

**DIARIO DE MUERTE, O EL COLAPSO DEL LENGUAJE
EN EL RECUERDO**

ASHLE OZULJEVIC SUBAIQUE

aozuljevics@gmail.com

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: Esta investigación es un acercamiento a *Diario de muerte* de Enrique Lihn bajo la perspectiva de los textos autorreferenciales y su relación con la memoria del sujeto. Elegir el último libro escrito por el chileno y analizarlo bajo la categoría de *diario íntimo* —por el título asignado— posibilita la confirmación de algo que Lihn venía exponiendo a lo largo de su obra: la imposibilidad del lenguaje para expresar y, según esta lectura, para fijar la memoria. *Diario de muerte*, en ese sentido, nada comparte con un diario de vida, pues ni se limita a lo cotidiano ni enuncia intimidades que pudiesen ser ahí resguardadas para la posteridad. Lo que sí hace es presentar reflexiones, las del moribundo que escribe. A partir de algunas interrogantes, desarrollaremos dos ejes: la relación del sujeto con la muerte y la querrela del hablante contra el lenguaje poético.

Palabras clave: Géneros autofigurativos, Diario íntimo, Muerte, Motivación poética.

Abstract: This investigation is an approach to Enrique Lihn's *Diario de muerte* from the perspective of self-referential texts and their relationship with the subject's memory. Choose the last book written by the Chilean and analyze it under the textual category of *intimate diary* —by the assigned title— enables the confirmation of something that Lihn had been exposing throughout his work: the impossibility of language to express and, according to this reading, to fix the memory. *Diary of death*, in this sense, does not share anything with a diary of life, since it is not limited to the daily nor does it enunciate intimacies that could be protected there for posterity. What it does do, is present reflections, those of the dying man who writes. Starting from some questions, we will develop two axes: the relation of the subject with death and the complaint of the speaker against poetic language.

Keywords: Autofiguratives genres, Intime diary, Death, Poetic motivation.

1. Introducción

El conjunto de textos que constituyen *Diario de muerte* (1989) representa el último trabajo de uno de los escritores más importantes del Chile de fines del siglo pasado. Tanto por las circunstancias en las que fue desarrollado como por el valor poético del mismo, es considerado una de las cumbres de la obra lihniiana y es innegable su influencia en la literatura posterior de ese país.

Por lo mismo, ha contado con una amplia recepción crítica, ya que incorpora las temáticas que el chileno hubo desarrollado a través de décadas de producción de una manera lúcida, pero a la vez conmovedora. La potente e identificable voz que atraviesa desde *Nada se escurre* (1949) a *La aparición de la virgen* (1987), en *Diario de muerte* tremola, se agrieta, y permite ver a través de sus fisuras e incoherencias internas, hablando a través del lenguaje que se escabulle y sobre todo a través de los silencios que lo franquean.

La lectura que presentamos germina en la pregunta acerca de si *Diario de muerte* es el diario de vida de un sujeto enfrentado a la muerte y si, como tal, permite indagar en la memoria y el rescate vital-poético del diarista. Por lo mismo, comenzaremos sentando las bases para responder el cuestionamiento sobre su pertinencia dentro del género autofigurativo, para luego avanzar hacia lo que enuncia la voz lírica del desahuciado.

2. Marco teórico

2.1. Géneros autorreferenciales; géneros autofigurativos

Como señala Puertas, el género autorreferencial «calificado de diversas maneras (autobiografía, literatura del yo, escritura íntima, literatura memorial o confesional) no posee una denominación que lo deslinde de algunas de sus modalidades y las incluye a todas» (2003: 2), a lo que podemos agregar que como género textual tiene fronteras difusas, limitando entre la literatura y la referencialidad. La primera problemática al acercarnos a él es, por un lado, la definición de qué es autobiográfico, y por otro, la inclusión en un mismo género de subgéneros con características diversas y no compartidas; por ejemplo, el orden cronológico de un diario de vida o la relevancia pública de la memoria (que generalmente versa sobre hechos o acontecimientos de interés nacional o mundial), características que no se aplican al subgénero autobiografía.

Aun así, y puesto que nos encontramos ante un conflicto de nomenclatura e *hibridez*, recogeremos el hecho de que todos estos subgéneros, llámense autobiográficos o autorreferenciales, poseen el carácter de autofigurativos, pues comparten la necesidad de un posicionamiento por parte del sujeto enunciante (hablante, narrador, autor) ya sea en el contexto histórico social o en su área de trabajo, el mundo real o la simple búsqueda de trascendencia cronotópica.

