

Luis Correa Díaz

NOTICIA ACERCA DEL CADAVER DE UNA OBRA

*Todo el vacío del amor
lo he ido llenando con la muerte.*

J.B. : DM

Recojo estos versos del libro del poeta Julio Barrenechea **DIARIO MORIR** (Santiago: Nascimento, 1954), para cifrar el espíritu y el andar de este trabajo persuadido por la novedad de la cercanía que tiene con lo nuestro ahora: el **DIARIO DE MUERTE** póstumo de Enrique Lihn (Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés). Santiago de Chile : Ed. Universitaria, 1989, 84 p.

Pedro Lastra, conversando con Enrique Lihn sobre los "monólogos" de éste, le dice:

El eje semántico común de estos poemas es la degradación: Aunque se ordenan en espacios distintos, sugiriendo con eso una oposición -nacimiento/muerte- , la verdad es que la vida sale mal parada en ambos casos. Además, varios años después la muerte vuelve a hablar en tu poesía, esta vez en relación con un tercero que pareciera haber zanjado en su quehacer los términos de esa oposición, o por lo menos zanjarla ahora, en un acto inútil de lucidez final: se trata del "Monólogo del poeta con su muerte". **Ultima observación, que tal vez no sea una minucia: la que va de la muerte en el monólogo del viejo a su muerte en el del poeta.**⁽¹⁾

Esta observación hecha por Lastra, al contrario de lo que él mismo le resta, posee suma importancia pues apunta a rescatar, al menos, dos aspectos

1. Lastra, Pedro : **CONVERSACIONES CON ENRIQUE LIHN**. Santiago de Chile: Atelier Ediciones, 1990. p.51. (el subrayado es mío).

centrales del *metabolismo*¹², de la poesía de Lihn que están estrechamente vinculados, tanto así que acaban estableciendo una zona común de existencia en el proceso global del discurso poético, con progresiva intensidad y develamiento.

Uno es a) la historia de la muerte, el otro b) la historia de los monólogos. Sin embargo, lo que en el fondo aporta con mayor beneficio para la lectura aquella observación, consiste en señalar con exactitud el camino de estas historias mediante las huellas que quedaron ya en los títulos de los textos aludidos.³

De a) cabe decir que ciertamente la muerte tiene en el conjunto de esta obra una extensa historia, incluso igual o más larga que la obra misma si atendemos y articulamos a esta afirmación un fragmento del poema "La Calva" del DIARIO: **ella (la muerte) está en la placenta de la madre arrullando/al nonato como la nodriza más íntima** (p. 72)

De esta presencia, Lastra y el poeta dan buena cuenta en varios sitios de sus diálogos⁴, relacionando con ella distintas facetas, también constantes, de la productividad textual de Lihn, tales como la elegía ("el temple elegíaco"), la dramaticidad, escritura biografía, las funciones intertextuales, etc. Pero lo que aquí me interesa subrayar es la última parte de aquel fragmento en que Lastra muestra y precisa - a través de reparar en la diferencia cualitativa que va desde el uso del artículo determinado **la** al del adjetivo posesivo **su** al ligar el fenómeno **muerte** con sus respectivos sujetos-personajes en los poemas (ambos precedidos por la proposición **con**, que marca a la vez que una suerte de compañía otra de *copulatio*, en donde por sus funciones se evidencia el carácter dialógico de los textos que a partir de entonces desarrollan el papel de la muerte como hablante, casi único y muy cercano al sujeto textual, que es quien escribe⁵): aunque esta configuración dramática operante la veremos en seguida a la luz de otro punto del trabajo - acota el proceso de acercamiento que se va materializando en esos poemas entre las diversas instancias que entran en juego en ellos, cosa que llevó a que

