecto, se vale el hablante de una alegoría de la muerte en el poema “La Calva”, que ofrece una imagen de la muerte personificada, tal como se la define en las representaciones medievales, y de la que Lihn pudo haberse inspirado. Señala Marie-Thérèse Mathet (1999) en una reseña a un ensayo de Yvonne Bargues-Rollins:

le personnage médiéval de la Mort «se signale (par) la maigreur des corps, le crâne chauve, une dentition, un rire, un regard diabolique, une chevelure extravagante ou un couvre-chef original». De plus la Mort apparaît souvent sous les traits d’ «une vieille femme squelettique, au rire sarcastique, montée sur un cheval ou parfois un bœuf ou un char» (p. 236).²

Si en el poema, la Calva puede remitir a la muerte alegorizada, cabe señalar que, además, este texto (1989) posee, otra vez, un alcance político, como lo muestran los versos siguientes:

² “El personaje medieval de la Muerte ‘se señala (por) la flaqueza de los cuerpos, el cráneo calvo, una dentadura, una risa, una mirada diabólica, una cabellera estrafalaria o un sombrero original’. Además la Muerte aparece a menudo bajo los razgos de una ‘anciana esquelética, de risa sarcástica, montada a caballo o algunas veces a buey o en un carro’”. La traducción es mía.

A esa calva que hace la ronda de la noche
servicio militar obligatorio
forzada al uniforme o a las gafas oscuras
extrínsecamente asociada al degüello
a la desaparición (p. 71).

La Calva cobra apariencias diversas, vistiendo un “uniforme” o “gafas oscuras”, y el poema se presenta como una danza de la muerte contemporánea, llamada “ronda de la noche”. Si hablamos de alcance político, es que, detrás de esta reflexión sobre la muerte, Lihn esconde astutamente una denuncia de la Junta militar chilena, que, en 1989, está viviendo sus últimos momentos. En efecto, el uniforme será una referencia al de los militares de la Junta; las “gafas oscuras” remitirán a las que lleva Pinochet en la famosa foto de 1973, tomada por Chas Gerretsen, y los vocablos “degüello” y “desaparición” a los crímenes de la dictadura.³

Sí, a menudo, el yo da muestras de distanciamiento con respecto a su enfermedad, empleando versos algunas veces fríos, en apariencia, se descubre, sin embargo, un poema emocionante (1989), en el cual el yo se dirige a la medicina, para que “me mate sin dolor” (p. 70). Este texto tiene la forma de súplica o de rezo, cuyo tenor difiere del conjunto del poemario.

PODER DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA: COMBATIR LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE

Pese a lo inelectuable que es la –y que es su– muerte, el hablante lih-
niano hace de la creación artística –en este caso, poética– un arma
para combatir la enfermedad y el fallecimiento: el poema volvién-
dose catártico. Ciertamente es que –como lo sugiere el poeta en diversas
ocasiones y como ya lo dijimos– hablar de la muerte resulta casi
imposible. No obstante, gracias a la elaboración de una diversidad

³ Pensemos en el “Caso Degollados”, en el cual Carabineros asesinaron a tres militantes comunistas –José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino–, degollándolos el 30 de marzo de 1985. Véase Anónimo (2025, 29 de marzo). <https://cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/caso-degollados-a-40-anos-de-triple-crimen-que-conmociono-a-chile-en/2025-03-29/183309.html>

de tipos de poemas, a un juego entre brevedad y longitud y a la presencia de una intermedialidad, que se manifiesta a veces mediante el procedimiento de la écfrasis, Lihn combate hasta el último momento el peligro que lo amenaza, el cáncer, siendo el arte —poesía, pintura, música— una forma de remedio a los dolores del alma y del cuerpo.