Respecto a los conceptos de *verdad/ficción*, lo que hace de estos géneros un híbrido real-literario, hemos de mantener una postura flexible, asegurarla de acuerdo al texto al que nos enfrentemos. Sin embargo, resultaría iluso creer en una verdad cabal dentro de la escritura autofigurativa, por el mero hecho de su autoría subjetiva, en cuanto todos y cada uno los sujetos deseará representarse del modo que mejor le parezca, sobre todo si consideramos la motivación de este tipo de escrituras que, como señala Gusdorf acerca de la autobiografía, «no parece que se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental» (1991 citado por Puertas, 2003: 5). Así, parece ser que cómo espera que lo miren y lo recuerden *a posteriori* depende de cómo el individuo se mira, y de ese modo establecerá el legado escrito sobre sí mismo. Una de las características más importantes es la peculiarización de su experiencia y del modo de presentarla. La capacidad de singularizarse se puede explicar con que «todo autor invente una forma propia, creándola de nuevo o mezclando las tradiciones más dispares» (D'Intino, 1997 citado por Puertas, 2003: 430), por lo que una de las características de las *escrituras del yo* será, reiteramos, lo heterogéneo de sus manifestaciones. No obstante, considerando elementos netamente textuales, se hace posible un acercamiento a su categorización, admitiendo constituir las como género o acto literario identificable, donde «los papeles y propósitos que lo componen deben ser relativamente estables dentro de una comunidad particular de lectores y escritores» (Bruss, 1991 citado por Puertas, 2003: 32).

En nuestro caso particular, la elección de *Diario de muerte* y su enfrentamiento al género o tradición del diario íntimo, nos lleva a exponer brevemente las características de este último, de modo que podamos situar lo que el texto lihniiano no es. Resumiendo lo que despliega por extenso Puertas (2003), el diarista desarrolla un texto que presenta las siguientes características:

- Es datado.
- Utiliza deícticos.
- Incluye datos verificables en la praxis.
- El registro lingüístico es familiar.

- Algunas de las anotaciones pueden considerarse confidencias íntimas.
- Las entradas presentan orden cronológico.
- Posee carácter fragmentario (no hay necesariamente un encadenamiento causal entre los registros).
- Permite la lectura discontinua (la lectura de un determinado día no obliga a la de los registros anteriores, sin que la comprensión se perjudique con ello).

El diario íntimo comparte con otras autofiguras el que «se basa en buena medida en la creencia del *yo* autónomo, en el sujeto totalmente constituido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida» (Eakin, 1994 citado por Puertas, 2003: 19), por lo que supone una mayor estrechez en el pacto de verosimilitud, dando gran consideración al grado de confianza que mantiene el receptor, pues aún con la búsqueda estética de estos discursos, prepondera su carácter documental y su determinación dentro de los escritos considerados *vita*, estableciéndose entonces su valor en la correcta fusión entre individualidad histórica y ficcionalidad. En ese sentido resulta curioso que algunos autores se pregunten sobre su estatus como género literario (González, 1999), y que asimismo respondan: «desde el punto de vista de la retórica de los géneros, la autobiografía califica como un no-género» (Scrivano, 1997 citado por Puertas, 2003: 41) pues, a nivel teórico, fingen la existencia de un espacio que ellos mismos crean, produciendo la situación comunicativa ficticia pero simulando, sobre todo en el caso del diario íntimo la, valga la redundancia, intimidad que desarticulan, situándose a medio camino entre la realidad y la ficción, entre verdad y verosimilitud.

Hemos de resaltar que uno de los valores performáticos, si se quiere, de los textos autorreferenciales es la preeminencia que se le da al rescate de la figura y su memoria, pues, como hemos dicho anteriormente, el sujeto se instaura a sí mismo como individuo histórico a partir de textos que cabalgan entre ello y lo ficticio. De esta manera, el trabajo de la memoria es doble: primero, elige y salva los acontecimientos que lo autoconstituyen del modo que ha preferido, para luego fijar en el receptor una imagen a partir de dichos sucesos. Es, podría decirse, una cuestión de voluntad.

2.2. La figura de Enrique Lihn

Enrique Lihn Carrasco nació en Santiago de Chile en 1929. Realizó estudios de dibujo y pintura, y produjo una profusa obra interdisciplinaria —poeta, dramaturgo, novelista, crítico, cuentista y dibujante—. Trascendiendo principal pero no únicamente en poesía, cuenta con más de treinta poemarios editados entre 1949 y 1989, siendo el último, *Diario de muerte*, escrito durante su agonía.