2 Hago uso intencionalmente de este término biológico por lo que se explica más adelante, en la nota 23

3 Las referencias y los textos son Monólogo del padre con su hijo de meses y Monólogo del viejo con la muerte en LA PIEZA OSCURA Madrid Editorial LAR, 1984, pp. 38 a 42 y 43 a 45, respectivamente Y el Monólogo del poeta con su muerte, en POESÍA DE PASO La Habana, Cuba: CASA DE LAS AMÉRICAS 1966 pp 119 a 121 Creo necesario agregar al grupo otro poema que, sin llevar título sino su primer verso como identificación y aunque no es llamado monólogo, tiene íntima conexión con estos Si dejas entrar en ti la idea de la muerte, en ESTACION DE LOS DESAMPARADOS México Libros del bicho, PREMIA Editora S A 1982 p 60

4 Lastra op cit especialmente pp 35 a 38 41 a 52 y 105 a 107

5 Según el modelo de R Barthes que Lihn interpreta y asume explícitamente Lastra op cit p 106

Lihn declarara como respuesta a propósito del "Monólogo del poeta con su muerte"

Aquí se establece **una identidad entre la muerte y la poesía** o lo imaginario: las imágenes que el poeta produce serían como las células de una antvida, su degeneración de la sórdida identidad de lo real y la muerte.⁽⁶⁾

Pese a este acercamiento gradual y decisivo que se realiza, y es desde el momento que ingresamos a lo propio de estas páginas, incluso hasta alcanzar la formulación de una "identidad" entre los términos y sus implicancias, no se puede hablar de una síntesis. Todavía se mantienen con alguna distancia, hay algo (o alguien) que aún queda fuera de tal identidad para que ésta sea consumada, hecho que encuentra una vía de explicación en el tratamiento *escénico* que el autor da a sus textos, el cual los circunscribe a una "zona" de experimentación, en uno de los tantos "enfrentamiento(s) con la situación" con que Lihn organiza su producción poética.⁽⁷⁾ Subyace a esta práctica de la literatura la *objetividad de laboratorio*, aunque no con la presunción de constituirse en un reflejo de la realidad sino de hacer la experiencia en el lugar de "espectáculos" que es el lenguaje, donde la realidad es "el horizonte cultural desde el que se escribe" y que está impreso en los enunciados, siendo posible su reconstrucción para aprehender el sentido de la obra. Todo esto se halla cifrado -y descifrado en sus conversaciones por el propio Enrique Lihn en lo que él llama poesía situada y con la cual se identifica y define.⁽⁸⁾

Esta distancia existente todavía en aquellos poemas, a pesar del intento identificatorio, entre muerte y poesía, mantenía fuera de la experiencia al "sujeto que existe" al autor real, en función de organizador y *observador*, cuyo acercamiento ejercía la libertad que le permiten estas posiciones y que en

6 La respuesta de Lihn termina así: En el morir el poeta encuentra, a la vez, su epifanía y el despliegue de lo imaginario, combinado todo ello o simplemente fundado (puesto que no hay una antvida) en la regresión: "Piensas en los hermanos Grimm y en Andersen./ Sales, crees saber que, pasajero/de un tren-cisne-dragón-globo aerostático,/ vas salvando el escollo de la noche, y el aire/libre, la luz del otro extremo del túnel,/te murmura al oído: "ahora estás sano y salvo"./¡Un día al fin! Tu madre, toda suave lectura,/vuelve para aventar del patio los recuerdos/turbulentos, que gritan, el muerto, el muerto!/con las orejas y las manos sucias", Lastra, op. cit., p. 52. (los subrayados son míos) Aquí se encuentra el punto importantísimo de la regresión que formula la idea y el itinerario de un viaje de regreso al incubamiento y parto de la muerte en la poesía lihneana, viaje que refuerza el curso de esta historia con el encuentro de otra en la confesión final del DIARIO aquella que tiene que ver con el amor y que se origina a partir del nacimiento de un Eros muerto (ver nota 26)

7 Lastra op cit p 47

8 Lastra op cit p 48

alguna medida, porque nunca resulta tan drástica una separación así, lo ausentan y lo dispensan de verse involucrado en la situación que él mismo ha creado y de sus consecuencias. Consecuencias que tendrían efectos notables tanto para la escritura como para el autor.