El canto poético se convierte en lienzo oscuro, dada la referencia recurrente al negro, que le da al discurso lírico parentescos con las obras pictóricas de Pierre Soulages. Efectivamente, los colores están casi totalmente ausentes del poemario, siendo preponderante el negro, considerado tradicionalmente “acromático”. El hablante intenta luchar “Contra los pensamientos negros”, como lo revela el título de uno de los poemas (Lihn, 1989, p. 31), y alude al “corazón tan negro” (p. 47), así como a un “vacío libro negro” (p. 56), correspondiéndose este “libro negro” al *Diario de muerte*, en el cual abundan la oscuridad y las referencias a la muerte. El yo define “el negro” como “la muerte que borra el arcoíris” (p. 66), en una perífrasis metafórica muy hermosa, dándole a su discurso poético un toque fúnebre, dominado por lo sombrío. No obstante —y es muy poco frecuente en este poemario—, hace su aparición una pizca de verde cuando se alude al “verdor de la luz en las hojas” y cuando se menciona una hoja “que entinta de verde la yema de los dedos de su destinatario” (p. 78). Se trata, en medio del torbellino de la muerte, de introducir, aunque sea débil, una luz de esperanza y un canto a la vida a través del contacto con lo vegetal.

Si el negro invade los versos, algunas palabras cumplen el mismo rol: se constata la ausencia de algunos vocablos en el manuscrito de Lihn (1989), que se vale de un blanco textual y de puntos suspensivos —otros resultan ilegibles, lo que lleva a los transcriptoras a dejar a su vez puntos suspensivos, los cuales parecen roer el texto, como la enfermedad lo hace en el cuerpo del mismo poeta. El verso inicial de “El número de los muertos” es: “Millones y billones de muertos” (p. 29). El número indefinible de muertos cava un pozo textual materializado bajo la forma del blanco tipográfico, que equivale también a la supuesta imposibilidad de hablar de la muerte. En “¿No sería deseable recibir una comunicación...”, Lihn

deja una frase trunca: “La enfermedad imita a la vida. Este fenómeno se patentiza, hasta la alucinación, en el llamado”, como lo precisa una nota de los editores (p. 18). En estas líneas –utilizamos a propósito el vocablo “líneas”, dado que se trata de un poema en prosa–, el hablante se refiere a las maniobras de la enfermedad –“imita”–, que tiene efectos desastrosos en el enfermo –“alucinación”. El lector se ve invitado a completar la frase, valiéndose probablemente de un término médico muy especializado, dado que la frase evoca, con términos científicos, las manifestaciones de la enfermedad. En “La Calva”, se lee: “La llamamos la Calva para disminuirla / con un feroz apodo y no..... / Así es como abandonamos en un.....” (p. 72). En ambas frases, las palabras escritas por Lihn en la versión manuscrita resultan ilegibles, como si la letra se oscureciera, lo cual confirmaría la dificultad para hablar de la muerte e incluso para escribir sobre ella de manera descifrable.

Si Lihn crea un lienzo pintado de negro y manchado a veces de espacios en blanco y de vacíos textuales, también maneja diversas formas y géneros poéticos, combatiendo así, de maneras diversas, la inminencia de la muerte. Van alternando poemas y versos largos, micropoemas y versos breves. El objetivo es jugar con las potencialidades del lenguaje, capaz de vencer al silencio eterno que constituye la muerte, y luchando contra ella a través de la expresión poética. El poema “Casi cruzo la barrera”, formado de una septilla de octosílabos y rimas libres, es un buen ejemplo de la concisión formal de la que se vale el yo poético en algunos de los textos del *Diario de muerte*: “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” (p. 53). Las distintas imágenes que se suceden –la barrera, el espejo– simbolizan la frontera entre vida y muerte en la que se encuentra el hablante, cuya enunciación se hace en primera persona. La muerte va acercándose, como lo muestra el adverbio “Casi” y lo confirma la palabra final “la nada”. En otro caso, el poema es aún más escueto. Tal es el caso de ambos versos, que constituyen uno de los textos del poemario: “Los que no han sido operados en la tierra / pueden serlo en el cielo” (p. 79). El micropoema se construye

