



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES
ESCUELA DE LITERATURA

GONZALO MILLÁN Y ENRIQUE LIHN EN FUNCIÓN DE LA MUERTE

CAMILA SALDIVIA MATURANA

Tesina presentada a la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis
Terrae, para optar al grado de Licenciada en Literatura con mención en Edición

Profesor guía: Matías Ayala Munita

Santiago, Chile

2022

ÍNDICE:

Introducción3-8

Capítulo 1: La representación de los sujetos: fragmentados y descentrados
.....9-21

Capítulo 2.1: La representación simbólica de la muerte: el autorretrato y la perspectiva social
.....22-25

Capítulo 2.2: La representación subjetiva de “una muerte anticipada” en Lihn y Millán
.....26-37

Capítulo 3.1: La muerte concebida como un “espectáculo religioso”
.....38-40

Capítulo 3.2: El espacio y entorno social “limitado” que habitan Millán y Lihn
.....41-50

4.Conclusiones.....51-55

5.Referencias bibliográficas.....56-57

Introducción

Desde una perspectiva filosófica tradicional, en Occidente la muerte ha sido uno de los tópicos del cual han surgido infinitas reflexiones. En el texto *Poéticas de lo viviente, lo animal y lo impersonal* (2020), Matías Ayala explica que en la tradición fenomenológica la muerte *ajena* permitió una reflexión erudita (95). Tal es el caso de filósofos como: Hegel, Heidegger, Sartre, entre otros de distintas corrientes, que pudieron reflexionar en torno a la muerte ya que no iban a morir (95). Así también ocurrió en la perspectiva socrática-platónica, con la diferencia que aquí la muerte fue considerada una “ganancia”, pues venía dada la recompensa o “el galardón” tras llevar una vida virtuosa. Esta reflexión se encuentra en *Gorgias*, obra de Platón, que establece una discusión filosófica entre Calicles (filósofo político) y Sócrates en torno a la vida y la muerte. Como menciona Pablo Oyarzún en “Verdad y muerte: Sócrates y Calicles en pugna” (2002), Calicles es un opositor a la idea de que existe un juicio y transcendencia del alma, por eso propone que el castigo puede evitarse (368), en tanto que Sócrates cree en el castigo después de la muerte para que se ejerza la justicia (368), pues, según este último filósofo, una vez que el alma se libera del cuerpo corrupto a través de la muerte, recién ahí puede conocer lo verdadero y justo. Esto aplica para quienes hayan tenido una vida inclinada a la virtud y también para los desobedientes, siendo estos últimos los que heredan “el castigo eterno”, ya que el alma no puede escapar del juicio de los dioses. Así, Sócrates, por causa de la recompensa, cree que los buenos no deben temer a la muerte, sino reconciliarse con ella para terminar con la injusticia de la vida y llegar a la verdad como fin último.

Platón en *República* (libro IV) también aborda el tema de la muerte desde un “otro”, aunque esta reflexión es gracias a la influencia que tiene de la destinación metafísica propuesta por Sócrates una vez que murió (Oyarzún 366). A diferencia de este, Platón tiene de referencia el Mito de Er que aborda la supervivencia del alma, porque está convencido que las dudas en torno a la existencia o justicia después de la muerte son contestadas por los mismos dioses mitológicos. Florencia Sal en “La concepción de la muerte en el Relato de Er en la República de Platón” (2000), explica que este mito es protagonizado por Er (un guerrero de Panfilia) que resucita de la muerte y revela la existencia del más allá. Esto, una vez que el alma abandona su cuerpo y se dirige a un lugar bello en donde hay dos aberturas

en los cielos y la tierra, mientras que tres jueces pronuncian sus sentencias (1). Además, de que los justos son los que se dirigen a esa apertura del cielo a causa de sus buenos méritos, en cambio, los injustos descienden a la abertura de la tierra por su mala conducta (1). En resumen, Platón expone este mito porque quiere reflexionar en torno a la trascendencia y el juicio en el que se reciben premios o castigos según las conductas llevadas en la vida terrenal (4). Por otro lado, Platón también tiene la intención de proponer que la sociedad funciona de mejor manera si la muerte es aceptada como la vida, puesto que no abunda en ella el dolor de la injusticia. Pero según Florencia Sal, la muerte es una oportunidad y una prueba, ya que los que gozan de una vida justa son premiados y así ratifican que la vida justa es mejor que la injusta. Y en paralelo, está la oportunidad de conocimiento que se adquiere en vida para descubrir la verdad y cómo somos (5). En fin, desde el pensamiento socrático-platónico, la muerte tiene una esencia verdadera y la vida una falsa, que solo se podrá conocer a partir de las acciones que definen lo que es ser una persona justa de una injusta.

Ahora bien, cuando se es consciente de la propia “muerte venidera” es casi imposible la reflexión filosófica, ya que se vive un difícil proceso de resignación ante la vida misma. Gonzalo Millán y Enrique Lihn, poetas que crean *Veneno de escorpión azul* (2008) y *Diario de muerte* (1990), revelan que morirán pronto producto de un cáncer al pulmón. Por ende, sus puntos de vista no exponen una reflexión elevada, por el contrario, delatan lo que es “morir” una vez que los cuerpos pierden vitalidad. En el libro *Poetas de lo viviente, lo animal y lo impersonal*, Matías Ayala establece que la muerte es el acto de dejar de vivir que le sucede a los demás, en cambio, el morir es cuando el sujeto de enunciación acontece con un cuerpo enfermo y sin potencia (96). Si bien es imposible registrar qué acontece una vez que se muere, la mala salud física del cuerpo a punto de ser diluido determina cómo cambia el transcurso de la vida en el que se experimenta el “morir”. Por ello, no es extraño que ambos enfermos desestimen su existencia y terminen por “vivir” más como seres inertes que vivos. En vista de lo anterior, esta investigación tiene por objetivo general comprender que Enrique Lihn y Gonzalo Millán están a disposición de la muerte, debido a que al ser enfermos terminales se inspiran con la certeza de que esta acontecerá a pesar de que no conozcan su fecha exacta.

Antes de avanzar, es pertinente conocer algunos datos biográficos y de producción textual de ambas obras que profundizarán en este “morir” subjetivo mencionado anteriormente. Para empezar, Enrique Lihn fue un poeta chileno víctima de un cáncer pulmonar, lo que provocó su muerte un 10 de julio del año 1988, en la ciudad de Santiago. Su pareja, Adriana Valdés, fue encomendada para la publicación de su último libro *Diario de muerte*. En el caso de Gonzalo Millán, fue un poeta chileno que también murió debido a un cáncer, el 14 de octubre del año 2006. María Inés Zaldívar, la pareja, transcribió y seleccionó diversas anotaciones y fechas de *Veneno de escorpión azul*. No obstante, ambas obras fueron hechas sin una disposición estética, es decir, una conformación narrativa acorde. Según lo que explica Matías Ayala, “el sujeto está en fase de disolverse y se experimenta con fragmentos biográficos y textuales que forman un collage con la heterogeneidad de sus materiales” (96). Es decir, desde una perspectiva estética, Lihn y Millán no son creadores del típico “diario de vida” en el que se documenta de forma cronológica y extensa lo que les acontece, ya que sus cuerpos y mentes enfermas están imposibilitados para dicha realización.

Por su parte, *Diario de muerte* de Enrique Lihn es el libro típico de poesía, pero sus reflexiones, recordatorios y apreciaciones en torno al arte no conforman un registro cronológico-documentado. Así ocurre con *Veneno de escorpión azul*, libro escrito por Gonzalo Millán que contiene breves acciones o pensamientos rutinarios ordenados por fechas, los que tampoco alcanzan a conformar una narración. En otros términos, sus estilos de escrituras fragmentarias están influenciados por la experiencia del “morir” en la cotidianidad, ya sea desde la inutilidad corporal hasta la falta de proyección con respecto al futuro. Además, estos registros también delatan la situación compleja en la que se halla la escritura, más si desde un inicio se tiene en cuenta que el desenlace de ambos autores es inminente. Pese a eso, “la muerte venidera” es la que moviliza a los autores para que lleven a cabo la creación poética, mientras el lenguaje se diluye a medida que el tiempo transcurre. Pues, Gonzalo Millán y Enrique Lihn son hablantes líricos y autores al mismo tiempo, los que exponen un cuerpo poético fragmentado que es un reflejo de su propio deterioro corporal y/o mental. En resumen, la muerte se anticipa en el lenguaje como una construcción cultural, debido a que los autores exponen un comportamiento reactivo que denota vulnerabilidad, el cual representa la vida de los pacientes diagnosticados con cáncer,

que es diferente a la de los sanos. Aun así, el oficio de escritores es tan relevante que les permite conformar mediante sus rutinas, experiencias o reflexiones un presente poético que se inspira en esta posterior defunción, acarreadora de pérdidas y sufrimientos.

En vista de aquello, esta investigación responderá a la siguiente interrogante: ¿De qué manera la pérdida y el dolor anticipan la muerte en ambas obras? La respuesta a esta pregunta es que el registro literario en Lihn y Millán anticipan la muerte a través de sus textos autobiográficos que muestran la fragmentación y notación corporal. Por lo mismo, ante esta hipótesis, este trabajo investigativo será desarrollado mediante tres capítulos. El primero dará cuenta de las apreciaciones que tienen Lihn y Millán de sí mismos, a partir del capítulo “Registros del morir: Santa cruz, Millán, Lihn” escrito por Matías Ayala, puesto que esta obra permite entender que a ambos se les relaciona con la fragmentación y el descentramiento. Sumado a eso, este primer apartado también tendrá de marco teórico el libro *De lenguaje y literatura* (1996) escrito por Michael Foucault (capítulo “El lenguaje al infinito”), que ayudará con el planteamiento de que el lenguaje refleja un doble; es decir, a un “yo autor” y al “yo narrador o lírico”. Para concluir, se utilizará el texto crítico de Sara Bolognesi que es “Afrontar la muerte desde la escritura: el *phamakon* poético en *Veneno de escorpión azul* (2006) de Gonzalo Millán”, el que permitirá reforzar que la identidad deconstruida de Lihn y Millán es la de “enfermos terminales” apartados del mundo exterior e inscritos bajo un estigma social. Por lo mismo, en virtud de lo propuesto, el primer objetivo específico será analizar las apreciaciones de ambos autores en las que consiguen evidenciar que son sujetos fragmentados y descentrados a causa del cáncer, con la finalidad de establecer que esto anticipa sus muertes venideras.

El segundo, iniciará con la representación simbólica de la muerte desde el movimiento simbólico hasta el renacimiento, puesto que son períodos en los que se hace uso de la típica imagen de “la calavera” que alude a la muerte desde una perspectiva distante. No obstante, para diferenciar la segunda parte de este mismo capítulo, se expondrá la perspectiva subjetiva de los autores en torno a la muerte, basada también en el análisis del capítulo “Registros del morir: Santa cruz, Millán, Lihn” (2020) de Matías Ayala, quien enfatiza en que es representada desde lo intrascendente y no está influenciada de la reflexión filosófica tradicional o algún tipo de credo religioso. Este punto de vista que,

como se ha mencionado antes, se despoja de cualquier vestigio de esperanza o planificación del futuro producto del poco tiempo de vida. Además, a partir del libro *La enfermedad y sus metáforas* (1996) de Susana Sontag, se complementará la perspectiva de “la muerte venidera” mediante la connotación moralista que se le atribuye al cáncer, el cual es concebido dañino por lo que hace perder y producir dolor en los sujetos. Desde otra perspectiva, en este segundo capítulo, se hará uso también del texto crítico “Afrontar la muerte desde la escritura: el *pharmakon* poético en *Veneno de escorpión azul* (2006) de Gonzalo Millán”, en el que su autora Sara Bolognesi propone que el real dolor se puede evocar y no transmitir. Por consiguiente, el segundo objetivo específico será explicar en qué medida el “autorretrato escritural” de Gonzalo Millán y Enrique Lihn se diferencia de la “representación simbólica” de la muerte en la pintura *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin* (1872) y el poema “Danzas macabras” (Siglos XIII a XIV); obras que, además de situarse en un contexto histórico distinto, aprecian la muerte desde un “otro lejano” y no un “yo cercano”.