Es otro texto de Lihn el que completa, con su mayor amplitud y complejidad, el proceso de acercamiento que indicábamos, anulando todo lo distante que hay en los primeros: su obra póstuma, el **DIARIO DE MUERTE**.

Pero antes resulta necesario hacer referencia al problema de los *monólogos* en esta poesía.

De b) también cabe decir que los monólogos tienen una presencia sobresaliente, a pesar de que numéricamente son pocos en el conjunto de la obra poética global. Esta circunstancia nada le quita al papel que desempeñan en ella. En primer lugar por lo que se desprende de los comentarios hechos hasta aquí: en ellos se concentra esa relación, progresiva, del(los) sujeto(s) con la/su muerte, situación constante y permanente en que se desarrollan, directa o indirectamente, la mayoría de los temas y motivos contenidos en el corpus entero.

En segundo lugar porque los monólogos son textos privilegiados dentro de su obra por el mismo Lihn, lo que también queda de manifiesto al tratarlos cuidadosamente con Pedro Lastra y de ello sacar conclusiones que los trascienden como poemas particulares: siendo una de ellas y de las principales, a mi juicio, aquella que se refiere a la tensión dialógica contenida en los textos y que los vincula "al género dramático".⁽⁹⁾

Esta dramaticidad resuelta en monólogo⁽¹⁰⁾ abre el camino para escribir una historia de la poesía de Lihn, por cuanto se encuentran en él los indicios de un procedimiento que sobrepasa la tríada y adquiere una dimensión envolvente -comprometedora de toda la estructura de la producción poética, así como el asunto de la muerte, hemos dicho, con su presencia permanente toca cada significación. En tal sentido, y sin pretender ocultar con esto otras configuraciones,⁽¹¹⁾ es posible afirmar que su poesía desde el punto de vista de la enunciación es un inmenso *monólogo*, cuyos enunciados se ven de continuo inclinados a la muerte. Por tanto, no sorprenderá leerla como un gran Monólogo sobre la Muerte, conscientes del riesgo de generalización, de abstracción, que se incuba en las mayúsculas.

9. Lastra, op. cit., p. 50, en especial.

10. Distinto será estudiarla en esa otra manera de resolverla que tuvo Lihn y que lo llevó a incursionar en el teatro (escribiendo obras, participando en los montajes e incluso en la actuación, véase Lastra, op. cit., p. 125-132) o en los *happening*. Todo lo cual, seguramente, surge de la concepción y las inclinaciones del poeta **por hacer de la palabra un espectáculo** (p. 51).

11. Por ejemplo la que Lihn comenta respecto a esa otra clase de poemas que él denomina *solitarios*, sin el grado de apelación más o menos directa que posee el monólogo. Lastra, op. cit., pp. 128 - 130.

Entonces, desde aquí nos trasladamos al **DIARIO DE MUERTE** para sugerir algunos elementos que contribuyan a su lectura bajo un principio de continuidad y otro de variación.

La estructuración dialógica realizada y puesta en escena poemática con voz monologante y junto al tema de la muerte, son asimiladas en este caso por otro género que el dramático, sin perder en razón de ello la vocación que éste encierra, sus virtualidades que aparecen en muchos pasajes en pleno uso de sus facultades, en especial si se considera el giro apelativo que orienta varios momentos del discurso global. Ese otro género⁽¹²⁾ es el *journal intime* (el diario íntimo), cuyo redactor toma el nombre de diarista.