alrededor de la oposición entre “tierra” y “cielo”, que termina los dos versos. Y si bien enuncia una verdad general –“Los que...”–, el hablante-Lihn se incluye discretamente al grupo indefinido y juega con la polisemia del participio “operado”. Al revés, poemas como “Día de los muertos” (p. 57) se caracterizan por su extensión y la longitud de sus versos. En este poema, por ejemplo, se introducen versos de 18 o 20 sílabas, dando rienda suelta a una inspiración sin barreras: “el ridículo celo fronterizo de que hace gala el mundo / –pequeño país– ante el gran imperio de los muertos / nuestro diario e ineluctable invasor / hacen que la obra olvide sus huesos y sus cráneos / y se deje engañar por la soberbia de los obreros providenciales” (p. 58). Los versos largos de este pasaje corren parejas con la vastedad del “gran imperio de los muertos”, que se opone al “pequeño país” que es el mundo. Lihn no duda en introducir en su reflexión sobre la muerte una crítica en contra del engaño que representa “la soberbia de los obreros providenciales”, y que será, a nuestro juicio, una denuncia implícita, gracias a la perífrasis, de los políticos corruptos o los dictadores, que suelen presentarse como hombres providenciales y fingen ser constructores –“obrerros”– de vías nuevas. En el poema en prosa ya citado, “¿No sería deseable...?”, el hablante se interroga sobre la llegada de la muerte, en un poema cerrado sobre sí mismo y que constituye un todo en sí, según las definiciones tradicionales del poema en prosa. Se termina dicho texto con la frase conclusiva “De los dos, la imitación de la vida es el mejor espectáculo”, que remite al engaño de la muerte disfrazada de vida, imitándola: de esta forma, se va invirtiendo la concepción calderoniana del “gran teatro del mundo” y de la vida como sueño, siendo la muerte “imitación de la vida” para Lihn, quien la presenta, con humor negro, como “el mejor espectáculo”.

Por último, si la creación artístico-poética emprendida por Lihn le permite reflexionar sobre el misterio de la vida y la muerte, combatiendo esta última a través de un estilo aparentemente sosegado, cumplen el mismo rol las referencias intermediales al arte presentes en poemas del *Diario de muerte*. Sin exhaustividad, nos parece interesante seleccionar algunos ejemplos de ello. Así, Lihn (1989) crea un poema-écfrasis a partir de un lienzo de Andrea Manteg-

na (1431-1506), escribiendo: “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” (p. 31). Para ilustrar el poema, se pone en el libro una reproducción de *San Jerónimo en el desierto*, de un discípulo de Andrea Mantegna, lienzo que inspiró a Lihn para crear su poema: de manera subrepticia, el poeta establece un paralelo entre su experiencia de enfermo y la meditación del santo que al reflexionar sobre los dolores de Cristo intenta experimentarlos a su vez. El arte ayuda pues al poeta a aliviar su propio sufrimiento, lo que se confirma en el poema siguiente, titulado “La muerte en la ópera”, en el cual el hablante alude a *Madame Butterfly*, calificada de “bello espectáculo”, y en el cual se presenta, según él, “Una muerte que embellezca a la víctima” (p. 32).

CONCLUSIÓN

Dominique Kunz Westenhoff (2005) escribe acerca del diario íntimo: “Devancer la mort en suivant le fil des jours, cela relève de l'impossible: et c'est sans doute cette conscience d'un affrontement à l'impossible qui fait de l'écriture diariste une forme littéraire. L'écriture sera toujours plus lente que la vie, et plus lente encore en sera la lectura.”⁴ Si la escritura de *Diario de muerte* no se adelanta a la muerte de Lihn, la presencia constante de ésta, patente o en filigrana, muestra que, en este caso preciso, escritura, enfermedad y muerte caminan de la mano. No obstante, la escritura diarístico-poética inherente a *Diario de muerte* se parece, a menudo, a un canto a la vida. Este poemario se presenta como pulsión de vida: las referencias a la masturbación –véase este micropoema: “Un enfermo de gravedad se masturba / para dar señales de vida” (Lihn, 1989, p. 67)– o las alusiones a la “polución” y al “resplandor orgástico” (p. 15), no

⁴ “Anticipar la muerte siguiendo el hilo de los días resulta imposible: y es sin duda esta conciencia de un enfrentamiento con lo imposible lo que convierte la escritura diarista en una forma literaria. La escritura siempre será más lenta que la vida, y la lectura lo será aún más”. La traducción es mía.

son anodinas, constituyen una muestra de la búsqueda de placer y de un momento en que uno se sienta existir, tanto más cuanto que sabe que está condenado.