En el tercero, se comenzará con antecedentes históricos de la muerte concebida como un espectáculo religioso, con base a los capítulos “La muerte doméstica” y “El enfermo, la familia y el médico” del libro *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días* (2000) escrito por Philippe Ariés, debido a que aquí se mencionan los diferentes puntos de vistas acerca de la muerte según los períodos históricos y la práctica religiosa que fue común realizar en “el lecho del moribundo”, organizada por el sacerdote, el médico, los familiares e incluso desconocidos que rezaron por su alma. En paralelo, se complementará también con el libro *La enfermedad y sus metáforas* (1996), pues su autora Susana Sontag explica que la enfermedad (desde lo histórico) fue vista como una prueba que el moribundo debió superar, con la diferencia que ahora se presenta desde una perspectiva humanista y no religiosa. Para luego, en la parte dos de este mismo apartado, por medio del análisis también del capítulo “Registros del morir: Santa cruz, Millán, Lihn” de Matías Ayala, se exponga que Lihn y Millán habitan el lecho desde un espacio y entorno social limitado, quienes están predispuestos de manera física y psicológica a apartarse del “mundo exterior” perteneciente al de los sanos, con la intención de evitar malestares producto de la enfermedad y no sentirse “cargas” para sus familiares. Por tanto, el tercer objetivo específico será fundamentar de qué manera el lecho del

moribundo en la actualidad se diferencia al de la antigüedad, mientras que el cuarto objetivo específico será explicar cómo se desarrolla el espacio y entorno personal en Millán y Lihn.

1.La representación de los sujetos: fragmentados y descentrados

A modo introductorio, Enrique Lihn y Gonzalo Millán registran en sus diarios apreciaciones de sí mismos a medida que el cáncer los va deteriorando, las que permiten comprender su resignación frente a la muerte. Por ello, en este primer capítulo se analizarán estas perspectivas en las que se representan como sujetos fragmentados y descentrados, pues ambas descripciones son una anticipación de la muerte “venidera”.

Antes de comenzar con el análisis, es pertinente aclarar que Millán tituló su obra *Veneno de escorpión azul* (2008), pues, en este registro que documenta cómo es la experiencia de “vivir” con un cáncer al pulmón terminal, hace uso de un tratamiento médico comúnmente practicado en Cuba. En breves palabras, el que requiere del veneno producido por el escorpión, animal que ataca el cáncer con la finalidad de curar al enfermo. Por este motivo, Gonzalo Millán en su texto señala que el veneno de escorpión azul y el cáncer pelean en sus pulmones (35). Según lo que explica Matías Ayala, el cáncer es representado por un cangrejo debido a la connotación semántica que este tiene con el signo del zodiaco (100). Aun así, la enfermedad para el hablante lírico representa una condena que lo sentencia a morir, ya que se resiste a dejar el cuerpo.

Como consecuencia de esta menguada vitalidad física, Millán se transforma en un ser vulnerable que está indefenso ante el cáncer, quien posee un cuerpo fragmentado e inerte, el cual a su vez representa este cuerpo textual que encarna lo desmedido y brutal de la muerte tanto para el sujeto como el autor (Tesché y Sanchez 107). Esto, principalmente, se puede evidenciar en que este se priva de diferentes actividades u obligaciones que requieran un exceso de movilidad. Por lo que, ahora su presente está dedicado a tareas sencillas a pesar de que sea difícil su realización producto del cuerpo enfermo, como levantarse, dormir, ir al baño, comer, tomarse los medicamentos, entre otras. Todas estas prácticas son anotadas de forma obsesiva en su diario íntimo, en particular, los efectos secundarios de los medicamentos, el consumo de galletas de marihuana y el paso del tiempo. Uno de los motivos es que poco después del diagnóstico médico inminente, el autor sabe que morirá, y es así que adopta un “yo” resignado ante el “morir” y la muerte.

A modo de recordatorio, el “morir” es cuando el cuerpo deja de cumplir con sus funciones vitales, mientras que la muerte es lo que acontecerá. En el caso de Gonzalo

Millán se asume la condición de moribundo, que no es lo mismo a estar muerto, cuando menciona la historia clínica (62), la que representa su “nuevo currículum como paciente con cáncer” (62). Esto significa que en los únicos lugares donde permaneció fue en su pieza aislado y en el hospital, este último sitio en el que los doctores hicieron un seguimiento de la enfermedad. No obstante, el sujeto adopta una conducta descentrada en la que no está atento a lo que transcurre a su alrededor, más aún si se trata de experiencias médicas:

Soy el distraído, el ausente inocente

tendido en una camilla respirando

debajo de un tubo fluorescente

la luz de unos vidrios esmerilados. (1-4)

Aquí, el hablante lírico alude a uno de sus exámenes de rutina en el que es supervisado por la tecnología médica, mediante la cual se revela esta desconexión que siente con su “vida”. Por esta razón, no se le atribuye presencia y su identidad de “enfermo terminal” está más cercana a lo inexistente, entendida también como la fragmentación, pues parece no ocupar sitio una vez que ignora las proyecciones del futuro al ser diagnosticado. En definitiva, la enfermedad es esta condena que Matías Ayala define como “desarrollo espacial de un tumor en el cuerpo” (98), que se configura a partir de su visualización (98). Dicho de otro modo, primero se detecta el cáncer y luego el doctor define el tiempo de vida del sujeto según el diagnóstico que prefigura el futuro (98). Por ende, el profesional desde su conocimiento científico y la tecnología médica, estima la expectativa de vida del sujeto, quien está atrapado en un presente insípido y se acobarda cuando piensa en el futuro de acuerdo a la sentencia médica. Por cierto, una evidencia del “mal diagnóstico” en la obra es cuando la pareja de Gonzalo Millán regresa con las radiografías, y en ese momento el enfermo se percató de lo mortal que es el cáncer y el poco tiempo de vida que le queda:

Vuelve Eme de cita en el Hospital del Tórax. Al llegar con la bolsa de radiografías los ojos se le llenan de lágrimas. Me cuenta que el cáncer tiene “células grandes” igual de mortíferas que las células más chicas. Hasta aquí llegamos con la ciencia médica y la tecnología; no me haré quimioterapia y la cirugía está descartada por

inútil. Estoy, como se dice, desahuciado. Soy un enfermo terminal en el umbral de la muerte. (29)

Con este diagnóstico, Gonzalo Millán se abre a una experiencia desesperanzadora en la que está “desahuciado”, por lo que el cáncer se torna poderoso al habitar en un cuerpo frágil que será completamente destruido. Si bien el conocimiento médico detecta su inutilidad, es el sujeto quien reconoce también en la medicina la imposibilidad de ser curado, pues las células más pequeñas del cáncer son igual de mortíferas que las grandes. Esto hace reflexionar en lo vulnerable que se transforma a causa de la enfermedad, pero también que le permite desarrollar una perspectiva existencialista, de igual manera que la primera vez en la que conoce el mal resultado de sus exámenes: “La mala noticia infiltra los exámenes urgentes y los hace tremendos, lapidarios. El dolor te procesa después de arrollarte. La mortalidad se hace una pena, la vida que te queda un duelo” (13).

Esta visión de la existencia desesperanzadora, permite interpretar que el hablante lírico está “muerto en vida” al tener que vivir este proceso de adaptación emocional ante la pérdida de su cuerpo, que conlleva así un luto adelantado. Por esto, el dolor que ocasiona la mala noticia requiere que el sujeto se haga consciente que empeora de salud todos los días, no puede trabajar y su único objetivo es sobrevivir. Es evidente que, para un poeta y académico como Gonzalo Millán, esto le produjo mucho sufrimiento porque se sintió excluido del mundo exterior. Es decir, de este espacio que habitan los sanos, sujetos que tienen el cuerpo saludable y la capacidad intelectual para llevar a cabo sus proyectos y pasatiempos favoritos. En resumen, el resultado médico hace que la vida de Gonzalo Millán se transforme en un mero sobrevivir, basada en la lucha constante de controlar un cuerpo por medio de la escritura al detallar con hora, mes o día todo lo que hace.

Desde otra perspectiva, Denise León en su texto “El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad” (2012) señala que en esta etapa de duelo el sujeto se resigna ante la pérdida de confianza elemental de su cuerpo y termina por perder la confianza en sí mismo y en el mundo (58-59). Esta desconfianza, para Gonzalo Millán, se debe al avance progresivo del cáncer que trabaja de forma destructiva en el cuerpo, además de las reacciones secundarias que sufre una vez que ingiere los medicamentos con la finalidad de calmar un poco el dolor físico, pero ya sin la esperanza de sanarse que tuvo en un comienzo

al probar el tratamiento del veneno de escorpión azul. Por tanto, la diferencia entre vida y muerte aquí está invertida, ya que el sujeto vivo se siente moribundo al carecer de ánimo y agilidad, mientras que la enfermedad terminal en el cuerpo cobra cada vez más fuerza o, dicho de otro modo, vida. Por ejemplo, cuando el sujeto se halla tan débil que no resiste ni siquiera el haber comido dulces, por lo que su cuerpo reacciona con malestares:

Martes 13 de junio, 2006, Santiago.

07.45

Despierto sintiéndome pésimo, dolor de cabeza, los pulmones adoloridos, tos, el estómago revuelto. Con náuseas desde ayer. Comí demasiado la noche feriado del lunes y demasiados dulces ... [Por eso] me siento como si me hubiera hecho una quimioterapia fantasma. (53)

La “quimioterapia fantasma” hace referencia no a la típica quimioterapia, que es un tratamiento médico al que se someten los pacientes enfermos con esperanza de sanarse, sino a un procedimiento de la muerte que hace del enfermo un “yo desahuciado” en el que es común estar adolorido y resignado. Esta fragilidad de lo corpóreo se manifiesta en los malestares que le producen cada comida, sin importar si es pesada o liviana para el sistema. Además, los dolores físicos irrumpen en su sueño y no le permite descansar. En este caso son las golosinas, pero en otros momentos es el propio almuerzo (Millán 95). Cabe agregar que las galletas de marihuana son su alimento diario, es decir, esta comida que algunos días le provoca vómitos a pesar de que no parezca “pesada” su ingesta.

Pese a lo anterior, el hablante lírico es contradictorio pues, es cierto que a causa de este proceso sufre e intenta “sobrevivir”, pero aun así precipita su muerte al continuar fumando cigarrillos. Por lo mismo, este reconoce su mala vida de joven en la que consumió un exceso de alcohol y cigarros, además de haber trasnochado más de la cuenta (Millán 279). En cuanto a este reconocimiento, se puede afirmar que el sujeto fragmentado se siente culposo y por eso se reprocha a sí mismo el exceso de placeres que trajeron a su vida el cáncer: “He descuidado, descuidé mi preservación, sometí y aposté la salud al obstinado deseo. No tengo derecho a quejarme. Cosecho lo sembrado” (24). Sin embargo, este sentimiento lo contrarresta con el consumo de galletas de marihuana y no cuando se

arrepiente de su estilo de vida pasado como si hubiera sido un tipo de suicidio. Por ello, no es extraño que anote la hora de ingesta y el efecto que le produce la marihuana, ya que ocupan un lugar y posición intermedia que deconstruye la posición entre adicción y remedio, drogas y paliativos (Ayala 103). En otras palabras, el hablante lírico sabe que este alimento no lo curará, pero se conforma porque le proporciona una dieta equilibrada y le despeja sus pulmones. En suma, intenta abandonar la adicción hacia el cigarro mediante la distracción del consumo de galletas que le facilitan el convivir con los síntomas como, por ejemplo, la tos con sangre, el dolor de pecho, la dificultad para respirar, entre otros.

En otro orden de ideas, según Sancho y Tesche una consecuencia del cuerpo inútil es que el autor se convierte en sus propias palabras, abandona el cuerpo enfermo y no hay pertenencia sobre este (111). A partir de esta pertenencia social, el sujeto no tiene autonomía sobre él, por eso sus familiares deben encargarse de cuidarlo y colaborarle en las actividades más simples. No obstante, esta pérdida individual también es una pérdida de identidad en el ámbito personal y social, porque, al no saber definirse ni actuar en sociedad, este opta por aislarse de la gente cercana. De ahí que la escritura sea también una búsqueda por encontrarse a sí mismo. Sancho y Tesche expresan que Millán halla una respuesta cuando habita en su propia escritura, la que se transforma en el cuerpo (111). Ahora bien, esto no implica que los registros íntimos del poeta construyan un sujeto vivo, sino exponen su disolución progresiva.

“La identidad” indefinida del hablante lírico, en efecto, se compone de la constante angustia y duda que acechan al sujeto que está a punto de fallecer. Por esto mismo, no es extraño cuando Millán expresa que el anticiparse cansa, más aún si en ese futuro habitan la desconfianza, la tensión y el miedo que produce pensar en lo inmediato (81). De esto, se puede afirmar que la angustia es a causa de no conocer el día en el que morirá. Además, la incertidumbre del futuro también influye en que se vuelva un sujeto estresado, puesto que la enfermedad incrementa su cansancio y la desesperanza tras presentir que la muerte pronto llegará y no podrá hacer nada al respecto. Así pues, el hecho de que la lucha por tener una buena salud esté perdida, potencia más que la escritura sea este medio por el que se transmite el dolor, aun si sabe que el lector será incapaz de comprenderlo realmente. Es decir, “el continuar con vida” está basado estrictamente en el oficio del escritor, pues esta

actividad intenta prolongar la efímera existencia. En el texto se evidencia cuando él mismo Millán declara que: “Escribir *Veneno de escorpión azul* es hacer algo antes de morir, luchar por tu vida” (40).