Una de las actitudes que se producen al adoptar este modelo, la forma de tal documento íntimo, es el monólogo interior por tratarse, en definitiva, de un cuaderno secreto, en el que uno escribe para sí mismo, cosa que también alude a su publicación, generalmente póstuma como el de Lihn y, por ende, a un tipo de recepción, de lecturas "indiscretas", como plantea Rousset al inicio de su ensayo.⁽¹³⁾ De manera que no habría yerro al decir que el **DIARIO** viene a ser el último y más acabado monólogo en la obra lihneana y, atendiendo a la materia de que está hecho, "del poeta con su muerte", si prescindimos por un instante del entrecruce del problema que se verifica en el género en lo que respecta a los posibles y múltiples destinatarios externos o más allá de quien escribe.⁽¹⁴⁾

Esto implica querer quedarse en el terreno del *secreto* que defienden las páginas de un diario y, por tanto, violar sus convenciones (la desnudez, la sinceridad, la libertad consigo misma de la voz, excluyente del encuentro con el otro, que se refleja en este espejo nocturno) con la indiscreción propia de quien cree que tiene una justificación: el aporte que hace el oírlo a la comprensión de buena parte de la obra de este poeta.

Si retomamos ahora el punto sobre el proceso de acercamiento entre poesía y muerte en relación al o los sujetos involucrados, también aquí se ha de comenzar por el título, **DIARIO DE MUERTE**, que condensa dos aspectos concernientes a esto.

El título de este poemario marca, al suprimir cualquier partícula distanciadora, la etapa final de este acercamiento entre los términos, haciendo caer todo el peso ya no de una identidad sino de la unificación en la

12. Rousset, Jean : **LE JOURNAL INTIME, TEXTE SANS DESTINATAIRE?**, en **POETIQUE** 56. París, Francia : SEUIL, noviembre de 1983. pp. 435 a 443.

13. Rousset, op. cit., p. 435.

14. Porque si los tenemos en cuenta, obligaría a plantear otras cuestiones (cosa que Rousset, op. cit., desarrolla ampliamente en relación a la variedad de aperturas) que la brevedad de la ocasión impide. Baste señalar, a modo de ejemplo, que el *diario* se vincularía al género epistolar, en cuanto se considere el problema de los destinatarios, a una especie de "carta", como acertadamente se sugiere en la contratapa de la edición del **DIARIO DE MUERTE**.

preposición de,⁽¹⁵⁾ que denota, entre otros matices funcionales, la posesión o pertenencia y el tiempo en que se ejecutó una acción. Y con lo cual nos hallamos de lleno ante la tradición existencialista y su idea hegemónica de la Muerte como el único Señor - o "Señora" como preferentemente la llama Lihn en su diario (p. 69, por ej.)- , la que negando la consistencia subjetiva, usurpa al sujeto del ser y lo empuja al .ser-para-la-muerte/⁽¹⁶⁾. No obstante, para no ingresar a un capítulo que nos llevaría mucho más lejos que el propósito presentador de este trabajo, opto por traducir lo reciente en una expresión de tono popular y que bien viene para entender el alcance posesivo y temporal de la preposición: .estar de muerte/, y que trasunta simultáneamente esta otra expresión de fondo: .estar muerto/(ya).

Entonces, el diario que nos ocupa, poético - es decir, no tan sólo en su connotación supragenérica sino en aquella que implica un registro del oficio esencial del redactor, como se verá pronto - , estrecha a un máximo grado la relación recurrente entre poesía y muerte, llevándola a su pleno desarrollo que desemboca, sin vuelta, en la fusión: en la poesía de la muerte, en la muerte de la poesía. Esto es lo que muestra el **DIARIO** acerca de esa pareja recorrida en vida y en escritura, y es esa su impresionante magnitud.