Esa fértil y versátil obra y su constante preocupación metaliteraria lo ubican como una de las figuras clave de la vida cultural de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Lihn, perteneciente a la Generación chilena del 50 (conformada por Enrique Lafourcade, Guillermo Blanco, José Donoso y Jorge Edwards, entre otros), practicó la llamada *poesía situada*, «la instalación de la realidad (mediatizada por la escritura) en el terreno de lo imaginario» (Espinoza, 2000: 151), postura que llevó hasta sus últimas consecuencias en su último libro.

Hombre sociopolíticamente comprometido, dejó evidencias de su inquietud y filiación en *El Paseo Ahumada* (1983), *Noticias de un poeta en el exilio* (1985) y *La aparición de la virgen* (1987) entre otras; además de haber sido un escritor del *insilio* o *exilio interior*, como se ha denominado a quienes, aun siendo disidentes, nunca salieron del «horroroso Chile», sino que vivenciaron la dictadura militar y desarrollaron expresiones que lograban traspasar la censura institucional.

Algunos de los temas recurrentes de su poética serán el viaje, según Valdés «presente en toda la obra de Lihn» (2008: 89), el acto de escritura, el metalenguaje y la figura de la muerte. Estos temas aparecen en tres momentos claves de su obra:

- 1) Los monólogos de *Poesía de paso*, donde la muerte adquiere voz y la vida es repasada como en una película retrospectiva que une en el presente todos los tiempos;
- 2) la figuración de la muerte en la «viejecita» del poema «La risa abunda en la boca de los jóvenes», en *Pena de extrañamiento*; y 3) *Diario de muerte* en su totalidad (Espinoza, 2000: 152).

Enrique Lihn murió el 10 de julio de 1988 en Santiago de Chile por un cáncer en fase terminal, circunstancia en la que fue dictado y manuscrito *Diario de muerte*. Meses más tarde se publicó, a cargo de sus amigos Adriana Valdés y Pedro Lastra y por petición expresa del autor, bajo el título que él mismo le diera.

3. Problematicación

Como señalamos en la introducción, nuestra lectura busca indagar en la memoria del sujeto, partiendo del cuestionamiento sobre el género del diario íntimo; en este caso, de un poeta moribundo al momento de producir un texto versificado. Para organizar el análisis, hemos establecido líneas de observación, las cuales derivan en una discusión final sobre los dos ejes que, a nuestro parecer, sustentan *Diario de muerte*: la reflexión del hablante sobre la finitud y su reacción hacia la palabra poética.

3.1. Análisis textual

Diario de muerte está conformado por poemas escritos entre fines de abril y la última semana de junio de 1988 por un sujeto consciente de su desahucio. Son versos que testimonian el ocaso de la vida del hablante lírico y sujeto fáctico y que se articulan como una revisión del pasado tanto vital como escritural. Enfrentarse a él es, indica Triviños, «enfrentarse a un acto de escritura extremo que indaga [...] en las coordenadas de nuestro mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones de la muerte» (1996 citado por Espinoza, 2000: 152). Dicho acto escritural resulta conmovedor, pues evidencia una inquietante cercanía entre autor y sujeto textual, que se ve a sí mismo en «un lugar equidistante entre los vivos y los muertos» (Lihn, 1989: 58), y que desde ese terreno incierto dialoga bajo una única certeza, la de estar escribiendo sus últimas palabras.

La revisión de su vida y la valoración de la palabra poética como existencia son necesidades que se escurren desde el texto, bajo el prisma nuevo e intenso de la muerte, que hace reflexionar, revolverse e intentar un desprendimiento. Convoca, como se dijo, «una serie de imágenes que corresponden a reflejos de poemas anteriores. Se traza, así, una línea de fuga que avanza hacia atrás con una fuerza que solo puede propiciar esa escritura sobre la línea de la muerte» (Espinoza, 2000: 153):

Un muerto al que le quedan algunos meses de vida tendría que aprender
para dolerse, desesperarse y morir, un lenguaje limpio
que solo fuera accesible más allá de las matemáticas a especialistas
de una ciencia imposible e igualmente válida [...]
un lenguaje que viviera una fracción de segundo a la manera del resplandor
y que hablara lo mismo de la felicidad que de la desgracia
del dolor que del placer, con una sonriente
desesperación (14).

La palabra que habla en *Diario de muerte* lo hace desde la privación del lenguaje; es una palabra *bruta y esencial*, esto es, que tiene fin en sí misma, restituyéndole intimidad (paradójicamente) al autor. Incluye una serie de paratextos, igual de inquietantes que los poemas que acompañan, siendo los más destacables: el título del poemario, que ironiza la situación real de escritura y tensa la tipología textual; la ilustración de la portada, *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, que, paradójicamente, además de tener una fuerte carga fúnebre, era un cuadro, narra Valdés, por el que Lihn manifestaba gran inclinación, además de «una emoción vivísima, asociada a los libros que veía en su infancia» (1989). También se incluyen reproducciones de otras obras pictóricas a las que el autor se refiere y notas manuscritas de Lihn; una

nota preliminar y otra nota explicativa en las que los editores-recopiladores explican el proceso de producción y otros aspectos considerables de la serie. Resaltamos la falta de título de algunos poemas y una no menor cantidad de palabras en blanco dentro de los versos, acompañadas de notas editoriales que precisan «espacios en blanco en el original» o «ilegibilidad» en el mismo.