Pese a ello, la batalla por sobrevivir se contradice a la resignación de su finitud temporal que por momentos demuestra, debido a que tiene conocimiento que el diario refleja a este sujeto fragmentado que también morirá cuando deje de escribir. Por ese motivo, el papel y el lápiz colaboran en crear esta “identidad fantasmal” que anticipa la disolución:

De noche, desvelado empiezo
a ensayar el fantasma del escritorio.
Escribo con una tinta que no perdura,
en papeles impalpables y debiles. (Millán 38)

En este pasaje, Millán denota que el hablante lírico muere con el escritor. Como consecuencia, la escritura se ve gravemente afectada y sentenciada a morir luego que el autor fallezca. Lo que permite reflexionar en que el cáncer destruye lo físico, ocasiona inestabilidad emocional y hace que las palabras tengan un fin. Además, el lenguaje al no expresar los sentimientos que en su mayoría son producidos por el dolor, facilita una identidad deconstruida del poeta. Por eso, no es casual que en *Veneno de escorpión azul* también se exprese: “La distracción como un bálsamo, un espejismo acogedor” (Millán 32), porque solo cuando se evade el dolor se puede exponer una realidad perturbada. Esto no significa una falta de consciencia acerca de lo sucedido, sino que en la mayoría de ocasiones el poeta prefiere estar en su zona de confort en la que no queda expuesto a una experiencia desagradable o a un otro. Esta zona de comodidad es su propio diario y habitación, donde puede liberarse de este cuerpo que lo tiene atrapado. Es decir, que no todo el tiempo está obligado a dar cuenta del cáncer, pues en ocasiones relaciona su escritura fragmentada con el movimiento físico del que carece por estar enfermo: “Me siento en la escalera de incendio y escribo como si saliera a trotar por un rato por el parque cercano. Cuesta remontar la juega al principio, pero luego las palabras piernas se mueven y corren por las páginas de la libreta” (Millán 291). En otros términos, que el lenguaje resulte tener piernas es un símbolo del movimiento corporal de las manos que, para el escritor, le

permite manifestar qué siente en este proceso de luto anticipado. Aun así, es imposible para Gonzalo Millán desligarse del dolor y la desesperación a causa de que ambos estados le permiten construir su proyecto escritural (Sancho y Tesche 106). Dicho de otra manera, un sujeto fragmentado y descentrado que asume su condición de “moribundo”.

En *Diario de muerte* (1990), Enrique Lihn también se describe como un sujeto fragmentado y descentrado, él que es múltiple y se reconoce en los demás condenados a morir (León 61). Sin embargo, a diferencia de Gonzalo Millán que lucha por su vida a través de la escritura, este se resigna a la muerte. Un ejemplo está en su poema [*Los muertos no piensan...*], puesto que se identifica a sí mismo con los que no reflexionan del trabajo ni en que no se trabaje (38). El estar descentrado se debe a su condición grave que, si bien se excusa tras un cuerpo inútil que no tiene la vitalidad de trabajar, llega un momento en que no se preocupa por “subsistir” como lo hacen los sanos o él mismo Millán. Según Denise León, es porque este “yo” dejó de formar parte de la sociedad y debe ocuparse únicamente del cáncer y de su cuerpo (59-60). En consecuencia, su lenguaje se centra en “la muerte venidera” de la cual no se puede huir, pero que sí debe ser pronunciada de diversas maneras (59-60). En *Casi cruzo la barrera*, Lihn utiliza el mirarse en un espejo, debido a que este objeto le permite autopercebir ese “yo” distanciado de la vida:

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. (53)

En otras palabras, la nada no alude a una falta de bienestar físico y tampoco a una descripción del sujeto enfermo deteriorado. Por el contrario, se hace uso de la figura del espejo para mencionar el rompimiento de este “yo” (Sancho y Tesche 107), que por estar cerca de la muerte no llega a contemplarse. En efecto, es el lector quien deberá definirlo

según los comportamientos, apreciaciones personales o actitudes reiterativas, consciente de que su disolución a través de la escritura busca retrasar la muerte e inspirarse también en ella (Foucault 154). En relación a esto último, se puede leer que este sujeto está resignado y expectante frente a la inexistencia, lo cual revela su carácter ambiguo y contradictorio. Pues, si bien este no anhela estar muerto, tampoco reniega de forma rotunda la muerte.

Michael Foucault en su libro *De lenguaje y literatura* (1996) explica que escribir es situarse en la autorrepresentación, en el doble de ese doble que es la escritura (145). Enrique Lihn, de igual manera que Gonzalo Millán, es autor y hablante lírico, y ambos sujetos que son “el enfermo terminal” se autorepresentan desde su vulnerabilidad física y emocional afectadas por el cáncer; sin embargo, sus escrituras las conservan más allá de esta representación de la muerte simbolizada en una condenada. Es decir, no es que estos desconozcan su porvenir, sino comprenden que el lenguaje es útil para encontrar desahogo después de tanto sufrimiento. Lo irónico es que esta libertad de expresión es limitada, pues en la poesía de muerte el autor y su escritura se han extraviado en la enunciación que no tiene ninguna posibilidad de trascendencia (Espinoza 153). Por ejemplo, en el poema *La mano artificial* se alude a la resignación de un “yo” poético que expresa esta intrascendencia y lo engañoso que es el oficio del escritor, ya que no puede devolver la vitalidad física que se pierde después de enfermar:

Es una mano artificial la que trajo
papel y lápiz en el bolso del desahuciado
No va escribir *Contra la muerte*, Ni *El arte del morir*
¡felices escrituras! 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. (Lihn 51)

El ser idiota se refiere a que no se resigna a dejar de escribir por más que no pueda recuperar el control de su cuerpo ni prolongar su existencia. Esto implica que tolera el dolor de la mano con la que escribe, es decir, le otorga una “falsa utilidad” aun cuando haya perdido gran parte de su fuerza física. Por lo demás, esta pérdida física también desencadena un dolor emocional, pues, aunque finja poder realizar esta tarea cotidiana, el tener conocimiento de que no puede escapar de la muerte lo arroja a querer convencerse de lo contrario. No obstante, el sujeto después de contemplar la escritura fragmentaria, delata su finitud de sujeto y del mismo lenguaje. Sancho y Tesche, asemejan esta mano a un maniquí que adopta la forma real, pero que solo expone una pequeña parte de su cuerpo completamente fragmentado e inerte, lo que desencadena la brutalidad de la muerte tanto en el sujeto como en el autor (108). Es decir, tal como se planteó anteriormente con Gonzalo Millán, la enfermedad que acarrea muerte es más poderosa que este sujeto y autor, por lo que se transforma en alguien sumamente débil sin energía, incluso en lo que más disfruta hacer. En concreto, la brutalidad del sujeto y autor enfermo es que se les percibe obstinado al no asumir mediante la práctica que no cuenta con las fuerzas suficientes para continuar, a pesar de que sea enfático con respecto a que morirá. En tanto que, la brutalidad de la muerte es que no tiene compasión por el sujeto y así incrementa la destrucción en solo la mano, aunque se sepa que esto irá en progresión a medida que transcurran los días.

En otros términos, aunque la pérdida de la mano parece representar una pequeña parte de su cuerpo, es la imagen visible de que la escritura se halla en decadencia al igual que el autor. Por tanto el lenguaje parece tener un conflicto con la muerte, a pesar de que esta experiencia trágica permita que se potencie la poesía. De ahí que el sufrimiento desencadena la falta de esperanza que se manifiesta en una autorrepresentación deteriorada del enfermo, el cual no tiene energía física ni tampoco psicológica para “disfrutar” sus últimos días de vida, debido a que, la existencia está más cercana al fallecimiento tras vivir un proceso de constante dolor. Denise León, influenciada por la perspectiva de Kottow en torno al sufrir, expone que el hombre no puede estar solo si es presa del dolor (58). Lamentablemente, esto ocasionaría que el lenguaje juegue sucio y revele que el cuerpo es invadido y despojado de su vitalidad (58), y que la existencia de la zona muda es la muerte (58). En otras palabras, que el lenguaje está incapacitado para que el lector logre empatizar

realmente con el enfermo, además de ser también un proyecto escritural que se diluirá a causa del cáncer.

Esta “zona muda” se presenta en los primeros cuatro versos del poema [*Nada tiene que ver el dolor...*] que, frente a su incapacidad de transmitir el sufrimiento en torno a la muerte que se desconoce, se suma el sufrimiento del “morir” en el ahora:

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 1-4)

En otras palabras, que esta incapacidad del lector para experimentar el dolor por medio del lenguaje, tampoco puede ser vivida completamente por él, quien solo conoce un sufrimiento cercano al morir que se produce en vida, pero no uno que produzca la muerte. Asimismo, la reiteración de palabras como “dolor” o “desesperación” son comunes entre enfermos terminales o cualquier tipo de persona que sea afectada por un sufrimiento desbordante, pero aun así está tan normalizado dentro de la sociedad que termina por minimizársele. Por ende, esto limita las esperanzas del sujeto en ser comprendido y no le otorga consuelo la idea de que podrá dejar un “legado” en su oficio de poeta, tras saber que el dolor (aunque no se entienda) resuena más en los lectores que la verdadera inspiración que lo motivó a escribir su poesía. Para Denise León, es porque el proyecto escritural está entre la muerte y la vida, transformándose en un espacio agónico (61).

Como resultado, si el cuerpo y la poesía de Gonzalo Millán sufren con la agonía, su hablante lírico tendrá apreciaciones agónicas acerca de su existencia. Por tanto, no es de extrañar que su texto se titule *Diario de muerte*, puesto que a través de la agonía anticipa que será un final predecible, pero que antes hará esta última labor poética. Es evidente que esta experiencia final se cimienta en muchos sentimientos entrelazados, pero si hay un sentir semejante que comparte Enrique Lihn con Gonzalo Millán es la desesperanza y la vulnerabilidad. Ambos, después de que se han agotado todos los recursos que la medicina proporcionó (59), un diagnóstico médico lapidario y el verse en la obligación de enfrentar su enfermedad, inscriben en los poemas sus tiempos borrosos (60). En otras palabras, hay

una notoria separación entre la vida y el mundo exterior, ambos organizados en función de la muerte (León 60). En cuanto a Enrique Lihn, al separarse del mundo exterior es invadido no solo por la idea de la muerte, sino también por él mismo “yo” que él deconstruye. Por ejemplo, en el poema *La ciudad del yo* cuando su hablante lírico afirma:

La ciudad del yo debiera paralizarse
cuando entra en ella la muerte
Toda su actividad es nada ante la nada
Quiéranlo o no los agitados viajeros
que inútilmente siguen
entrando y saliendo de la ciudad
bajo la mano ahora
que convierte en sombras todo lo que toca. (1-8)

Aquí, el enfermo se enfrenta a un “yo” que forma parte de un círculo social de “moribundos” y a una muerte semejante a un invasor que se apropia de su cuerpo. En paralelo, la esperanza al ser tan falsa como “la mano artificial” que se obliga a cumplir con la labor de escritura, debe enfrentar la nada de su propia actividad con el vacío de la muerte. Mientras que, el gobernador es una autoridad que no tiene control de la ciudad, la que simboliza el cuerpo agónico y derrotado por la muerte. De manera que, “su desahuciada esperanza” se refiere a la fe que le produce cuando puede realizar a medias alguna de sus actividades, que más tarde lo condenan nuevamente a la desesperanza rotunda. Esto porque le otorga una vitalidad al cuerpo que no existe o, dicho de otro modo, crea una expectativa ilusoria. En resumen, esta imitación de la vida sumerge al enfermo en un estado ansioso, desconcentrado con lo que sucede a su alrededor. Y este tipo de vulnerabilidad es lo que, principalmente, le convence a diario de que no hay expectativa de vida, por lo que deberá desengañarse de cualquier esperanza por medio de la evocación constante de la muerte a través de la escritura.