El factor desencadenante de esta fusión en la última etapa de la obra lihneana se halla en la incorporación del *existente* - el poeta o "autor real" - a la situación, al habitar por primera vez con su propia persona, y no sólo con personajes, el lugar donde acontece el encuentro copulativo entre muerte y poesía. La instalación del autor en el epicentro del problema supera su anterior calidad de observador así como el relato o narración consecuente de ello, dándole la de testigo vivencial de los hechos, correspondiéndole a su voz el status de una declaración bajo palabra. Esto que parece obvio si consideramos que el autor del **DIARIO** - Enrique Lihn, Santiago de Chile, 1929-1988, de oficio poeta - estaba "desahuciado" (término incluso inscrito en la pág. 31), y que leemos el texto inevitablemente en la perspectiva de su muerte real - julio de 1988, víctima del cáncer - , lo explicaría con suficiencia.

Puede argumentarse, sin embargo, que tal deducción crítica comete el error de hacer intervenir en su juicio lo extraliterario: un dato prescindible en

15. Este tipo de preocupaciones por los nexos lo expresa el mismo Lihn. Véase el prólogo a **ESTACION DE LOS DESAMPARADOS** de la edición citada, p.7.
16. Esto llevaría a dedicar un capítulo donde se indagara los antecedentes y el modo en que la obra de Lihn trasunta una tradición filosófica existencialista, lo que hablaría sobre el pasado y presente cultural de una cierta valoración de la Muerte. Un buen regulador de esta empresa estaría dado por las reflexiones que el filósofo español Eugenio Trias hace en torno a ese horizonte retrospectivo y sus implicancias actuales en **MEDITACION SOBRE EL PODER**, Barcelona: ANAGRAMA, 1977 (Sobre la muerte propia, pp. 149 a 162, especialmente, donde se revisa críticamente las huellas que ha dejado este pensamiento.

favor del rigor inmanentista. No obstante, un argumento de esta índole, para el caso, sería insostenible ya que el mismo libro (aparte de las expectativas de recepción que contribuye a gestar al venir rodeado por el anticipo noticioso sobre el autor) se encarga de refutar desde el inicio y, sin ir más lejos, ya desde su configuración composicional: la de ser un Diario.

Este género implica contemplar una de sus sólidas convenciones, la que se refiere a la no disociación entre el autor real y sus escritos,⁽¹⁷⁾ por cuanto el sujeto existente es apelado desde sus propias palabras a ser el respaldo de autenticidad y veracidad que éstos pretenden. Convención ésta asumida por el libro de Lihn desde el título, lo que no niega ciertas tomas de distancia en algunos poemas que lo componen que se ubican en la línea de la experimentación objetivada pero que terminan por conducir, como un "bumerang", hacia el sujeto de garantía; y sin la cual quedaría distorsionado su legado a la literatura, aunque sea esta condición la que para muchos priva a un *diario íntimo* de pertenecer a esa institución.⁽¹⁸⁾

Y en cierto modo tienen razón quienes apoyan la exclusión del diario del ámbito literario, puesto que esa condición lo pone en las fronteras de la literatura, aquí de la poesía, al promover con tal paso la disolución de ella revelando su inquietante irrealidad con un testimonio vívido. En este sentido no se trataría de una carencia, de una pre-literatura, sino de una apertura final, de una post-literatura, como en Lihn, que empero realiza un viaje de retorno al germen existencial primitivo de ella, y aquí en el marco del género.

Según Todorov, los "géneros (literarios)" provienen de un "acto de lenguaje que tiene también una existencia no literaria", el cual "mediante un cierto número de transformaciones o amplificaciones" (a lo que hay que agregar las integraciones de distintos actos) deviene en género⁽¹⁹⁾. Bajo este supuesto y teniendo en cuenta el mundo secreto que un diario establece (como la intimidad y, más crudamente, el interior de su cuerpo lo es para una persona,⁽²⁰⁾ el acto del lenguaje que transforma y amplifica éste es el *confesar(se)*, aunque Todorov no llega a formular dentro de sus ejemplos como lo hace con el género cercano que es la autobiografía y cuya identidad de género "le viene dada por el acto de lenguaje que está en su origen relatarse",⁽²¹⁾ coincidiendo ambos en que "se pretende decir la verdad y no una ficción", pero con la diferenciación de los tiempos que inauguran esos actos.