Todo lo mencionado refuerza la intensidad del texto, en el que se trasluce la conciencia del fin cercano, de la proximidad con la muerte, la persistencia de la escritura y la finitud del tiempo, que no fue propicio para rellenar esas palabras en blanco, corregir la ininteligibilidad del manuscrito u ordenar cronológicamente los textos, como se indica en el libro.

3.2. El sujeto que escribe

La imagen pública de Enrique Lihn, la opinión común que le hace referencia, es la que hemos presentado en el apartado 2.2., y que lo define como un artista multifacético, destacando sobre todo su escritura lúcida, ácida y escéptica. Sin embargo, aquel sujeto en *Diario de muerte* se fragmenta, y se plantea preguntas que hacen flaquear su escepticismo. Se pregunta «quién de todos en mí es el que tanto teme a la muerte» (47), se lamenta de su «necesidad de confiar [en los médicos, los charlatanes] para deshacerse del miedo» (35); «Estoy tratando de creer que creo / no es el mejor punto de partida pero al menos dudo de mi escepticismo» (80). Como señala Espinoza, el hablante de *Diario de muerte* se ha plegado al centro de «La ciudad del yo», «plegamiento desde el cual 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» (2000: 161).

Como dijimos, el Lihn descreído de antaño se vuelve corrosivo consigo mismo, cuestionando una de sus mayores seguridades: la literatura y su relación con el lenguaje. Ello lo veremos en un apartado posterior, centrado en las sacudidas de un individuo que escribe desde una situación dramática en que «el autor real está condenado a muerte por el cáncer» (Espinoza, 2000: 161), y que nos lanza a la búsqueda del sujeto real, emplazado entre la vida y la muerte, entre la verdad y la ficción.

3.3. Tipología textual

Como venimos indicando, esta revisión de *Diario de muerte* se establece en oposición a lo que es un diario de vida. Comenzaremos diciendo que, en este último, el hincapié reside en el rescate de la memoria y la cotidianeidad a través de la confianza en el lenguaje y en la situación comunicativa que se está desarrollando, la escritura autofigurativa y la certeza de su recepción pública (en contraste con un diario íntimo «anónimo» o *amateur*); pero la contraposición con el texto lihniano comienza incluso antes. Desde el título: cómo escribir un diario de vida desde la muerte, cómo escribir desde la propia finitud si esta es irrepresentable. Ya Freud lo señalaba al preguntarse cómo reacciona nuestro inconsciente frente al cese de nuestra existencia. Su respuesta era «casi de igual modo que el hombre primordial» (1989: 297); nuestro inconsciente es incapaz de creer, de representar nuestra propia muerte, pues no tiene una experiencia propia —de primera mano— que la apoye. Así, «se conduce como si fuera inmortal» (297). Por ello, desde el título, Lihn tensa su propuesta: «el impedimento de escribir la muerte es el impedimento de escribir un diario íntimo, el absurdo, tal vez, de querer mostrarnos íntegros» (Ozuljevic, 2015: 24). Entonces, como indica Kazstelan (2011), «escribir la propia muerte es escribir la imposibilidad de escribir la muerte», y —añadimos nosotros— la imposibilidad de escribir la vida. Con esa herida abre el libro:

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 [...] (21).

Tampoco ocurre lo que podría esperarse de un texto escrito *ad portas* de la muerte, el rescate de lo que fue la existencia de quien enuncia. *Diario de muerte* lo que hace es tensar el proceso mismo de escritura. Tensar la capacidad del lenguaje, develar su inutilidad en una coyuntura —literalmente— de vida o muerte: «todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas / y este no es más que otro modo de viciarlas» (13).

A la vez, encarna rasgos de textos autobiográficos, como son la enunciación del *yo* lírico y su coincidencia con el *yo* real, la aceptación de que ambos *yo* mueren en las mismas circunstancias y que estas son (uno de los rasgos de lo autobiográfico) hasta cierto punto extra-textualmente verificables:

El yo de los demás
se reduce a dos o tres mujeres que me apoyan
como buenas samaritanas [...] el [dictador] está en su hospital como yo estoy en el mío [...] ahora sé muy bien que nuestros nombres quedarán enterrados en un mismo y vacío libro negro (56).