Como se analizó, Enrique Lihn y Gonzalo Millán son sujetos fragmentados y descentrados, los que por medio de ambas descripciones develan el poco tiempo de vida y lo que significó tener una identidad imprecisa, cercana a la de un “moribundo”. En este capítulo la fragmentación respondió al hecho de que ambos concibieran sus existencias como “el rompimiento de este yo” que pareció no existir, el reconocerse en otros enfermos y no construir mediante sus diversas personalidades (o estados anímicos) una identidad sólida. Asimismo, el descentramiento fue útil para ignorar experiencias desagradables, aún más si eran médicas, además de quitarle la atención o relevancia necesaria a prácticas u obligaciones en las que suelen concentrarse los sanos la mayoría del tiempo. Por lo demás, se reflexionó en torno al “ser moribundo” una vez que se pudo comprobar el mal estado de salud debido a los diagnósticos y resultados médicos, que fueron pruebas científicas y empíricas sentenciándolos a la muerte, de la que no pudieron escapar ni siquiera a través de la medicina. De igual modo, ante la imposibilidad de ser curados, se le sumó la imposibilidad de que la escritura trascendiera, ya que todo el tiempo esta era dependiente de la existencia de sus escritores que prontamente dejaron de existir.

Ante sus apreciaciones personales y las médicas, se pudo señalar que las vidas de Gonzalo Millán y Enrique Lihn consistieron en un sobrevivir, en las que se tornó importante registrar sus mayores pérdidas y dolores. Algunas de las cosas relevantes que estos sujetos perdieron fueron: la identidad (sólida) antes de que enfermaran, el perder sus cuerpos sanos, el interés por lo que amaban (trabajo, familia, viajes, etc.) y el estilo de vida antiguo que no consistía en rutinas estrictas o apartamientos sociales. Por lo que, se puede afirmar que ambas identidades de Gonzalo Millán y Enrique Lihn oscilaron entre la vida y la muerte, es decir, entre experimentar un “morir” en vida con la falta de autonomía del cuerpo y la constante angustia ante una muerte que fue el fin definitivo. En relación al tópico de la muerte, en el próximo capítulo se hará una breve revisión histórica de cómo fue apreciada, en comparación a la perspectiva que tuvieron Lihn con Millán. Por añadidura, se puede señalar que el lenguaje no cumplió la labor de construir un sujeto vivo, sino de evocar su deconstrucción, la que acarreó un sufrimiento que no puede ser comprendido si no se padece cáncer. Esta desesperanza y no creencia en la existencia de un más allá que presentaron, se debe a que niegan la existencia de Dios y su deseo a la religión (Ayala 115).

Por otra parte, es preciso añadir que la enfermedad también lleva un estigma social que realmente se vive como un fenómeno personal en el que se culpabiliza al enfermo por haberse contagiado y se le obliga a asilarse en lo social (Bolognesi 38). Es decir, las identidades deconstruidas de Lihn y Millán no son aceptadas por una sociedad que los excluye, puesto que se le otorga la responsabilidad de su patología y curación de la manera que sea (68). Por lo tanto, este reproche e imposición impulsa a que los poetas se miren también incapacitados al no hallar por medio de las drogas, remedios alternativos o la misma escritura la cura de su enfermedad, y así sea que se terminen distanciando del mundo “real” para sumergirse en el poético caracterizado por la agonía.

2.1 La representación simbólica de la muerte: el autorretrato y la perspectiva social

La muerte ha sido uno de los tópicos centrales en la literatura desde sus inicios. De acuerdo al planteamiento simbólico, esta se ha representado de forma despersonalizada y reflexiva, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Gonzalo Millán y Enrique Lihn. Por lo mismo, en este apartado se hará una breve revisión histórica en la que se comparará la pintura el *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin* (1812) del poema “Danza macabra” (1874), pues, aunque ambas representan a la muerte de forma simbólica, el análisis de la pintura permitirá que se haga uso del concepto “autorretrato” en los textos de Lihn y Millán desde un sentido escritural.

Para contextualizar, se debe tener en cuenta que la representación de lo simbólico proviene antes que su movimiento, el que se desarrolló a finales del siglo XIX entre Francia y Bélgica. Este, principalmente, llevó a cabo representaciones fantásticas, expresó realidades abstractas, comunicó emociones, entre otras., con el propósito de romper las estructuras de los movimientos realistas y naturalistas. Según lo que explica Juan Berajano en su texto “Autorretrato fundido en negro: actitudes antes la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el simbolismo” (2018), la creación más relevante de este movimiento simbolista fue la pintura de Arnold Böcklin (479). Cabe mencionar que se fijará aquí, pues en esta se contempla al pintor y a la muerte en forma de calavera que está detrás.



(Imagen 1. *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, Arnold Böcklin, 1872, Museo Staatliche en Berlín).

A modo de interpretación, se puede señalar que esta es una representación abstracta y fantástica de la muerte, que contiene una perspectiva subjetiva debido a que se halla el

propio pintor aquí. Además, la calavera y el uso de colores como el negro o el rojo aluden a la muerte en un sentido simbólico, sin una personalización directa. Según Juan Bejarano, una de las interpretaciones que le otorga a la pintura es que Böcklin al autorretratarse no parece asustado frente la muerte, sino que se haya intrigado a la melodía que esta va a interpretar (479). En otras palabras, que el pintor se reconcilia con la muerte porque no hay posibilidades de evitarla, lo que demuestra este intento por representarla de manera cercana. Sin embargo, la problemática de esta obra es que siempre está sujeta a interpretaciones simbólicas, las que no permiten desarrollar una percepción más personalizada de lo que podría ser la muerte. Es preciso añadir que esta representación se remonta a su fuerte influencia con la tradición de la muerte en la Edad Media, la que se produjo a partir de un esqueleto o cráneo (Berajano 479). De hecho, un ejemplo de este símbolo se encuentra en el poema “La Danzas de la muerte en general” (XV), perteneciente al género dramático-lírico de las “Las danzas de la muerte” o “Danzas macabras”. En cuanto a la última obra, esta fue representada teatralmente en la Baja Edad Media entre los siglos XIII a XIV.

Desde una perspectiva cultural y social, “La Danza macabra” se caracterizó por ser un espectáculo del género satírico- religioso en el cual una persona vestida de esqueleto invita a sus espectadores a bailar. Esta acción, es la señal de que cualquier persona del público va a morir, ya que no hay una manera de evitarle. Asimismo, la muerte es motivo de reflexión, pues se piensa en ella como lo más igualitario que puede existir; a la que no le importa el estatus social, el dinero, la edad, la fama o el poder de una persona para acabar con su vida (González 25). Por lo demás, este espectáculo social también permitió meditar en torno al paso del tiempo que se escapa, donde todo se corrompe y tiene una finitud. En este período, la muerte es relevante debido a que hay una crisis en la que confluye la peste negra (1347-1400), la mala economía y la crisis de los valores por parte de instituciones religiosas que son incapaces para dar una explicación sensata (González 40), ante una enfermedad que provocó la muerte de muchas personas (López y Cardona 198).

Una versión distinta de la “Danza macabra” (1874) fue hecha por Camille Saint-Saëns (1835-1921), quien creó un poema sinfónico centrándose en el tópico “la fugacidad del tiempo”. La diferencia entre esta obra (la antigua versión y la más actualizada) y el *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin*, es que el poema expone una perspectiva

social de la muerte y la otra una subjetiva. Esto no es de extrañar, ya que fue así en todo Occidente a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el Simbolismo, períodos de la historia y movimientos artísticos en los que la inexistencia siguió percibiéndose desde una óptica lejana. Para Juan Berajano, el Romanticismo fue un movimiento cultural (originado entre Alemania y Reino Unido a finales del siglo XVIII) que generó una diferencia al permitir el nacimiento del hombre moderno (482), lo cual reprodujo la muerte desde una perspectiva realista, subjetiva y “cercana” (482). Por ello, los artistas se opusieron al estereotipo del esqueleto e intentaron mostrar la enfermedad y el pasar del tiempo, aunque en ese intento de naturalizarla siguieron conservando la calavera (482). Es decir, este procedimiento desencadenó una resignación positiva ante la muerte, pero que continuó siendo despersonalizada.

En el Siglo XX, tras la herencia del Romanticismo en cuanto a la subjetividad, la muerte se representó de forma distinta. Juan Berajano, ejemplifica con el artista Luigi Russol que, con calaveras, en su Autorretrato hace un llamado al “espejo negro” que contempla la muerte (486). Así, la expresión del “rostro mortal” expone una apariencia macabra, más cercana a la muerte misma (486). A modo de interpretación, esta obra artística se acerca a la idea de que la muerte ronda al sujeto “moribundo”, quien se resigna y no tiene esperanzas de vivir. Aun así, no hay una construcción ni deconstrucción de que el moribundo esté fragmentado o descentrado, al menos desde una perspectiva que sea literal y no simbólica.

En resumidas cuentas, la breve revisión del movimiento simbolista y su principal obra que fue el *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin*, además del poema la “Danza macabra” perteneciente al período de la Edad Media, permite concluir que ambas creaciones artísticas tienen intención de otorgarle una mirada simbólica a la muerte. Por un lado, el principal problema de la pintura fue que, aunque expuso una perspectiva subjetiva al presentar “el autorretrato”, no consiguió apreciar la muerte de una forma cercana porque se continuó representando por medio de una calavera. Por otro lado, el problema del poema es que estuvo aún más distanciado por su sentido colectivista, aferrándose al símbolo de un cráneo y la personificación de la muerte que denota aún más que es abstracta y lejana. Además, se pudo comprobar que el único movimiento que colaboró con la influencia de la

muerte en la experiencia personal fue el Romanticismo, aunque esto conllevó a que se terminara desencadenando una resignación optimista. No obstante, en el próximo capítulo, se profundizará en la resignación de la muerte desde una óptica pesimista, debido a que esta al ser cercana trae aparente pérdida y sufrimiento.

Para terminar, a partir de estos resultados, se puede concluir que lo simbólico busca la constante reflexión, más aún si se trata de muerte. No es la misma ambición que persiguieron Gonzalo Millán y Enrique Lihn, quienes hicieron una apreciación más personificada de la muerte que no necesariamente motivó una reflexión filosófica o cristiana. Pese a esto, de la pintura el *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin* se resignificará el término “autorretrato”, ya que, si bien este no representa a la muerte de manera concreta, sus escritores al padecer cáncer se aproximan a una representación más cercana aun si no la experimentan. En efecto, esto permitirá que en el siguiente capítulo se realice una comparación entre lo que es “el autorretrato desde un sentido simbólico” del “autorretrato escritural de Millán y Lihn”, el que se aventura en tratar de registrar cómo se puede apreciar la muerte desde un “yo” y no a través de representaciones lejanas.

2.2 La representación subjetiva de “una muerte anticipada” en Lihn y Millán

Como se adelantó en el capítulo anterior, los registros de Enrique Lihn y Gonzalo Millán son “autorretratos escritos”, en los que hay una resignación pesimista ante la muerte a causa de que su cercanía se anticipa por medio del dolor y la pérdida. Por lo mismo, este apartado explicará en qué medida la “representación simbólica” se diferencia del “autorretrato escritural”, en el cual ambos poetas representan la muerte desde sus perspectivas personales que aseguran la intrascendencia.

A modo de inicio, es preciso partir mencionando que ambas obras principales representan la muerte a través de su poesía fragmentaria, la que es una especie de “autorretrato escrito” debido a que alude al deterioro de los enfermos y a su aproximación a la muerte, que se le relaciona al vacío. Este autorretrato, aunque se fabrica desde un sentido literal y metafórico, paradójicamente se diluye, pues los autores no consiguen construir una identidad sólida. Así, “la muerte anticipada” se le puede considerar destructiva, ya que sumerge a los autores en una profunda angustia al no saber cuándo partirán, es la principal responsable en que desarrollen una consciencia excesiva del tiempo y se convenzan de que no hay esperanzas o posibilidad de trascender luego de muertos. En el capítulo “Registros del morir: Santa cruz, Millán, Lihn” (2020), Matías Ayala plantea que la muerte está afuera del sujeto y de la vida, pero que busca retrasarse a través de la escritura (100). Es decir, que no se experimenta en la realidad física porque no está dentro de un tiempo o un lugar en específico, pero que aun así por medio del oficio de la escritura se intentará definir cómo es. Para Matías Ayala, esta es ajena, propia y pasajera (100), que se resume con la descripción de Susana Sontag como “un invasor o huésped” del cual hay que defenderse inmunitariamente (100).