Lihn desvela en su poemario la gran capacidad creadora de un poeta combativo con cáncer en estadio final. Ante el enigma de la existencia, se entrega como un ser que no dispone de todas las respuestas a sus interrogaciones y que quiere incitar al lector a llevar a cabo esta reflexión. Su anhelo es compartir sus propios dolores con su destinatario, entablar una complicidad con él, elaborando un canto abierto a la comunidad, generoso y contrario a cualquier egotismo. Una muestra fehaciente de ello son las menciones discretas al periodo de la dictadura, que el hablante denuncia, y el vaivén constante entre canto fúnebre personal y universal. Así, si el yo lírico deplora la imposibilidad de evocar la muerte, hace lo contrario a lo largo de su discurso poético, centrado en este tema, apareciendo la palabra “muerte” 51 veces, cuando el vocablo “vida” sólo se emplea 22 veces. Se afirma de esta manera la supremacía de ésta sobre ésta. Por consiguiente, el lenguaje poético, gracias al empleo frecuente de la figura retórica de la oposición, acompaña no sólo a cualquier lector de Lihn afectado por una enfermedad a lo largo de su *vía crucis*, dándole la impresión de que no está solo en su penoso recorrido, sino también a todo tipo de lector intrigado por el enigma de la existencia y la muerte. Lo que sí podemos lamentar es que ésta nos haya llevado temprana e injustamente a Lihn (1989), corroborando lo que escribe el mismo autor en su poema de *Diario de muerte*, “Reconstitución del discurso de un divulgador olvidado”: “mueren jóvenes los grandes talentos / viven hasta la saciedad multitudes de bobos” (p. 34). ➤

REFERENCIAS

ANÓNIMO. (2025, 29 de marzo). Caso Degollados: A 40 años del triple crimen que conmocionó a Chile en dictadura. *Cooperativa*. cl. Véase <https://cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/caso-de->

- gollados-a-40-anos-del-triple-crimen-que-conmociono-a-chile-en/2025-03-29/183309.html
- DIAMANTINO VALDÉS, J. F. (2015, verano). Los espacios fúnebres en la poética de Carlos Pezoa Véliz. *Mitologías hoy*, 11. Véase <http://letras.mysite.com/cpve170222.html>
- GUERRERO DEL RÍO, E. (2013, junio). Enrique Lihn: “Soy un gran poeta cuando quiero”. *Revista Mensaje*, 619, 56-58. Véase <http://letras.mysite.com/elih240722.html>
- KUNZ WESTERHOFF, D. (2005). *Le journal intime. Méthodes et problèmes*. Genève: Université de Genève. Véase <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/juintegr.html#ji042000> journal intime
- LASTRA, P. & VALDÉS, A. (1989). Nota preliminar. En E. Lihn, *Diario de muerte* (pp. 11-12). Santiago: Editorial Universitaria.
- LIHN, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- LUQUE AMO, Á. (2018). La construcción del espacio íntimo en el diario literario. *Revista Signa*, 27, 745-767. Madrid: Asociación Española de Semiótica.
- MATHET, M. T. (1999). Yvonne Bargues-Rollins, *Le Pas de Flaubert: une danse macabre. Romantisme et Modernités*, n° 17, sous la direction d'Alain Montandon, 1998, 466 p. *Littératures*, 41, 235-239. Véase https://persee.fr/doc/litts_0563-9751_1999_num_41_1_1811_t1_0235_0000_2#Web
- MISTRAL, G. (2019). *Obra reunida Tomo 1. Poesía*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- MUÑOZ ARRIAGADA, S. (2020). Enfermedades en mi casa. Véase <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/11/enfermedades-en-mi-casa/>
- NERUDA, P. (2002). *Canto General*. Madrid: Cátedra.
- OZULJEVIC SUBAIQUE, A. (2019). *Diario de muerte*, o el colapso del lenguaje en el recuerdo. *Cuadernos de Aleph*, 11, 102-118. Madrid: Asociación Aleph.
- ROJAS PACHAS, D. (2017). *Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo. *Nueva Revista del Pacífico*, 67, 157-177. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.

- SILVA, A. (2015). *El imperio de los sentimientos. Obra reunida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- ZURITA, R. (2007). *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- ZURITA, R. (2006). *Los países muertos*. Santiago: Ediciones Tácitas.