

## DIARIO DE MUERTE DE ENRIQUE LIHN: INSCRIBIR LA MUERTE Y DISLOCACIÓN DEL DIARIO ÍNTIMO

### ENRIQUE LIHN'S DEATH DIARY: DEATH INSCRIPTION AND DISLOCATION OF THE INTIMATE DIARY

Daniel Rojas Pachas  
Universidad de Guanajuato, México  
df.rojaspachas@ugto.mx

**Resumen:** *En este trabajo, se presenta una lectura de Diario de Muerte de Enrique Lihn priorizando como el autor inscribe la agonía del sujeto poético en relación a la enfermedad del sujeto biográfico aprovechando las posibilidades del género autobiográfico para representar de forma situada la muerte y exponer las limitaciones del lenguaje. Noción que Lihn a lo largo de su obra desarrolló a través de la autorreflexividad, la poesía situada, la extranjería y la intertextualidad reflexiva. A su vez se analiza la dislocación que el poeta chileno hace del diario íntimo transgrediendo el espacio y tiempo de enunciación.*

**Palabras clave:** *autorreflexividad, poesía situada, irrepresentabilidad, diario íntimo, género autobiográfico.*

**Abstract:** *This paper presents a reading of Enrique Lihn's Diary of Death prioritizing how the author inscribes the agony of poetic subject in relation to the disease of biographical subject, taking advantage of the possibilities that 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. This paper also analyses the dislocation Lihn makes of the intimate diary transgressing the space and time of enunciation.*

**Keywords:** *self-reflexivity, situated poetry, irrepresentability, private journal, autobiographical genre.*

Recibido: 24 de septiembre de 2017

Aceptado: 20 de noviembre de 2017

#### **Introducción**

*Diario de Muerte* de Enrique Lihn -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* por un lado, extrema los procedimientos y estética que Lihn autfiguró<sup>1</sup> como correlato de la existencia, circulación y funcionamiento de su función autor dentro de la tradición poética y cultural tanto chilena como latinoamericana.<sup>2</sup> En ellas, 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.<sup>3</sup>

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 poligenérica).<sup>4</sup> 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.

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" (303), o sea, que se verifique cualquier posibilidad de resignificación de la realidad a través de la poesía, lo cual en palabras de Tesche y Sancho, provocan 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

---

<sup>1</sup> La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos, desde las imágenes fotográficas o discursivas que promueven sobre sí mismos hasta los modos en que reaccionan adaptándose a los efectos de sus propios textos, de escritores que, entonces, producen una figura de sí en tanto que autores. Figura de sí que es perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo cultural en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura. Borges es un espléndido ejemplo de este proceso, que puede denominarse, como algunos críticos lo han hecho, una autfiguración. (Premat 26-7).

<sup>2</sup> Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos. (Foucault 338).

<sup>3</sup> Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia, no se trata de la presunción realista de una literatura que sería reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaridad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación. (Lastra 43).

<sup>4</sup> 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 32).

literaria cuyo aporte es problematizar y reconfigurar la tensa relación del sujeto al cuerpo agónico o enfrentado a la muerte" (102).

### ***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. (102)

*Diario de Muerte*, al describir la propia muerte, remite a la imposibilidad de escribir sobre la muerte. Con ello, el libro aborda al máximo la preocupación del autor por la incomunicación y la irrepresentabilidad que a través de los diversas voces poéticas de su obra ya se prefiguraba 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, *Diario* 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, *Bello* 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, *Diario* 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, el 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.

*Diario de Muerte* se aparta sustancialmente de una larga tradición poética y literaria que ha tomado la muerte como tópico, humanizándola cual personaje o como un espacio construido a través del pensamiento mítico y religioso. Este último tipo de construcción estética de la muerte, tiene una de sus máximas representaciones dentro de la cultura occidental en el viaje que emprende Orfeo al Hades, en búsqueda de su amada Eurídice. En *Diario de Muerte* en cambio, 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 como la capacidad de salir de sí y crear un otro distinto en un doble movimiento exotópico.<sup>5</sup>, 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, 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” (Lihn, *Diario* 37).