Aun así, el cáncer se puede seguir desarrollando, pues esta enfermedad consiste en que el sistema inmune deje de funcionar, o bien, no funcione adecuadamente (Boticario 90). De ahí que la defensa inmunitaria se puede desarrollar en ciertas prácticas, tal como es la terapia biológica (cirugías, quimioterapias o radioterapias) que ayuda a detener, disminuir o controlar el crecimiento de la enfermedad (90-91). En el caso de la medicación, en ciertas ocasiones los fármacos anticancerosos dañan el cuerpo al producir células blancas, glóbulos rojos o plaquetas, y en consecuencia los enfermos son más propensos a

tener anemia, contraer infecciones o sangrar con facilidad (91-92). En otros términos, a partir de estas reacciones, son inevitables los “malestares físicos”. Mientras que, si a la muerte se le asemeja a un “huésped”, esto significa que visita al autor solo por un tiempo. Por ejemplo, en el poema *La ciudad del Yo* de Enrique Lihn, este se refiere a la muerte como “un visitante que entra a su ciudad”, es decir, a su cuerpo enfermo que trae oscuridad y nada:

La ciudad del yo debiera paralizarse
cuando entra en ella la muerte
Toda su actividad es nada ante la nada
Quiéranlo o no los agitados viajeros
que inútilmente siguen
entrando y saliendo de la ciudad
bajo la mano ahora
que convierte en sombras todo lo que toca. (43)

En estos versos, el hablante lírico se resigna ante “la entrada de la muerte” a su cuerpo, la cual traerá pérdida total de movimiento y funciones que, hasta ahora, la enfermedad ha realizado de forma incompleta al quitarle cierta vitalidad que antes tuvo. En efecto, se puede señalar que hay un deseo implícito de morir, pues la vida carece de sentido una vez que la enfermedad mortal convierte en “sombras” lo que conoce. En otras palabras, a la finitud que no dejará rastro de este cuerpo deteriorado que aun así existe. Se debe comprender que esta representación de “la muerte venidera” es a partir de la siniestra labor que cumple el cáncer en el cuerpo, ya que vive dentro y genera su autodestrucción (Ayala 100). Es decir, a causa de que el deterioro es progresivo, a la muerte puede considerársele futura, cercana e interna. En primer lugar, es futura y cercana porque está próxima a acontecer en un corto plazo de tiempo. En segundo lugar, es interna debido a que se esconde detrás de la enfermedad a pesar de su aparente distancia, pero al mismo tiempo se vuelve externa porque no se encarna en el cuerpo del enfermo.

Desde otro punto de vista, la muerte se puede considerar peligrosa ya que el cuerpo del “yo” está débil ante su entrada, por lo que requiere de una limpieza exhaustiva. Esta se realiza porque se quieren mantener límites entre la piel y el exterior, con la finalidad de evitar que se confundan las sustancias que provienen del cuerpo desde el exterior (Ayala 104). Así, este cuerpo vulnerable es dependiente de un cuidador cuando ya no puede hacerlo el enfermo. Por lo mismo, Gonzalo Millán en *Veneno de escorpión azul* relaciona la muerte a esta “enfermera fiel” o “mucama servicial”, aunque de una manera sarcástica. Cabe agregar que aquí se burla de la muerte de apariencia cercana y agradable, la que en realidad es siniestra porque lo condenará al olvido:

... Te acostumbras a la amorosa mueca de la muerte
vestida, disfrazada de mucama servicial, de enfermera fiel, de monja
piadosa, compasiva, caritativa. ¿Qué es lo peor, la muerte o el dolor? Lo
peor es el olvido (140).

En este caso, el hablante lírico se refiere a que la muerte es amorosa porque lo acompaña a donde sea, mas su gesto burlesco es a causa de la seguridad que tiene de vencer. Por otro lado, la incertidumbre no es comparable al olvido, ya que este último implica una deconstrucción completa del “yo intrascendente”. Aunque esto es contradictorio porque el “yo lírico es quien también crea el olvido, ya que su poesía está centrada en “la muerte venidera”. Para Cristhian Espinoza, esta se encarna y hace alardes de sus poderes desarticuladores, los que hieren a la escritura y al autor, pues saben que no pueden trascender (154). De igual modo, Gonzalo Millán expresa este juego desarticulado que ejerce la muerte sobre él, el cual por momentos trasgrede las leyes de la vida y en otros las respeta. Es decir, la muerte no parece estar regida por la existencia, por lo que su interioridad y exterior es relativo, haciendo que el enfermo se confunda acerca del día real en que llegue:

Las leyes de la vida rigen hasta el último suspiro. La muerte las afloja, las va aflojando sus dedos descarnados. Afina o desafina las cuerdas ... [Y me pregunto], ¿cuántas volteretas por día, saltos mortales, vueltas de carnero, ruedas? Diviso al obediente, desobediente, al servil y al rebelde con sus máscaras dobles. (163-164)

Esta imagen poética es semejante a la de un titiritero que trabaja con su marioneta. En este caso, la muerte es el sujeto que se encarga de regular o infringir las leyes de la vida, en tanto que el vivir es la marioneta que está supedita al titiritero. Esto hace que el hablante lírico crea que la muerte tiene dos caras producto de su duplicidad de sentimientos, debido a que por momentos obedece pero en otros no lo hace. Como resultado, se produce un dolor ante la crisis de no saber quién es. Desde la perspectiva de Cristhian Espinoza, la encarnación de la muerte está en la escritura y provoca un dolor en el que su autor siente que debe enfrentarse a un callejón sin salida (157), por lo que escribir se torna una herramienta de revelación y destrucción (157). Lo revelado se refiere a que el hablante lírico expresa la percepción de la muerte de manera abierta, pero lo deconstructivo es que inevitablemente jamás deja de ser un sujeto fragmentado, que se divide en diferentes tipos de personalidades producto del deterioro emocional y físico.

Ahora bien, si el fragmento anterior analizado de Gonzalo Millán desencadenó dos tipos de personalidades, el poema *¿Quién de todos en mí?* de Enrique Lihn expone un conjunto de identidades que no parecen ser unitarias. Cabe añadir que el sufrimiento es lo que permite que se revelen estos “otros”, quienes están dentro del mismo hablante lírico, pero tomarán diferentes actitudes frente a la muerte:

¿Quién de todos en mí es el que tanto
teme a la muerte?
Unos lucharán valerosamente contra ella
Otros no le harán ningún asco, rindiéndose como gallinas
Habrá traidores que le iluminarán el camino
como si ella tuviera necesidad de luz
hasta el corazón tan negro como ella de la ciudad. (1-7)

En estos versos, hay tres actitudes ante la muerte; una es actuar de forma violenta en su contra, otra es el desinterés y la tercera consiste en la traición hacia “el cuerpo en mal estado” al dejarse vencer. Estas tres dependen de la forma en que se presenta la muerte en la rutina y qué produce según el estado anímico del enfermo. Aquí, lo más cercano a esta

además del cáncer, es el “morir” físico y emocional expresados en el miedo y la traición. En tanto que, la luz hace referencia al camino del “morir” en el que los sentimientos, incluidos los más oscuros, quedan expuestos. Asimismo, el corazón negro de esta ciudad es la muerte latente que necesita ser evocada, de la que un “otro” se resigna ante ella. Esto explica que Enrique Lihn continúe con su proceso de reinversión de sí en la existencia (Espinoza 156), puesto que la muerte expresada siempre encuentra las formas de alterar el vivir del sujeto haciéndolo cambiar. Por tanto, es inevitable que el poeta tenga más que una duplicidad, sino una persona con varias personalidades, de las que cada una tiene una actitud distinta frente a la muerte que incluso se desconoce.

En otro orden de ideas, la muerte es contradictoria porque requiere de la lucha por la vida, pero también necesita de preparación para el “otro viaje” llamado muerte (Millán 138). De esta manera, Gonzalo Millán tiene consciencia que la mayor pérdida es la vida, aún más que la pérdida del cuerpo que ahora debe permanecer en cama casi inmóvil. En suma, “este muerto vivo” que pasa en su mausoleo y revisa el equipaje con el que irá al más allá (138), permite también apreciar la muerte de una forma trivial y cotidiana al relacionarla con un viaje que, cualquier persona viva, puede realizar con el fin de divertirse. Sin embargo, no ocurre así con el autor que le produce el efecto contrario, es decir, que retrasa su llegada por medio de la escritura, pero su impaciencia y angustia hace que la espere de todas formas (214). En efecto, se permite una posibilidad de desafío y encuentro entre la poesía de muerte y la vida, es decir, lo desafiante es que el escritor requiere de una fuerza física que no tiene para escribir, y la unión entre la vida y la poesía consiste en cómo la pérdida y el dolor están juntas en ella.

Con respecto al sufrimiento, para Sancho y Tesche, hay una resignación que es traspasada al papel, la cual requiere del énfasis en el deterioro del cuerpo por medio de la poesía (112). Es decir, el enfermo terminal debe recordar el proceso de duelo producido por el cáncer, que trae la pérdida corporal y así limita la planificación para ejecutar ciertas prácticas que antes no. Por ende, en su vida se extiende la espera de la muerte y el dolor. Sin embargo, este esperar no es agradable, por el contrario, invade tanto a Enrique Lihn que lo sumerge en una profunda desesperación. De ahí que uno de sus poemas se titule [*De*

todas las desesperaciones...], en el que su hablante lírico teme abandonar la vida al tener pleno conocimiento que se le esfuma:

De todas las desesperaciones, la de la muerte tiene que ser la

/peor

ella y el miedo a morir, cruz y raya

cuando ya se puede pronosticar el día y la hora

Hay una fea probabilidad de que el miedo a morir y la

/desesperación de la muerte sean

normalmente inseparables como la uña y la carne. (17)

A partir de lo leído, se puede afirmar que la desesperación por sentir que la muerte se acerca no hace desaparecer el miedo, sino que la tensión aumenta. En cuanto a la uña y la carne, puede relacionarse con los dedos que registran la desesperación no separada de la muerte, que trae consigo dolor físico el cual aflora cada día más pese a que se intente eludir o no expresar de forma explícita. Esto porque el tipo de poesía de Enrique Lihn es un mandato y una necesidad de expresar esta clase de dolor (Sancho y Tesche 112). Se puede interpretar que, en efecto, es una actividad llevada a cabo casi por inercia y la sobrexigencia del poeta, quien sin tanta premeditación expresa aquello que le duele. Desde otro punto de vista, si bien aquí no se refiere a “la ineficiencia médica” porque no calma sus dolores, se menciona luego en el poema [*Pido a la medicina...*]:

Pido a la medicina si es que ella sabe algo

detrás de su imponente fachada

y de sus sórdidos interiores

que me mate sin dolor

no comparto el dolor como forma (gratuita) de conocimiento

nunca he asistido a sus cultos religiosos detrás de su fachada

/impotente. (1-7)

De esta crítica a la medicina, se entiende que el reproche es que ocasiona dolor, lo cual lleva a que el enfermo prefiera estar muerto a someterse a cualquier procedimiento quirúrgico o terapéutico que pueda debilitar más su estado. Asimismo, de forma implícita, se evidencia la incapacidad de la medicina para arrancarlo de esta vida, pues la única que puede hacerlo es la muerte. Aunque, Lihn a pesar de saberlo le pide que lo “mate sin dolor”. Esto resulta ilógico debido a que la medicina siempre ha estado pensada para curar, pero al parecer cuando hay una enfermedad grave esta puede volcarse en contra del sujeto y sumergirlo en un “morir” en vida doloroso. Por esta razón, este prefiere el miedo y la tristeza de la muerte, que una vida prolongada en la que abundan las pérdidas y los dolores. Según lo que explica Sancho y Tesche, la solución es que la muerte sea concretada sin dolor y que pueda regular su padecimiento, es decir, que se establezca un control a su caos (112). En otros términos, lo seguro es que no hay una muerte tangible, pero en este caso la enfermedad se apropia de las palabras para evocarla y finalmente aceptarla. Así pues, Enrique Lihn siendo un enfermo terminal asemeja la muerte a un desorden inmenso, el que se rebela contra su existencia y del que se quiere tener el control.

Gonzalo Millán en relación a la medicina, se refiere a ella como la que cuenta con un veneno adquirido por el escorpión, que tiene el propósito de batallar contra el cáncer. Asimismo, esta la relaciona con una apariencia dulce y a la muerte con la labor de sanar, sin embargo, se demuestra posteriormente que con el tumor no hay solución. En el libro *La enfermedad y sus metáforas* (1996) de Susana Sontag se explica lo destructivo del tumor, ya que sus células cancerosas no necesitan de energía, pero el paciente sí (30). Además, aquí se añade que a causa del cáncer las células normales del cuerpo se reprimen, en tanto que las cancerosas aumentan y destruyen células, arquitectura y funciones del cuerpo (30). Este proceso, Millán lo explica de forma metafórica, siendo consciente que la muerte será la próxima “meta cumplida”:

La muerte que pruebas es un majar perverso

nacido de una guerra de venenos.

En cada célula desbocada hay un arcoíris negro.