No obstante, 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. Al contrario, se destruye la voz, perdiéndose la identidad del sujeto que escribe, entrando el autor en su propia *muerte* (Barthes, 1994).

Expone Valdés que lo que otros diarios tienen de escandaloso, este lo tiene de estremecedor: «los poemas que componen el libro, escrito en trance de muerte, van siguiendo las reflexiones de un hombre desahuciado y lúcido, que ve aproximarse a la muerte y desde esta óptica mira a la vez al pasado —toda una revisión de vida— y al futuro, opaco, un espejo “lleno por fin de su nada”» (2009). Fue tal vez el diario de vida de Kafka el que supuso un antecedente para Lihn; se trata de un diario íntimo que, de igual modo que el del chileno, resultó especialmente peculiar. Veamos un fragmento del trance final del *Diario* de Kafka que muestra la singularidad de sus escritos:

[...] lo mejor que he escrito ahora se basa en esta capacidad de morir contento [...]. Para mí, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija morir la muerte del que muere [...] (1995: 280).

Respecto de este señala Cordua:

[...] los diarios de escritores, contienen entradas más sorprendentes [que lo prosaico y banal] por su belleza y profundidad que las obras, revisadas y corregidas [...]. La pregunta es, naturalmente, ¿cómo es que un diario de vida puede convertirse en un salvavidas en medio de las graves crisis de impotencia y descontento consigo mismo por las que pasa un escritor? El diario, ¿no exige hacer precisamente aquello que se ha vuelto imposible? [...] Que un escritor declare, como hace Kafka más de una vez,

que el propio diario de vida es lo único que tiene para darse apoyo y firmeza, podría significar que también carece de algo que anotar en su diario (2010).

A partir de las diferencias en la tipología textual, y aclarando que *Diario de muerte* se inscribe más dentro del género lírico que en las *escrituras del yo*, queremos dejar asentadas las preguntas sobre la pulsión del autor en la escritura de este libro. Partiendo de la premisa de la autofiguración y la autorrepresentación o el rescate de la propia figura hemos mencionado el concepto de *voluntad*, el querer dejar una imagen de sí; entonces, ¿por qué dejar un libro de agonía, de un sujeto fragmentado, temeroso, patético en el sentido profundo de esta palabra? Nos dirigimos a la motivación autoral. No son cuestionamientos usuales para enfrentar series poéticas, pero el caso de *Diario de muerte* es lo suficientemente inusual como para permitirlos, porque ¿qué motiva la escritura extrema de un poemario escrito en la agonía? Sabemos que la nuestra es una pretensión inútil, que es imposible *descifrar* el texto o imponer un significado último a los impulsos de su escritura. Hay un *yo* fáctico, histórico, que se está destruyendo, y uno literario que se construye escindido, perplejo, afeado: «Todavía aleteo / con el pescuezo torcido y las alas en desorden» (59). El embellecimiento que suele realizarse en un diario de vida aquí es inverso y exagerado

Es una mano artificial la que trajo
papel y lápiz en el bolso del desahuciado [...]

No va a firmar un decreto de excepción que lo devuelva a la vida.

Mueve su mano ortopédica como un imbécil que jugara

con una piedra o un pedazo de palo

y el papel se llena de signos como un hueso de hormigas (51).

El enaltecimiento puede solo anhelarse: «Una muerte que embellezca a la víctima a la quinta potencia / sin afean al verdugo» (32), pues cuando el sujeto se mira a sí mismo, lo que ve es desahucio y vacío:

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 (52).

Fija, más bien, la vista en la muerte, pero cuando se refiere a esta, también duda. No hay conclusiones, hay una serie de incertidumbres sobre las que crece el horror:

¿No sería deseable recibir una comunicación del más allá, con la hora y el día exacto de nuestra muerte, eso, y un revólver invisible? (18).

Quiero saber qué son los muertos, si son
no lo que hacen ni lo que dicen de otros
no las pruebas de su existencia, si existen (63).

Qué otra cosa se puede decir de la muerte
que sea desde ella, no sobre ella
Es una cosa sorda, muda y ciega (65).

Aquí, repetimos, no hay un diarista que hermosee o reivindique su vida. Esta no se menciona, su revisión es en ausencia. Como en todo texto literario, tampoco hay soluciones, nada se enmienda ni se aclara. Blanchot indicó en 1955, refiriéndose a los *Diarios* de Kafka, que «[Solo] se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a ella se pierde la compostura, si es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que no emociona a nadie» (2002: 78). Lihn no solo conocía los diarios kafkianos, sino que mantenía una relación textual con su autor, como se puede leer en *La musiquilla de las pobres esferas*, en el poema que se titula «Kafka»:

Soy sensible a este abismo, me entenece
de otra manera la lectura de Kafka:
pruebo, con frialdad, el gusto de la muerte [...] nuestro trabajo, ¿no es un exorcismo,
una respuesta al desafío oscuro? (1969: 79).