*Diario de Muerte* se abre ante lo que el sujeto poético denomina zona muda, noción que Enrique Lihn refirió en su rol de crítico como un tipo de hoyo negro al cual la palabra en general es

---

<sup>5</sup> 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 22).

arrastrada. El fracaso de la palabra poética, metáfora que ha sido recontextualizada, citada, reterritorializada y añadida al entramado cultural.<sup>6</sup>

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, *Musiquilla* 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 meteco o descolocado que la poética de Lihn desarrolló en la edificación de sus poemarios.<sup>7</sup>

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 dudaran / de mi existencia real, / (días de mi escritura, solar del extranjero)” (Lihn, *Musiquilla* 82).

En su última entrevista, realizada semanas previas a su muerte, Lihn conversa con sus amigos los escritores Rodrigo Cánovas, Roberto Merino, Guadalupe Santa Cruz y Miguel Vicuña y realiza declaraciones que podemos enmarcar dentro sus discursos como crítico de arte. Lo expuesto en esta conversación sería transcrito y publicado de manera póstuma. En sus respuestas

---

<sup>6</sup> 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. (Veliz 348).

<sup>7</sup> De sus experiencias como sujeto en permanente tránsito, Lihn reconstruye la idea del *flanêur* 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 *métèque* es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos". (Lihn, *Circo* 556).

se reafirma su preocupación autoral respecto al sujeto en la obra y hace un repaso por su meta consciencia escritural y el oficio de poeta.

Merino: ¿Me equivoco o es lo mismo que sucede con lo que se podría llamar la inhabilitación en el lenguaje? Tengo una cita: "Toda lengua es siempre extranjera", y otra: "La palabra no sirve, tampoco el silencio, si no hace más que ocupar un espacio que no le corresponde". Esto es de París, situación irregular.

Lihn: Claro, exacto. O sea, ese lugar verdaderamente existe en el lenguaje, como lo dijo Roland Barthes. Aunque lo que Roland Barthes decía era que el lenguaje es otra cosa que la realidad y que solamente es en la poesía donde toman cuerpo o lenguaje formas reales o imaginarias. Pero yo creo que no, o sea, bueno, creo que sí, por qué no. Pero lo que a mí me pasa es la sensación de que existe en el lenguaje lo que no existe, que el grado de relación del lenguaje poético tiene que ver con eso, que, si no, es una especie de crónica de tal o cual cosa, o de tal trance, en fin. Entonces, es lo más alambicado que existe, no porque hable de cosas alambicadas ni porque hable alambicadamente, sino que responde a un deseo, a un dislate que existe como institución. La poesía como lenguaje, donde los huevones se quiebran la cabeza y, además, disfrutan. (Cánovas, et al 6).

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.<sup>8</sup> Pedro Lastra 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-escibe 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.

---

<sup>8</sup> El fenómeno de la 'intertextualidad refleja' como tú lo has llamado (relación de escritos con escritos de un mismo autor) no es algo que me ocurra involuntariamente: se me antoja hasta cierto punto premeditado de mi parte. Este concepto tuyo y tus descubrimientos en ese orden me hacen pensarlo así. El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo, El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura. Practico la intertextualidad refleja como género (Lastra 142).