El tumor, el cáncer como la causa objetiva de un final presentido, de

una meta, de un sentido adivinado. (166)

Para el hablante lírico, la muerte es el “final” presentido que no se puede cuestionar porque hay un diagnóstico médico y un proceso biológico que sigue la enfermedad. En cuanto al diagnóstico, Matías Ayala alude que este es una imagen del interior o un registro fotográfico, el cual es un documento certero del crecimiento de la enfermedad (101). En otras palabras, es a lo que Gonzalo Millán se refiere por “causa objetiva” de un final presentido, ya que no se puede cuestionar la tecnología médica que estima el poco tiempo de vida. Este proceso, el autor, por su parte, lo describe malévolamente, puesto que cada célula maldiciente se representa como un arcoíris que alude a la muerte. Asimismo, son estas células cancerosas las únicas que se perpetúan y no las normales, acabando así con las expectativas de vida para el “yo” lírico. Por tanto, la medicina es este manjar “perverso” que en realidad no tiene un sabor dulce, el que Millán considera un “tipo de morir” con efectos secundarios que destruye el cuerpo, porque la muerte es lo único seguro.

Sara Bolognesi en el texto “Afrontar la muerte desde la escritura: el *pharmakon* poético en *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán (2006)” plantea que el individuo enfermo con doble responsabilidad debe modificar su estilo de vida y acostumbrarse a las indicaciones médicas (64). Es evidente que Gonzalo Millán y Enrique Lihn lo llevaron a cabo en el momento que no continuaron trabajando, optaron por pasar más tiempo en cama y consultaron médicos y centros hospitalarios; no obstante, fue la medicina la que se transformó en una propiciadora de muerte más que de bienestar. Esto, si se entiende que acercó a ambos autores al “morir” de la vitalidad física y anímica con sus efectos adversos. En cuanto a la idea del reposo, Enrique Lihn en el verso quinto y sexto del poema *Buen despilfarrador* menciona esta imposibilidad para precipitarse a la muerte, aunque se le perciba cercana porque es un paciente que debe exigirse vivir la etapa final con cautela, según lo que recomienden los médicos: “No te adelantarás a tu muerte, / viviéndola, / aunque ella esté tan cerca de ti como el feto de su madre o la semilla de su fruto” (5-6).

Esta percepción del hablante lírico, delata que la muerte no puede ser conocida por el enfermo terminal, ya que su mayor barrera es la vida que permanece. Además, hay una incapacidad en la escritura para revelar qué es estar muerto, pero también de vivir este proceso de la manera menos dolorosa posible. Por esto, al sujeto le resulta inevitable no

sentirse impaciente cada vez que menciona a la muerte, debido a que su rutina se transformó en un estrés y sufrimiento que no acaba. En suma, la cercanía de esta muerte se relaciona al “feto de una madre” o a la “semilla de su fruto” no porque dé vida en un sentido de abundancia, sino por la enfermedad que gestará la muerte.

En palabras de Sara Bolognesi, según lo que leyó de Susana Sontag, la enfermedad se proyecta en lo que él mismo enfermo piensa sobre el mal (65). En el caso de la perspectiva de Millán y Lihn, la enfermedad está en todo lo que pierden y cómo trae consigo un dolor que necesitan expresar. Aun así, esto no significa que la esencia de la muerte tenga una connotación negativa, sino que el deterioro que produce la enfermedad es lo que por momentos confunde las apreciaciones de los poetas y la llegan a considerar “nociva”. Por ende, la percepción que se tiene de esta “muerte venidera”, con una esencia absolutamente desconocida para el enfermo, no deja de presentar contradicciones. Se debe recordar que los estados anímicos también influyen en las descripciones ambivalentes de los autores. Por ejemplo, en el poema [*La muerte es un buen amigo...*] de Enrique Lihn se aprecia cercana, pero lo contradictorio es que se acarrea una enfermedad dolorosa que puede ser considerada enemiga. Pese a ello, la muerte se describe de apariencia amorosa, la que oculta su faceta “malévola”:

La muerte es un buen amigo común
que te ha traído a mí con sencillez
cuento con la seguridad de tu compañía
y el regalo de tus cuidados
tanto o mejor que en los buenos tiempos
te despreocupa ya no ser la única
no por indiferencia sino por amor
que en personas como tú crece después de extenuarse
hasta ser nada más que un incansable
acto de generosidad. (45)

Este “acto de generosidad” consiste en que el cáncer traerá hacia el hablante lírico la muerte, aunque por el momento se expandirá tanto en el cuerpo que terminará siendo uno solo con el sujeto. En otras palabras, es un acto más bien egoísta porque diluye a Lihn, además de tener un comportamiento hipócrita ya que este “amigo” en realidad es el enemigo que reacciona en su contra y no a favor. Por consiguiente, el autor es sarcástico en relación ser generoso, brindar cuidados y dar amor, pues sabe que encontrará el momento indicado para desquitarse con su persona. Asimismo, el poeta Millán describe a la muerte con una apariencia “correcta”, aunque la diferencia está en que este explicita su interés y no se refiere a la expansión del cáncer:

La muerte resulta ser un caballero
circunspecto y grave, severo y austero,
carente de sentido humor.

Un cobrador sin uniforme, un contador usurero.

Un prestamista... (245)

Dicho de otra manera, que la muerte sea un “cobrador sin uniforme” o “un contador usurero” significa que ejerce abuso de carácter moral al carecer de empatía y querer llevarse la vida del enfermo. A pesar de que no hay un interés monetario o una perspectiva material, el sujeto tras evocar de forma constante esta muerte, se convence del poder que tiene sobre sí mismo con el que acaba en la pérdida de identidad y dignidad humana. Por tanto, se puede concluir que “cobra más caro” de lo permitido, ya que se aprovecha del mal vivir que llevó el sujeto cuando era más joven, para así poder arrasar con la vida misma y el deseo de vivir.

Por otra parte, Gonzalo Millán también vive con culpa por no cuidar su salud de joven, es decir, que no solo es crítico con el abuso de la muerte. Por ejemplo, cuando en su obra señala que se castiga y culpa por estar enfermo, además de despreciar su debilidad (243). Esto, porque se siente vencido por este invasor que es superior a él en fuerza y determinación, aunque también en cierta medida reconozca que su verdadero enemigo fue él mismo con la vida bohemia de la que no puede desprenderse. En otras palabras, el deterioro también proviene desde el interior de los sujetos con sus descuidos, y no es

necesario que siempre se culpe a un factor externo como las medicinas, el cáncer o la misma muerte.

En suma, las obras de Enrique Lihn y Gonzalo Millán construyen “autorretratos escritos” al registrar sus propias disoluciones, por medio de la pérdida de identidades, del cuerpo, la dignidad humana y hasta el sentido de la vida perdido que develan una “muerte verdadera”. Antes esta, los poetas adquieren una resignación pesimista, pues se torna cercana a medida que progresa el cáncer y así también el dolor. Desde otro punto de vista, se comprendió que la muerte no encarna en el cuerpo de los sujetos, pero que sí lo hace en la poesía fragmentaria y por eso se convencen de esta intrascendencia y construcción de sujetos que se diluyen al mismo tiempo que la escritura. Además, algunas de las apreciaciones que fueron revisadas en torno a la muerte, es que crea confusión con respecto a cuándo llegará, produce estados anímicos ambivalentes, trae miedo, desafía a que se cumpla con el rol de escritor como sea, adquiere una apariencia engañosa, entre otras., a pesar de que sea un total misterio.

En fin, la apreciación de la muerte es subjetiva, ya que está influenciada por dos estilos de escrituras particulares desde un “yo” lírico y un “yo autor. Esto se pudo corroborar en que el estilo de escritura de Gonzalo Millán dejó en claro que se deseó prolongar la existencia, en cambio, Enrique Lihn hizo uso de un lenguaje más metafórico que en muchas ocasiones hace dudar al lector si teme a la muerte o muy en el fondo la anhela. Según lo que explica Bolognesi, es así porque el proceso de luto anticipado conlleva un sufrimiento que se experimenta de forma personal y única en cada individuo, pese a que se comparta con más personas en su entorno sociocultural (66). El lugar común que ambos poetas habitan es su habitación y el lecho por ser enfermos terminales, quienes (no de la misma manera) sienten que la muerte les ha arrebatado el sentido a su existencia y las esperanzas de vivir. Es así que, el lenguaje se encuentra al límite y la lengua, en esta situación, de lo que no se puede nombrar mediante el llanto y el grito (66). Como se tiene conocimiento, la escritura de muerte no es un tipo de lenguaje verbal que esté en las mismas condiciones para manifestar dolor, pero sí al reiterarlo puede hacer que la evocación convenza de esta muerte, aun si no se comprende. Por otro lado, el llanto y el grito que, además de ser producido por la tristeza y la desesperación en el lenguaje verbal,

puede corroborarse en este lenguaje no verbal (escrito) a partir del desorden, las frases y desorganización de los poemas.

En vista de lo que se expuso, la primera parte del capítulo tres, dará cuenta de una breve revisión histórica en la que se explicará cómo se concibió la muerte y se fundamentará que el enfermo en su lecho (agónico) contó con un espectáculo religioso que no limitó su espacio y entorno social, el cual se diferencia de los siglos XX y XXI en el que Millán y Lihn están aislados en sus habitaciones, no creen en la trascendencia y su prioridad no es salvar el alma.

3.1 La muerte desde una perspectiva histórica: un espectáculo religioso

En la actualidad, la muerte es un tema tabú para Occidente, puesto que causa tanto miedo que se evita hablar de ella (Ariés 33). No ocurría del mismo modo en el período de la Edad Media o el movimiento Romántico, ya que era común intervenir en los últimos instantes de vida de enfermos que agonizaban en su lecho. Como se tiene conocimiento, este espacio hoy en día fue reemplazado por el hospital, sin embargo, antes se prestó para que se desarrollara en el un espectáculo religioso. Cabe mencionar que la ceremonia era encabezada por el sacerdote y le seguían el médico, los familiares e incluso desconocidos que pedían por el alma del moribundo. Por lo mismo, este capítulo fundamentará en cómo se concibe la muerte desde esta perspectiva cristiana que defiende la trascendencia, se mencionará de qué manera el movimiento Romántico hereda la resignación en el enfermo terminal y cómo las burguesías convirtieron la muerte en un tema tabú, con el fin de contrastar este espacio y entorno social con el lecho de los poetas Lihn y Millán que es limitado.

Philippe Ariés en su capítulo “La muerte domesticada” (2000) hace un estudio histórico y literario acerca de la muerte en el lecho. Este ejemplifica con don Quijote en el siglo XVII, personaje literario que, aun siendo loco, no intenta escapar de la muerte y por eso le confiesa en su lecho a la sobrina que morirá (26). Otro ejemplo ocurre con el escritor Tolstoi, el cual también presiente su muerte de forma semejante a Roland, Tristán o él mismo Quijote (27). Según explica Philippe Ariés, en este contexto la plegaria católica cumplió dos funciones importantes a la hora de despedir al enfermo. En primer lugar, esta permitió que se asumiera la culpa de los pecados a través de una oración en la que el enfermo reconoce su culpa y luego pide habitar en el Paraíso (30). En segundo lugar, el sacerdote da la absolución y para eso lee los Salmos (31). En otros términos, la muerte fue apreciada como un suceso no aislado, la que adquirió una connotación espiritual. Sin embargo, el que agonizó no lo vivió de forma libre, pues, fuera creyente o no, la Iglesia Católica durante estos siglos era la institución que decidía acerca del destino que tendría su alma.

A pesar de esta cercanía con la muerte, Philippe Ariés agrega que a finales del Siglo XVIII la sociedad había adquirido ese miedo por los muertos e intentaron mantenerlos

apartados (34), pues así no perturbarían a los vivos (34). No obstante, lo problemático de esta práctica y la mencionada anteriormente, es que se transformaron en actos deshumanizados porque se normalizó la muerte, pero dejó de importar el fallecido. Por ejemplo, en el siglo XVII que fue un período donde afloraron huesos en la superficie de los cementerios con el cráneo de Hamlet (42), se dio a comprender que el morbo en torno a la muerte comienza a predominar.

Desde otra perspectiva, Philippe Ariés en el capítulo “El enfermo, la familia y el médico” (1975) plantea que la imagen de la muerte exaltada corresponde al modelo moral, estético y social del Romanticismo, que abarca el ritual tradicional: adiós a los vivos, la confesión religiosa y el carácter público de agonía y duelo (275). Sin embargo, en el siglo XIX Tolstoi crea el libro *La muerte de Ivon Ilich* (1886), en el que su protagonista se rebela tras negar la ayuda de doctores y decirle a su esposa que “lo dejen morir en paz” (279), lo cual expone una nueva actitud frente a la medicina y la muerte. Según lo que explica Susana Sontag en su libro *La enfermedad y sus metáforas*, la enfermedad mortal siempre fue considerada como una ocasión de prueba para el moribundo, y por eso en el siglo XIX jamás se toleró que el enfermo no la resistiera (18). De forma distinta, Sontag ejemplifica con las mentiras que prolongaron la agonía de Iván Ilich y revelaron el engaño de su vida completa, donde en el morir alcanza la verdad por primera vez (19). En otros términos, la muerte no lleva a la resignación espiritual, pero sí ofrece un estado verdadero del que carece la misma vida.