Tal vez esta es una de las claves para entender la escritura de *Diario de muerte*, el exorcismo, la respuesta al vacío, que Lihn venía prefigurando a lo largo de su obra, y que, en los versos recién citados, resulta profético. Tanto el chileno como el checo compartían una visión de la escritura como algo vital, que redundaba en torno a la muerte: «Kafka siente profundamente que el arte es relación con la muerte. ¿Por qué la muerte? Porque es lo extremo» (Blanchot, 2002: 79). Agregamos a ello la postura lúcida y crítica que Lihn sostuvo frente al lenguaje, la insistencia en rechazarlo y a la vez servirse de él, dejando poemas que develaban su inutilidad:

Quiero morir (de tal o cual manera) ese es ya un verbo descompuesto
y absurdo, y qué va, diré algo, pero razonable
mente, evidentemente fuera del lenguaje en esa
zona muda donde unos nombres que no alcanzan a ser
cuando ya uno, qué alivio, está muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo
esa cosa muerta que existe en el lenguaje y que es
su presupuesto (14).

Apunta Blanchot refiriéndose a la escritura del moribundo: «el escritor que penetra esa región [...] no descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos, lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie (2002: 24); en palabras de Lihn, las «Limitaciones del lenguaje»:

El lenguaje espera el milagro de una tercera persona
(que no sea el ausente de las gramáticas árabes)
ni un personaje ni una cosa ni un muerto
Un verdadero sujeto que hable de por sí, en una voz inhumana
de lo que ni yo ni tú podemos decir
bloqueados por nuestros pronombres *personales* (28).

Morir, entonces, escribiendo, a pesar de lo limitado del medio, redactando un diario de muerte que no guarda correspondencia con un diario de vida, nos vuelve a situar en la paradoja esencial sobre la que se construye este poemario. Quizá acogía Lihn la idea del escritor que escribe para poder morir, que —tanteando lo imposible— anticipa y realiza lo que Blanchot llamó «experiencia de muerte» (2002: 88), la creación de una obra desde la cual transitar a la finitud. Esto se liga estrechamente con un triunfo sobre la agonía, no por el escrito en sí, sino por el autodomínio frente a ella, el estoicismo de un duelo que de seguro se perderá, pero con un gesto de soberanía.

3.4. La muerte y la impugnación a la literatura

Queda claro que todo el poemario gira entorno al deceso. Su descripción siempre es dubitativa, más bien por exclusión. El sujeto se sitúa a sí mismo en la agonía y no logra del todo mirarse a menos que vea fragmentos. Tampoco logra enunciar verdades, pues pronto se revela imposibilitado, por la desesperación y por la imprecisión del lenguaje, manido y vaciado de significado. La muerte se representa siempre en minúscula y, al contrario de la tradición lírica occidental, pocas veces es antropomorfizada, sino que se conceptualiza, pues, como advierte el autor, nada tiene que ver con nuestra imagen acostumbrada o usual:

Ahí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos amantes
acicalada hasta la repugnancia, y los médicos
son sus peluqueros, sus manicuros, sus usurarios usuarios
la mezquinan, la dosifican, la domestican, la encarecen
porque esa bestia tufosa es una tremenda devoradora

Nada tiene que ver la muerte con esta imagen de la que me retracto¹
Quizá los médicos no sean más que sabios y la muerte —la niña
de sus ojos— un querido problema
la ciencia lo resuelve con soluciones parciales, esto es, difiere
su nódulo insoluble sellando una pleura, para empezar (13).

Las escasas veces que la antropomorfiza, la ginecomorfiza, es muerte hembra ávida, victimaria y verdugo, como se lee al inicio de la cita anterior o aquí: «la muerte fue la que se disfrazó de mujer en el altillo / de una casa de piedra y para ti de sombra y humo y nada [...]» (16). Con una lucidez feroz Lihn escribió: «La antropomorfizamos en el temor de que no sea un sujeto sino la tercera persona, no persona, “él” o “ella”» (65).

Además, comprensiblemente y como hemos visto, para el poeta suele terminar develándose «nada, humo, sombra» (16). La idea del *Silencio* también se reitera a lo largo del poemario, pudiendo condensarse así: «no hay nombres en la zona muda» (13), «fuera del lenguaje en esa zona muda [...] cuando ya uno está muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo» (14), «qué otra cosa se puede decir de la muerte [...] es una cosa sorda muda y ciega» (65), «la Calva aburre al niño de su teta, además ella es muda como el cine de antaño» (71).