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) (Lagos 109)

### **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*, operación que podemos apreciar en sentido inverso a lo que *Diario de Muerte* realiza al procurar que 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 para representar un estado de las cosas en la década de los setenta y ochenta en Chile, es la enunciación de un hecho; hablar de la muerte, no hablar desde la muerte.<sup>9</sup> 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, *Diario* 65)

Hay que agregar que por mucho que Pompier hablase desde un yo (y Lihn se mimetizara con este en performances teatrales disfrazándose de Pompier en happenings o en revistas de la época, en una clara metalepsis), e introdujese la opinión del pomposo intelectual afrancesado en abierta disputa con los poetas y el estado de arte del momento, seguimos en el terreno de la obra y la función autor. Lihn llega incluso a ceder a Pompier la voz narrativa de dos de sus novelas: *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, hecho que para receptores menos enterados podría

---

<sup>9</sup> Me he quedado en Chile todo este tiempo. Eso significaba no hacer literatura comprometida o de servicio político, que reflejara, copiara o documentara lo que estaba ocurriendo de hecho. Quise hacer, entonces, una trasposición de lo real a lo imaginario, crear una realidad en el lenguaje que tuviera una relación de correspondencia con la realidad; un texto feo, asfixiante, incluso antiartístico, que no se dejara asimilar al rango de las Bellas Letras; visiblemente sometido a la censura, torturado por ella y que la burlara, asumiendo el lenguaje del censor; un texto bufonesco, porque el bufón, por ser quien es, tiene derecho a la verdad; a condición de que ella pase por la "locura". (Díaz 53).

llegar a generar una confusión entre el sujeto de carne y hueso, Enrique Lihn Carrasco (como dice Bajtín, elemento en el acontecer ético y social de la vida) frente a la figura del personaje ficticio, Gerardo de Pompier (dispositivo para enmascarar una serie de discursos).

De cualquier modo, no estamos ante una homologación del sujeto biográfico o social y el personaje:

Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos «semi-discursos». De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego. (Foucault 342-43)

En lo referido a *Diario de Muerte*, tampoco podemos hablar de homologación entre los sujetos extra e intratextuales, por mucho que estemos ante una situación particular de escritura. En ella 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 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 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 Cítereas, 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 a circunstancias biográficas en la contratapa, forman un discurso paratextual que Cristhian Espinoza Navarrete señala como:

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. (164).

Lihn, en *Autobiografía de una escritura*, 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, *Circo* 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 en sus 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, *Diario* 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, al descubrimiento del placer ante los ojos vigilantes y prejuiciosos de los adultos y la noción de pecado como divisa de la educación y la moral entrecruzadas.

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 tuyas 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, *Pieza* 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 donde este acercamiento al cuerpo del otro signará la madurez del sujeto que, a diferencia de los otros involucrados, sigue en parte siendo ese niño, un fantasma anclado a ese tiempo y sitio.

Lo carnal y escatológico emergen como otro elemento que traba relación entre estos dos poemas. Así, en *La pieza oscura* hay numerosos versos dedicados a la menstruación y el sangramiento, donde términos como primera *efusión de sangre*, fruto, flor y carozo aluden al sexo femenino como acceso a la adultez. Del mismo modo, el poema [*Nada tiene que ver el dolor...*] -de *Diario de Muerte*-, alude a la masturbación y al recuerdo erotizado de Isabel, oponiendo la polución a la primera comunión (el deseo vs. la religiosidad) y la muerte a 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, *Diario* 47) y en el texto *What's one*, reitera esta idea de escritura sobre un cuerpo que se escinde.

Materia que se quiebra y pierde su categoría de real ante lo irrepresentable. El sujeto poético lo verifica con la repetición de la misma frase en inglés (*qué es uno*) alternando signos numéricos en orden creciente.

[What's one...]  
1 2 3  
"What's one/ and one / and one/ and one/ and  
4 5 6 7 8 9  
one/ and one/ and one/ and one/ and one/ and one?  
Estos son los graffiti de la muerte en la carne" (Lihn, *Diario* 44).