Cabe añadir que la importancia del movimiento Romántico es que exaltó la muerte, aunque de una manera triste y sombría. A diferencia de este, el modelo contemporáneo fue esbozado en las burguesías del siglo XIX (Ariés 280) en el que admitir públicamente la muerte propia o de otro era repugnante, ya que del muerto siempre se esperó su aislamiento social (281). De manera que, por ejemplo, si alguien de este estatus alto admitía estar enfermo de cáncer era condenado a un mal estigma o reputación social. En cambio, en el caso de los médicos dejaron de sanar y su rol fue imponer una higiene pública y privada como sus predecesores del siglo XVIII (282), a excepción de los agonizantes ricos a quienes aliviaron sus cuerpos adoloridos (282). Esto significa que, al parecer, no les interesaba el bienestar de la gente vulnerable, pues compartían con el sacerdote una función

moral (282) en la que importaba más preservar este modelo social, económico y cristiano que el malestar verdadero del enfermo. De ahí que en el siglo XX el lecho se transforma en un espacio íntimo, en el que cada vez hay una mayor disminución de personas que lo habitan, puesto que no se confía ciegamente en la medicina o en los sacerdotes.

A partir de lo anterior, algunas relaciones que se pueden establecer entre este capítulo y el que vendrá, es que las obras de Gonzalo Millán y Enrique Lihn dan cuenta de sujetos que están apartados de entornos sociales, con la diferencia de que no es para mantener un estatus como lo hicieron las burguesías, sino porque están predispuestos y carentes de vitalidad para estrechar vínculos. Por lo mismo, al vivir ambos poetas en pleno siglo XX y XXI (en el caso de Gonzalo Millán), pertenecer a una clase media, no creer en la fe cristiana, ser escépticos con la medicina producto al diagnóstico médico irreversible, se entiende que su papel de escritores es revolucionario debido a que tratan la muerte con naturalidad, a pesar de que en el presente y en el siglo anterior la muerte sea un tema tabú. Por consiguiente, la parte dos del próximo capítulo, fundamentará cómo se desarrolla el espacio y entorno de Enrique Lihn y Gonzalo Millán.

3.2 Espacio y entorno social privado que habitan Millán y Lihn

Como se adelantó en el capítulo anterior, a diferencia del espectáculo religioso, el entorno y espacio personal de los poetas es privado, pues hay una predisposición física y psicológica para decidir apartarse del “mundo exterior”. En vista de aquello, este apartado evidenciará cuánto ha cambiado la percepción que se tiene del lecho de muerte, la ambivalente actitud de los enfermos que en ocasiones quieren estar solos y en otros momentos acompañados, el significado que para ellos adquieren los seres vivos u objetos inertes, entre otros., debido a que esto responde a cómo se desarrolla el entorno (las relaciones humanas) y el espacio en el que habitan.

Para comenzar, se debe comprender algunas de las razones por las que Enrique Lihn y Gonzalo Millán se separan del exterior. Según Matías Ayala, es la enfermedad y el cuidado inmunológico lo que produce el aislamiento, mientras que la escritura es el escenario para redefinir su posición (105). Por un lado, el cuidado inmunológico se refiere a que el cuerpo de ambos está débil y para evitar agravar la enfermedad, la única solución es no reunirse con personas o practicar actividades que los agiten. Por otro lado, la posición de Lihn y Millán no es definitiva, sino solo esporádica ya que, tras el diagnóstico médico, son considerados enfermos terminales que están de paso en esta existencia. Así pues, los diarios funcionan como un procedimiento de impersonalidad, que requiere de un distanciamiento angustioso con respecto a la afectividad hacia la muerte cercana (105). En otras palabras, los sujetos, al no sentirse vivos ni estar muertos desde lo biológico, adoptan una actitud de moribundos que intenta distanciarse del afecto que podrían haber adquirido de la muerte, lo cual lleva a que también se distancien de las personas para hacer menos angustioso “el luto anticipado”. No obstante, distanciarse de la muerte es igual de imposible que recuperar la salud perdida o encontrar de nuevo el sentido a la existencia.

En el caso de Enrique Lihn, su identidad perdida está cercana al “mundo de los enfermos” que al de los sanos, aun cuando en ocasiones se sienta parte de ambos. A esto se le denomina “lo compartido y lo no compartido”, que pertenece a la comunidad del paciente que son los otros enfermos quienes están separados y unidos al mismo tiempo (Ayala 106). Por ejemplo, en el poema *Hay solo dos países* de Enrique Lihn, se deduce que

el hablante lírico dejará de habitar entre la vida y la muerte, además de que ni con los muertos conformará una unidad:

Hay solo dos países: el de los sanos y el de los enfermos
por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad
pero, a la larga, eso no tiene sentido
Duele separarse, poco a poco, de los sanos a quienes
seguiremos unidos, hasta la muerte
separadamente unidos. (1-6)

En estos versos, Lihn manifiesta que se siente apartado del mundo de los sanos al no tener contacto físico con ellos y carecer de la vitalidad. Con respecto a la doble nacionalidad, este permanece en un plano físico compartiendo por momentos con otros, pero es consciente que inevitablemente algún día habitará la soledad de la muerte, la que es un plano completamente distinto al tangible. Como se leyó, su estadía es breve, y en comparación a la de los vivos que ocupan un espacio estable y dinámico (Ayala 114), Enrique Lihn no permanece en un ambiente en el que esté en compañía de una multiplicidad de seres vivos que desarrollen sus procesos vitales (114). Por el contrario, inmóvil, este se dedica a escribir de la enfermedad y del miedo a su muerte, además de que se hace evidente el cuidado inmunológico que limita su vida social con los más cercanos, quienes interactúan con el paciente para cuidarlo y aprovechar de la compañía que en un futuro cercano no tendrán.

Desde otra perspectiva, para hacer evidente cuán distante está el enfermo del exterior, Matías Ayala menciona desde los lugares micros hasta los macros. Es decir, la cama en donde padece el enfermo, luego la habitación que puede ser a solas o la colectiva del hospital, y en último lugar, el espacio de afuera que se torna significativo (110-111). Denise León explica que esto es así porque no pertenece a la sociedad, sino a los cuerpos y a la enfermedad, por lo que deben consagrarse a este por completo (59). En consecuencia, el mundo de los enfermos, al organizarse en torno a la enfermedad (60), provoca que el sujeto se separe de la vida bajo el estigma social de “desahuciado” y sus limitaciones en relación a

la pérdida de las relaciones humanas. Cabe destacar que a este no se le ha exigido aislarse del exterior, sin embargo, es imposible que no lo haga cuando el cáncer ha alcanzado una relevante progresión.

Por lo demás, si se compara a Gonzalo Millán de Enrique Lihn, es suficiente que se considere que el primer poeta explicita este aislamiento social sin dejar dudas que está postrado en una cama a causa del cáncer, y es allí en donde se percata del espacio que le rodea:

6.45

Estoy en cama porque estoy enfermo, en la espesa soledad caen
unas incandescentes gotas amigables.

La luz se posa un instante como una tórtola más
en las pálidas ramas del árbol seco. (243)

Desde una perspectiva metafórica, se comprende que este sujeto inmóvil es semejante a un objeto inerte. Mientras que, este espacio del “morir” es revelado por medio de los elementos sensoriales (Ayala 110), es decir, aquellos objetos que agudizan los sentidos del enfermo producto de su condición terminal. En estos versos, es el escuchar “gotas amigables” y el mirar la luz como una tórtola en las ramas de “un árbol seco”. En primer lugar, poner atención en gotas de aguas denota un comportamiento algo obsesivo a causa de su repetición, pero que se caracteriza por ser leve. En segundo lugar, el mirar la luz como una tórtola, ave que es rápida en emprender su vuelo y que simboliza lo pronto que se morirá. En tercer y último lugar, las raíces del árbol representan el deteriorado debido al cáncer.

Otro ejemplo de Gonzalo Millán apartado de los vínculos sociales es cuando declara que llega a su casa y se viste con su disfraz de “eremita” (270), vestimenta que utilizan las personas que viven solas para dedicar su vida al sacrificio y oración. Es evidente que esta ironía por ser ateo, refuerza la idea de que está invadido por la soledad, y que su sacrificio es pagar una vida de excesos del pasado, con el padecimiento del cáncer. Esta idea de que la enfermedad es un mal, Susana Sontag la había tratado en su libro *La enfermedad y sus*

metáforas, en el cual señala que la sociedad, con un punto de vista simple y paranoico, se refiere a la enfermedad como si fuera una posesión demoniaca al clasificar los tumores en malignos o benignos (33). A partir de los versos citados y el estudio de la obra de Millán, se deduce que el tumor es maligno porque se expande y lo sentencia a la muerte, por lo que jamás lleva una vida normal. En resumen, la enfermedad adquiere una connotación moral, ya que se considera durante más de siglo y medio brutal, implacable y rapaz (29). Es preciso añadir que su justificación no está cimentada en la creencia antigua de un castigo divino hacia la misma comunidad o al individuo, sino que, desde los mitos modernos, ahora se presenta como un método de juicio personal o de una traición a sí mismo (León 72).

Enrique Lihn y Gonzalo Millán han experimentado esta traición a sí mismos con el reproche hacia su pasado de excesos, no obstante, es la vulnerabilidad la que impide que muchas veces esto suceda. Debido a que, la autocrítica desaparece y se adopta un papel de víctima en el que se es atacado por un “brutal” cáncer, el que impide que tengan la compañía de sus cercanos. Por ejemplo, la vez que Gonzalo Millán no pudo almorzar con su familia (154) o cuando su hija se fue de Chile y se quedó solo en casa esperando a su pareja, donde en esa ocasión manifiesta que teme a la soledad y el desamparo (130). En ambas experiencias no hay un vínculo social, pero se percibe la necesidad de estar con ellos, ya que los familiares representan un catalizador de ánimo y compañía.

De cierta manera, el desahuciado se siente indefenso ante la soledad y la muerte que se acerca, lo que Denise León interpreta como un extrañamiento de sí mismo, habitado por otros y que se articula en una línea espiral hacia fuera donde se sitúan los amigos, los visitantes, la sociedad chilena (61), etc. De igual modo, Gonzalo Millán está extrañado de su dependencia emocional y física para sobrellevar la rutina y los cambios de humor, por lo que trata de encontrarse en los otros que le recuerdan cuando era sano y no había perdido el carácter:

24.00

Los amigos me restituyen en parte lo perdido, me consuelan y divierten con risas y bromas, me devuelven el que fui hace solo unos pocos meses, cuando era ignorante de mis males, me devuelven el desaprensivo, al que marcaba el paso sempiterno con dificultades, al rezongador, al eterno descontento. (255)

A partir de lo leído, los amigos “restituyen en parte lo perdido” porque evocan su antigua personalidad que no era la idónea, pero que perteneció al “mundo de los sanos”. Por cierto, el que fuera desaprensivo significa que no se preocupaba por los demás, en cambio, ahora de enfermo, sí presta atención y preocupación a sus amigos porque el apartamiento social lo ha hecho sufrir gran parte de su tiempo. Cabe agregar que no por compartir este momento significa que Millán extendió su entorno y espacio social, sino que como todo enfermo exhibe la necesidad de estas interacciones sociales. De igual manera, Enrique Lihn en su poema [*Señora asesora del hogar...*] expresa que prefiere estar con amigos, aun si no cuida su salud:

Señora asesora del hogar
prefiero el caos a un resfrío
amigos
prefiero a un resfrío al enfriamiento de las relaciones
humana. (24)

Aquí, Lihn establece un diálogo con una “asesora del hogar” porque esta figura tradicional denota cercanía, además de que ve en ella el cuidado que necesita cuando se siente vulnerable en sus recaídas físicas y psicológicas. Desde otro punto de vista, el dolor emocional se debe a que está solo, apartado de las relaciones humana para evitar resfríos que puedan agravar su delicada salud. Sin embargo, este considera que es peor no tener el cariño y la cercanía de sus vínculos personales, que cuidar un mal estado de salud sin solución. Por añadidura, este apartamiento social también se le asemeja a una experiencia de tipo sensitiva, en la que el calor se ha ido y predomina la frialdad, ya que casi no tiene contacto físico con las personas. No ocurre así en *El número de los muertos*, poema de Enrique Lihn en el que es capaz de reconocer la entrega de tiempo que le brindan los vivos a “los muertos”, pero que esto conlleva el tener que “soportarlos”:

“¡Ciudades! Orgullo de los vivos que ceden a los muertos parte
/de su presencia para soportarlo” (5-6).