La *zona muda*, como lo expresa Lacan, es la Zona de la Muerte. Para el psicoanalista, es «el momento de la no-palabra, en el que intentamos verbalizar a través de símbolos. El momento de la castración de la vida y del lenguaje, donde enmudecen los deudos y el propio muerto» (Ozuljevic, 2015: 24). Ahora bien, si la muerte es la *zona muda*, ¿qué hace el moribundo hablando/escribiendo? La pregunta retórica nos empuja no a una respuesta sino a un efecto: si morir es entrar en lo inexpresable, escribir se volverá inservible y, como tal, frustrante, de modo que la rebelión no será solo contra el morir, sino contra el ejercicio escritural, contra su ineficacia, su nulidad.

Resulta importante citar uno de los textos más potentes de Lihn, y que muchas veces se ha considerado su *ars poética*. Publicado en 1969, casi dos décadas antes de morir:

Porque escribí

Ahora que quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí. [...]
Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses [...]
Pero escribí y me muero por mi cuenta,

¹ El subrayado es nuestro.

porque escribí porque escribí estoy vivo (1969: 81).

De igual manera que leímos en «Kafka», la práctica escritural se ejercía como una praxis vital, un gesto contra la muerte. Así, si la pregunta fuese sobre la confirmación de ese planteamiento, la respuesta sería negativa. El Lihn postrado descubre, impotentemente, que no se trata de vivir porque se escribe, sino que se escribe porque se vive; cuando acaba la existencia, acaba la escritura. De ahí que en esta última serie poética el lenguaje se agreda, se sitúe en su inutilidad por medio de su uso (reiteramos la paradoja), pues es manifiesto algo ya sospechado: el lenguaje en *Diario de muerte* es útil solo para morir, y para morir no se necesita lenguaje:

nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas [...] y este no es más que otro modo de viciarlas (13).

La vida necesita muy poco del lenguaje
esta es una de las causales más poderosas del Ego
de la muerte (21).

Aquí ya no es posible apoyar la vida en esa acción única de la escritura, pues toda herramienta conocida queda obsoleta en este nuevo lugar; aunque Lihn «valoraba la palabra poética como vida» (Valdés, 2009), la hebra de verdad que aparece al final de su escritura es una que el autor ya había anunciado: «toda lengua es siempre extranjera» (Lihn, 1977: 65).

Esta incapacidad del lenguaje para construir la propia vida no es solo un problema de Lihn, sino que es la *cuestión palpitante* de todo texto autorreferencial, que gira en torno a la imposibilidad de expresar cualquier realidad individual, haciéndola inasible, indiscutiblemente ficticia (Laguna, 2005).

4. Conclusión

Diario de muerte es un texto complejo en muchos aspectos. Se sitúa, como su autor, entre dos mundos: el del género autorreferencial y el de la ficción. En el primero lo instalamos por poseer fines intransitivos, sin la necesidad de actuar sobre lo real; esto es, funcionando como símbolo, produciendo así la ruptura y la pérdida del origen de la voz. Dicho de otro modo, no se inscribe dentro de las escrituras de constatación o registro, sino dentro de los actos performativos en que la enunciación no tiene más contenido que el mismo acto por el cual es proferida (Barthes, 1994). En este punto, *Diario de muerte* funciona como un diario íntimo,

no representando sino solo enunciando, pues conoce la imposible emulación del mismo modo que «la vida no puede imitar a la muerte, por mucho que agonice patéticamente, menos en tal caso» (18). Sería, así, un diario íntimo no por las intimidades del poeta, sino por «ser un registro circunstanciado, la crónica de una conciencia “íntima, interior”» (Morales, 2001: 85).

Esa enunciación no se condice con ninguna de las otras características del diario de vida, ni con ningún texto autobiográfico, pero sí con la autofiguración, con ese autor que se mira hacia adentro, una «autobiografía como género literario que posee virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis* [...]. Un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo» (Villanueva, 1991: 108), aunque el yo del texto esté desapareciendo, como constata la voz lírica.

Exagerando, se puede decir que un diario de vida, como género autobiográfico en el rescate de la memoria, suple muchas, pero malas necesidades. Se trata de un discurso público que pretende ser íntimo, que posee una autofiguración dudosa —pues el emisor escoge qué contar y cómo hacerlo, en la medida de cómo quiera impactar en sus receptores—, lo que amplía las posibilidades respecto a dónde ubicarlo en la ancha frontera ficción-realidad, exigiendo un altísimo nivel de compromiso en el pacto de lectura.