Marcas de la muerte de todos los que hemos sido, fracturas del yo que podemos vincular - aludiendo a la intertextualidad reflexiva propia de la obra de Lihn-, al poema *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 contarle, se me ha vuelto infinito (Lihn, *Escribí* 24)

La idea del sujeto confrontado al espejo juega un papel simbólico, representa el constante proceso de repetirse en la mirada autodirigida, la cual termina por provocar una escisión del yo. La condición de sujeto fragmentado que no se reconoce al observar una multiplicidad de versiones suyas en un objeto igualmente dividido. El espejo roto, trasunto de su propia identidad, su imagen y corporeidad, es acorde al título del poema una confrontación con la ancianidad y con la eventual muerte. La vejez del vanidoso Narciso (personaje invocado regularmente en la poesía y prosa de Lihn) atisba la cercanía con la muerte, lo cual extrema este sentimiento de quiebre, tal como ocurre con la enfermedad y la agonía en *Diario de Muerte* que establece marcas y fracturas del yo. El sujeto en *La vejez de Narciso* está quebrado, roto en mil partes, donde sus muchas versiones pasadas y presentes de sí mismo entran en colisión, constituyendo una memoria arrastrada a la zona de indeterminación.

Si revisamos 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, *Dark* 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.

El espejo y la escritura son asimilables como formas de observar la realidad y saberse observado, y su quiebre (la proximidad con la muerte), provocan la fragmentación del ser y su proyección ante lo indeterminado (lo inasible), sin olvidar claro lo más importante, la mirada atenta a la propia identidad y los desdoblamientos, la autorreflexión y por ende la comprensión del yo desde lo externo. Efectos que también son apreciables en la acción de escribir poesía que Lihn postuló como poética y analizó en calidad de crítico y observador de sus propios procesos creativos.

Narciso está condenado a mirarse como el poeta que se halla condenado a escribir y condenado a ser. Esto se respalda con lo que el sujeto poético señala en el texto *Porque 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 sirvieron 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, *Musiquilla* 82).

### ***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, *Bello* 9). Esto, 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 humanas- 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 espacios-tiempo 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, *Bello* 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, talvez, las últimas elaboraciones del deseo. (Lihn, *Extrañamiento* 7).

Además palpamos un precario sentido de pertenencia, calidad de animal orillero determinado por la lógica lingüística:

Somos las víctimas de una falsa ciencia / los practicantes de una superstición: / 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 dónde nos lleva / si todavía cabe pensar en un sujeto. (Lihn, *Bello* 20).

Podemos vincular este afán de Lihn por situar al yo, a través del diario íntimo, el cual 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). (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 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 es que 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 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 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 extensos 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 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. (16).

En cuanto a la oposición yo biográfico/ yo ficticio, hay que entender que en la escritura del diario si bien hay una búsqueda por representar lo real, esto es, conseguir una correspondencia con el mundo fuera de la obra, convive también una performatividad de ese yo real.<sup>10</sup> 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.

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 y tal como dicen Zapata y Fuentes estamos ante:

Un espacio de “escritura paragramática”, una escritura ambigua, en el límite del sentido, que exige una lectura doble o más de una lectura y en la cual el sujeto se eclipsa: su desaparición implica la del lenguaje, la de la escritura, y el advenimiento de los “fenómenos secundarios” o “marginales”: el sueño, la poesía, la locura -algunos de los temas de *Diario de muerte*, escritos por “un sujeto zeroológico”, equidistante de todo, un no-sujeto que asume a un pensamiento que se anula (40)

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

---

<sup>10</sup> 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, A 75)



texto cual “ilusión referencial” (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 24) Respecto a los estatutos de referencialidad (mímesis) y performatividad (poiesis) del género autobiográfico y por ende del diario, atendamos a lo que Ricoeur plantea:

La mímesis 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 mímesis es poiesis, y recíprocamente (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, mímesis 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 61).