17. Excepto los diarios de ficción, que por lo mismo se relacionan más al género narrativo. Rousset, op. cit., p. 436.

18. Rousset, op. cit., p. 436.

19. Todorov, Tzvetan: "EL ORIGEN DE LOS GENEROS", en **TEORIA DE LOS GENEROS LITERARIOS**, compilación de textos y bibliografía por Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: ARCO/LIBROS, S.A., 1988. pp. 31 a 48. Para el asunto de la relación entre acto del lenguaje y género, pp. 40 y 41, en especial.

20. Aquí hay que mencionar las identificaciones que se producen en el DIARIO, entre libro-lenguaje y cuerpo (p. 13 a 16).

21. Todorov, op. cit., p. 47.

Para la confesión del diario corresponde la inmediatez del presente, ya que tanto el acto como su prolongación escrita y genérica están sujetos a él, a su regla.

Por todo esto resulta que el germen del diario hace que esté demasiado cerca, en la búsqueda de la verdad, de la vida del autor, y quizás sea el único género capaz de sintetizar sin complejos algo tan complicado y discutido como la relación entre *vida y obra*, convirtiéndose en un símbolo de ella.

Para hablar de la materia de la confesión en el **DIARIO** de Lihn se debe volver a ese segundo aspecto del acercamiento, resuelto en fusión como ya sabemos, entre muerte y poesía condensado en el título. Un diario es "la escritura del presente", como apunta Rousset,⁽²²⁾ por lo tanto, el **DIARIO DE MUERTE** intensifica, desde otro lado, aún más la unificación, en una suerte de encabalgamiento. Se trata sustancialmente no de la muerte como algo por venir, aunque haya fragmentos que así se sitúan, sino de la muerte siendo, cuando la vida. Es del morir, como los diarios de vida son, bien entendidos, del vivir. Por cierto que se da una mirada de anticipación al igual que una profunda regresión (que colinda con la retrospectiva de la autobiografía), pero siempre y fatalmente guiado por la brújula del *jour par jour*.

Y esta auto-confesión del morirse, del estarse muriendo sucede en dos direcciones que se entrelazan y, finalmente, se confunden o copulan.

Hay en él el registro del diario morir tanto del(los) sujeto(s) - de los personajes (o máscaras), del que escribe y éste con aquéllos ya irremediabilmente unidos al sujeto que existe, al autor real a quien pertenece, al final, la voz del diario y el acto confesional sobre su estado que le da origen-, como de su(s) escritura(s). De esa manera que el libro viene a ser el doble de su cuerpo, tal cual la obra completa lo es de su vida.

La primera dirección, la del confesarse la muerte, pero de una muerte que está en vida (léase por ej. pp. 57-58 y 60), queda devuelta con la otra, la que surge del reflejo de la escritura diaria. Tenemos aquí una especie de confrontación especular que constata el paulatino desaparecer de los rostros y sentidos, para acabar siendo ambos espejos el mismo atacados de lo mismo a la espera del último momento (por ej. p. 69).

En este trance el sujeto existente vuelve a tomar una mirada experimental, aunque ahora bajo otro signo en cuanto ya experimenta directamente consigo mismo, en la situación de encierro (pp. 47-48) tanto existencial como lingüística que le establece su horizonte inmediato y que metaforiza la figura de un diario. Esa mirada se emparenta, por la similitud de su proceder y la coincidencia del objeto, a la observación fisiológica,⁽²³⁾ y

22. Rousset, op. cit., p. 435.

23. Un instrumental conceptual mínimo de la Fisiología aportaría una excelente orientación para leer detalladamente este libro póstumo y toda la obra de Lihn, ya que a través de él se pueden obtener resultados interpretativos de alta significación para la línea que propone este trabajo que se redactó como el primer diseño de una tesis de

dentro de ella la que enfoca el proceso del morir y el advenimiento del cese vital e irreversible que la llamada muerte opera en el organismo. Por ello un diarista adquiere la identidad de un fisiólogo y se comporta respecto a lo suyo como tal.