Diario de muerte se aproxima a la ficcionalidad del texto autobiográfico solo en cuanto está basado en hechos referenciales reales. Comparte, por último, la necesidad de ser entendido como un mensaje críptico que espera decodificación; «la escritura se convierte en la única esperanza de salvación, el autobiógrafo lanza su llamada de socorro, consciente de que el texto cumplirá su función cuando sea recibido por otras manos en cuya disponibilidad confía, y en esta isla de naufragos se transforma el espacio autobiográfico» (Puertas, 2003: 49). Es de esta forma que solo la interpretación del lector dotará de la condición de autobiográfico al relato. En nuestro caso lo leemos como un acto de presencia previo a la ausencia definitiva, un intento arcaico de «escribir para no morir [...] hablar para no morir» (Foucault, 1996: 143), o, en boca de Lihn: «ellos hablan sin parar desgasándose y él habla hasta la muerte» (21).

Por último, hay que decir que *Diario de muerte* se nos muestra como construido sobre una serie de contradicciones, de espacios en blanco o negro a través de los cuales intentamos penetrar en el texto, en la situación de escritura, en el sujeto. La paradoja esencial la establece el lenguaje: ¿existen palabras que sirvan para comunicar los aspectos esenciales? No. ¿Qué se

puede decir desde la muerte? Nada. ¿Qué se puede recordar, qué vale la pena recordar en la agonía? ¿Cómo se manifiesta la relación del sujeto con su vida, qué memoria busca rescatar el moribundo? Ninguna. Y, sin embargo, hay hallazgos en los vacíos: el lenguaje colapsa, se quiebra en esta como en otras situaciones existenciales. El individuo ofrece respuestas, emocionalidad. No son aullidos ininteligibles, sino palabras conmovedoras que no se refieren al afuera o al ayer, sino a aspectos que lo atraviesan, la incertidumbre atroz, «los pensamientos negros» (31), las desesperaciones en plural y en singular, «...la de la muerte tiene que ser la peor» (17), «el miedo a morir y la desesperación de la muerte» (17), reflexiones que, aun en cuanto abstracciones, a nuestros ojos son tanto más importantes que la memoria real que un individuo pudiere legar en su escritura final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1994): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, pp. 65-73.
- BLANCHOT, Maurice (2002): *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (2009): «Enrique Lihn: “Diario de muerte”». Disponible en línea: [\[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte\]](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte) (20/02/2020).
- CORDUA, Carla (2010): *Kafka en primera persona: Selección de los diarios de vida de Franz Kafka*, Santiago de Chile, LOM.
- ESPINOZA, Cristhian (2000): «Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte», *Estudios Filológicos*, 35, pp. 151-166.
- FREUD, Sigmund (1989): «De guerra y muerte. Temas de actualidad», en *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 100-129.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ, Marina (1999): «La metanarración en la autobiografía», *Revista Signos*, 32, 45-46, pp. 11-15.
- KAFKA, Franz (1995): *Diarios 1910-1923*, Barcelona, Tusquets.
- KAZSTELAN, Nurit (2011): «Autofiguras del yo lírico en *Diario de muerte* de Enrique Lihn», en *Actas del IV Congreso CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata.
- LAGUNA, Mercedes (2005): «La escritura autobiográfica», *Revista Lindaraja*, 3. Disponible en línea: [\[http://www.filosofiyaliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm\]](http://www.filosofiyaliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm).
- LIHN, Enrique (1969): *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago, Editorial Universitaria.
- (1977): *París, situación irregular*, Santiago, Ediciones Aconcagua.
- (1989): *Diario de muerte*, Santiago, Editorial Universitaria.

- (1995): *Porque escribí*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MORALES, Leónidas (2001): *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago, Cuarto propio.
- OZULJEVIC, Ashle (2015): *El silencio final: Representación y gesto ante la muerte en Diario de muerte de Enrique Lihn*, Buenos Aires, NuevoHacer Editores.
- PUERTAS, Francisco Ernesto (2003): *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerando como la autoficción de Ángel Ganivent*, tesis doctoral, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_tesis?codigo=148&orden=0] (24/04/2020).
- VALDÉS, Adriana (1991): «Diario de muerte, de Enrique Lihn», *Diario La Época, Suplemento «Literatura y Libros»*. Disponible en línea: [<http://www.letras.mysite.com/elihn010204.htm>] (20/02/2020).
- (2008): «Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan», *Revista Chilena de Literatura*, 72, pp. 89-113.
- (2009): «Enrique Lihn: “Diario de muerte”». Disponible en línea: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte] (20/02/2020).
- VILLANUEVA, Darío (1991): «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, pp. 95-114.