En cuanto a las implicancias que *Diario de Muerte* pudiese tener respecto a su escritura en secreto y eventual destinación, Trapiello 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, *Diario* 11). En la Nota explicativa de Lastra y 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.<sup>11</sup>

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 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, hacía la cual no se puede proyectar pues la muerte es lo irrepresentable, por eso hay una paradoja a la luz de 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?, allí la contradicción y la tarea que en su tesis Ozuljevic destaca “llevar a cabo este diario, no para sorprenderse ante la inutilidad del lenguaje, sino para forzarlo, ahí, ante la muerte, a su caída de máscara” (30).

---

<sup>11</sup> 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, *Diario* 82)

Estamos por tanto, mediante *Diario de Muerte*, frente a un no lugar y una no experiencia que 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 mirada que 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.

Lastra por su parte refiere lo siguiente “*El poeta de paso no conocerá nunca los lugares del que habla, se limitará a recorrerlos*” (Lihn, *Bello* 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.

Esa mierda que nunca pude excretar  
aferrado a mi como el nódulo al pulmón  
cancerosamente diestro en la toma del poder  
un charlatán que sólo puede hablar de lo que existe en lo que habla  
y contaminarlo todo de irrealidad (Lihn, *Diario* 47)

### ***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 autorreflexivo 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 dispositivo contribuye 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 55).

### ***Bibliografía***

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1999. Impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1995. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Briceño, Víctor. "La literatura como poligénero" *Revista Cauce* 47 (1985):32-33. Impreso.
- Cano, Amelia. "El diario en la literatura. Estudio de su tipología". *Anales de Filología Hispánica* 3 (1987): 53-60. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo, et al. "Conversación inconclusa con Enrique Lihn" *Número Quebrado* 1 (1988):3-8. Impreso.
- Díaz, Cecilia "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía". *Pluma y Pincel* 10 (1983): 50-55. Impreso.
- Espinoza Navarrete, Cristhian. "Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte" *Estudios Filológicos* 35 (2000): 151-166. Impreso.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995. Impreso.
- Galindo, Oscar. "El lugar de la escritura: introducción a la poesía de Enrique Lihn". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 11 (1985): 15-22. Impreso.
- Hernández Peñalosa, Amor. "El diario de un escritor en Encuentro en Saint Nazaire de Ricardo Piglia". *La palabra* 28 (2016): 73-88. Impreso.
- Lagos, Jorge. "Si una noche de invierno un viajero, de Ítalo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?". *Estudios Filológicos* 40 (2005): 107-119. Impreso.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul, 1994. Impreso.
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963. Impreso.
- *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969. Impreso.
- *The dark room and other poems*. New York: New Directions, 1978. Printed.
- "El seudo arte de la seudo cultura" *Cauce* 8 (1984): 38-39. Impreso.
- *Pena de extrañamiento*. Santiago: Sinfrontera, 1986. Impreso.
- *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989. Impreso.
- *Porqué Escribí: Antología Poética*. México: Fondo de cultura, 1995. Impreso.

- . *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago: Ediciones Lom, 1997. Impreso.
- . *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago: LOM 1997. Impreso.
- Man, Paul de. "La autobiografía como des-figuración". *Anthropos*, 29 (1991): 113-118. Impreso.
- Morales, Leónidas. *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: RIL Editores. 2014. Impreso.
- Ozuljevic Subaique, Ashle: *El silencio final. Representación y gesto ante la muerte en Diario de muerte, de Enrique Lihn*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 2015. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. Impreso.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.
- Tesche Roa, Paula Isabel, & Sancho Cruz, Noemí Pamela. "Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos". *Literatura y lingüística* 26 (2012): 101-113. Impreso.
- Trapiello, Andrés. *El escritor de diarios*. Madrid, Península, 1998. Impreso.
- Véliz, Sergio. "Jorge Polanco Salinas, La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn". *Inti: Revista de literatura hispánica* 61 (2005): 345-348. Impreso.
- Zapata Gacitúa, Juan; Fuentes Leal, Mariela. "La estética figural en la última escritura y trabajos visuales de Enrique Lihn" *Literatura y Lingüística* 31 (2015): 31-50. Impreso.