Y esta auscultación delata, sin otro destinatario que el propio autor, bajo el designio del postrer ejercicio de la antigua y constante lucidez lihneana que la formación del cadáver de su obra - y de su poesía en especial - corre a parejas con la del cadáver de sí mismo ya que éste la determina desde su condena. Así el diario opera un gesto ritual: darle sepultura al cadáver poético y, en esa medida, dársela también al que vive porque escribe.⁽²⁴⁾

Pero en el **DIARIO DE MUERTE** aparece aún y antes otra cara de la confesión y que tiene que ver con el desconsuelo. Se trata de la verificación que hace Lihn de la presencia de la muerte como invasora de su escritura, no tan sólo en el tiempo de este cuaderno de sueños sino, y en contemplación regresiva a modo de revista a los años, en el tiempo de su estadía en el cuerpo, que es un espectáculo dramático, del lenguaje conocido.

Lo que a un nivel semántico se fue contaminando de la muerte como de tinieblas no había hecho más que implantarse en el discurso desde las estructuras mismas de sus enunciados, proveniente de una herencia y actualidad cultural - no exclusivamente literaria - : el peso y el precepto fatal de los nombres de la Muerte para la existencia, desde donde se abre el abanico neurótico frente y al lado de su gobierno.⁽²⁵⁾ Entonces la conciencia desconsolada se produce por la castración que significa el asumir la imposibilidad de sacar, de operar esta enfermedad.

Reitero ahora los versos de Barrenechea que tanta empatía guardan con la obra y el **DIARIO** de Lihn: Todo el vacío del amor/lo he ido llenando con la muerte, para señalar que todo esto requiere hablar de otra historia en esta poesía, la historia del *erotismo* también temprana y con la que mantiene una tensión que nuestro libro nocturno silencia bastante como calla, al constituirse en su último capítulo, el diario de vida, el gran monólogo que fue

postgrado a realizar pronto para la Magistratura en Literatura en la Universidad de Chile por el autor.

24. Con ello articulo en este momento una interpretación del famoso poema de Lihn, Porque escribí (del Libro **LA MUSQUILLA DE LAS POBRES ESFERAS**. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1969), a la luz del **DIARIO**.
25. "... deberás vivir resuelto y angustiado ante la llamada del Gran Otro, cuyo delegado simbólico te será concedido bajo la apariencia de un sencillo significante, ese que dice Muerte, ese que se ha deslizado en tu verbalizar consciente, a modo de un parásito que trastorna continuamente la emisión discursiva", fragmento de la analítica existencial heideggeriana, citado por Eugenio Triás en **EL ARTISTA Y LA CIUDAD**. Barcelona. Editorial ANAGRAMA, 1983, p. 107. (Véase la nota 16 de este trabajo).

la escritura, las palabras lihneanas, y que una lectura las resucita (p. 26), indiscreta como la de todo lector de la literatura de confesiones.⁽²⁶⁾

(Programa Magistratura en Literatura
Universidad de Chile)

-
26. Esta historia del erotismo en la obra de Lihn que complementaría la magnitud de la confesión del **DIARIO** se ha de leer, considerando la pulsión erótica que el poeta intentó comunicar al cuerpo verbal, a la palabra (Lastra, op. cit., p. 35), a través de la continuidad escritural con un eje definido en **AL BELLO APARECER DE ESTE LUCERO** (Hanover, New Hampshire, EDICIONES DEL NORTE, 1983), que siendo un otro diario de poemas como apunta Pedro Lastra (Primera noticia sobre un libro de amor de Enrique Lihn, en **RELECTURAS HISPANOAMERICANAS**. Santiago de Chile: EDITORIAL UNIVERSITARIA, 1986. p. 108), se convierte en el par natural de esta poesía lihneana de amor y de muerte.