Aunque, desde una perspectiva social, para los vivos cuidar a los “moribundos” implique orgullo ya que están teniendo un sentido de empatía que puede ser admirable, Lihn termina por ahondar en los distintos mundos que ambos habitan y no parecen encontrarse. En el caso de los muertos, es reconocer que hay una gran distancia para formar parte de una sociedad que necesita de su trabajo y rol de ciudadano, mientras que los vivos ceden porque muchos de ellos dan su tiempo cuidando a los enfermos. Además, Lihn pertenece a “La ciudad del yo” que ha sido sitiada por la muerte (43), la cual está colmada de individualidad a pesar de que se conforme por otros pacientes que también padecen cáncer. Por tanto, es así que el enfermo llega a creer que su “cuerpo” pertenece a quienes lo cuidan. Por ejemplo, Enrique Lin en el poema [*El yo de los demás*] manifiesta que son las samaritanas quienes se preocupan como el dictador de su estado corpóreo (1-7). A modo de contextualización, se refiere al dictador porque esta obra fue escrita en período de dictadura, la que fue liderada por el dictador Augusto Pinochet. Por ende, este “cuidado social” o bondad de las samaritanas, se puede interpretar como una ironía hacia a la falta de respeto por los derechos humanos.

Asimismo, Lihn en los siguientes versos del mismo poema expresa que está en su hospital y país, el que es ajeno y distinto al del dictador (1-7), debido a que, si bien ambos pertenecen a Chile, no siente cercanía e identificación con el país por los crímenes cometidos a personas que no piensan de manera similar a nivel político. De esta manera, el cuerpo del sujeto y sus libertades pasan a ser parte de una sociedad asesina que lo estigmatiza por ser distinto, de la que no puede exiliarse y se apartará en el momento que deje de existir en este plano físico. “El estigma” es esta marca con la que debe cargar producto de su condición de enfermo terminal, por la cual se percibe un hombre marginal que no encaja con los sanos. En paralelo, en [*Todos lo pueden todo*] Lihn también expresa su descontento político con la dictadura, en la que se “trivializa la muerte” y se anhela estar en otro país donde no haya un contexto de matanzas (77), además de existir la frustración de que no puede exiliarse como lo hace un opositor del gobierno que tiene buenas condiciones de salud para huir.

Desde otra perspectiva, la contemplación de objetos o seres vivos provoca una influencia en la forma en que se expresan Millán y Lihn acerca de la muerte, viviendo así

un luto anticipado en este espacio y entorno. Por lo mismo, Sancho y Tesche expresan que las imágenes son las que trascienden la catarsis y que contribuyen a la manera en que inscriben la muerte próxima (107). Como se ha abordado, la mirada de ambos poetas está puesta en la situación trágica que es experimentar el morir en el lecho y pensar de forma constante en la muerte, apartados de sus cercanos. No obstante, esta experiencia puede entenderse íntima porque se escribe en un diario de vida, además de que los dos poetas no la viven exactamente igual. Aun así, es coherente interpretar que ambos abordan esta futura pérdida de la vida con dolor, sentimiento que a su vez se transforma en un acto social porque se comparte en un diario. Esta última idea, en Enrique Lihn se encuentra en toda su obra, aunque en los dos poemas anteriores al exponer sufrimiento por perder a seres queridos o sentirse ajenos a Chile si se era de izquierda en plena Dictadura, puede considerarse aún más en un “acto social” porque trata un sufrimiento compartido a nivel país.

El dolor por “acto social” en Gonzalo Millán se encuentra en toda su obra de forma más explícita que en la de Enrique Lihn. Y en cuanto a la contemplación de objetos que trascienden en una catarsis, el autor la sitúa en un día domingo que está “difunto” en el que no encuentra nada mejor que mirarse los cordones de los zapatos junto a la ventana (258). Aquí, la inmovilidad y el aburrimiento es lo que hace identificar al domingo como un difunto, descripción que recae sobre su persona, pero que también posiciona su dolor (que es la anticipación de este duelo) en un acto social porque es común que tanto para él y los demás sea un día aburrido. Pues, por lo general, las personas trabajan o estudian en la semana, y el día domingo es el último descanso que tienen. Por tanto, este sufrimiento insignificante es compartido por Gonzalo Millán, aunque el suyo sea más trágico ya que consiste en padecer un cáncer. Cabe agregar que el contemplar los cordones de los zapatos, es también una repetición sin sentido que denota a una “muerte venidera” carente de trasfondo o, dicho de otro modo, vacía.

Enrique Lihn, en *[El árbol que se comunica]* no contempla un objeto, pero sí un ser vivo que le rodea y transmite la tragedia de la muerte. En este poema, el árbol denota el espacio con límites, pues no está frente a una naturaleza abierta y viva que le traiga buenas

noticias, sino que este lo lleva a prestar atención en las hojas secas que le anuncian su padecimiento:

una hoja seca en un sobre
que entinta de verde la yema de los dedos de su destinatario.
Lo peligroso sería ante todo
confundirse de intermediario en ese laberinto de hojas
que el viento hace cambiar de figura y de luz
todos ellos tienen poderes uno puede ir a parar a la más completa y
movediza oscuridad. (7-13)

Como se observa, el hablante lírico advierte que no se debe confundir de intermediario, ya que se trae un mensaje que anuncia la muerte. Aquí, este es el mismo Enrique Lihn que con un cuerpo deteriorado como la hoja, caerá del árbol de “vida”. En efecto, su fin es seguro, y lo importante es no recibir mensajes de otras hojas (que pueden tener un mejor estado) para no crearse falsas esperanzas. Así, esta contemplación del árbol le sirve para llegar a una resignación en torno a la muerte, la que es representada por una oscuridad absoluta. Según Matías Ayala, cuando visualiza este tipo de seres vegetales viene la integración perceptiva y no estética del ambiente (113). Lo perceptivo es la mirada subjetiva que le produce este árbol anunciando la muerte, mientras que lo no estético del ambiente denota el vacío y oscuridad de la muerte que es impersonal. Además, el espacio que observa este ser vivo no está alineado a un tiempo presente ni evoca un recuerdo, sino que se aproxima al futuro predecible que corresponde a la inexistencia.

Sin embargo, como se ha mencionado en varias oportunidades, Lihn es sarcástico para expresar el sentido de finitud de la muerte. Por ello, en uno de sus últimos poemas titulado *[Los que no han sido operados...]* menciona que quienes no han sido operados en la tierra lo podrán ser en el cielo (79). Esto porque no cree en esta realidad espiritual y por eso le resulta incoherente pensar un lugar santo en el que se hagan procedimientos médicos tan terrenales, pues sabe que la religión cristiana siempre ha enseñado que en el cielo no hay enfermedades y que para Dios no es imposible sanar a enfermos (siempre cuando sea

su voluntad). En vista de aquello, Lihn con su sarcasmo da a entender que no pertenece a ningún sitio tan amplio como el cielo o la tierra, ya que en el caso del cielo estaría Dios junto a sus hijos, que desde su ateísmo lo niega, mientras que en la tierra está la medicina que pertenece a los hombres, pero esta tampoco lo puede curar. En efecto, “el morir” sería lo que reserve espacios limitados, como lo es su habitación o cama en la que solo está él y de vez en cuando lo visita uno que otro familiar. Por tanto, se puede concluir que este tipo de entornos adelantan cómo sería la muerte, en la que probablemente abundará la soledad y no la compañía de la que los sanos están acostumbrados a tener.

Ahora bien, si el entorno social ha sido limitado porque depende de las emociones cambiantes y el mal estado de salud físico de Gonzalo Millán y Enrique Lihn para interactuar, esto no quiere decir que el espacio de “descanso” individual haya proporcionado una recuperación, sino que más bien les enseñó a adaptarse a ser inmóviles y poder resistir de la mejor manera el fuerte dolor. En consecuencia, este espacio los separa de los sanos, pero también de otros enfermos y enfermedades de menor categoría, las que son transitorias y por ello esos enfermos pueden mantener la esperanza. Un ejemplo de que el lecho no se tornó un espacio de mejora ni aumentó las esperanzas está en *Veneno de escorpión azul*, momento en el que deduce que hay una mayor progresión de la enfermedad:

Lunes 31 de Julio, 2006. Santiago

07.00

Despierto tipo 6 am. El dolor del pecho y axila derecha amanece cada vez más agudo; me duele al mover ese brazo, y al toser se vuelve un dolor insoportable; preocupado; he estado tres días en cama y dolor no ha desaparecido, por el contrario, se acrecienta. (Millán 138)

En otros términos, se puede reflexionar en que este lecho anticipa (se quiera o no) la posición que ocupa cualquier muerto en su ataúd, con la diferencia que el muerto no es consciente del dolor, pero aquí sí lo es Millán. Asimismo, la cama no es un lugar opcional ni de descanso, sino es la única opción que se tiene para sobrellevar la progresión de un cáncer que destruye el cuerpo de manera mucho más visible. Es decir, este lugar íntimo

representa la resignación hacia la enfermedad, de la que no puede escapar y se tiene que aprender a enfrentar más allá de la propia escritura. Aun así, en este momento el espacio y el tiempo se reúnen al no trasladarse hacia un pasado ni a un futuro, sino experimentar un presente decadente.

En resumen, el entorno y espacio social limitado de Lihn y Millán se desarrolla por medio de un comportamiento apartado, del cual no se puede ni debe a causa de condición, vivir experiencias o conocer personas que alimenten la esperanza de vivir. Por eso, lo único que pueden hacer es “sobrevivir” a través de la escritura que se resigna al morir, en donde elementos o seres vivos de carácter sensitivo se vuelven importantes al evocar su condición de enfermos desahuciados, el aislamiento social se ocasiona debido a la progresión de la enfermedad, el cuidado inmunológico los priva de ciertas actividades, el dolor al ser registrado se transforma en un “acto social” y adquieren una actitud ambivalente en la que por momentos anhelan compañía y en otros no la quieren. Por consiguiente, se puede afirmar que la pérdida de las interacciones humanas y la pérdida de la libertad son las que ocasionar mayor dolor en los sujetos en este capítulo, pues estas otorgan responsabilidad al cáncer y a los sujetos tras no haberse cuidado, además de que los insta a que puedan percibir la muerte como aquella que los condenará al olvido, pero que no es su enemiga porque en ella solo abunda el vacío y no el dolor.

Conclusiones

Como se expuso, *Veneno de escorpión azul* y *Diario de muerte* son obras que registran de forma desordenada las últimas apreciaciones y experiencias en relación a lo que es padecer un cáncer terminal. En ambas, los sujetos están ansiosos y angustiados por que acontezca el día de su muerte, y es en este proceso que expresan una serie de pérdidas y dolores, los que permiten interpretar que el sobrevivir se transformó en un “morir” y que además anticiparía sus muertes. De acuerdo a lo investigado, el morir es este intermediario entre la poca vida que les queda al momento de escribir sus diarios de vida y la vitalidad perdida producto del cáncer. En tanto que, la muerte es el suceso que está próximo a acontecer. Asimismo, se puede comprobar que el objetivo general de la investigación se cumplió, ya que Enrique Lihn y Gonzalo Millán siempre estuvieron a disposición de la muerte, los que siendo enfermos terminales y escritores constantemente se inspiraron de ella para escribir los poemas o las frases sueltas, a pesar de que en ese instante aún no la experimentarían. Por lo demás, la pregunta de investigación que se planteó en un principio: ¿De qué manera el dolor y la pérdida anticipan la muerte en ambas obras? Se intentó contestar por medio de una presunta hipótesis, que sostuvo el hecho de que ambos autores mediante el registro literario del cáncer anticiparon la muerte a través del texto autobiográfico que muestra una evidente fragmentación y una notación corporal. Por un lado, en el desarrollo de la investigación, esto se mostró con los diferentes tipos de pérdidas, tales como la pérdida de autonomía corporal, la de identidad, las relaciones e interacciones humanas, entre otras. Por otro lado, la existencia de dolores de diferentes índoles que fueron mutando, ya sea desde sentir malestares físicos luego de comer o realizar una actividad, hasta sufrir por no sentirse suficientes y desear estar muertos antes que continuar siendo una “molestia”.

En vista de aquello, ambas obras fueron comparadas desde tres puntos de vista. El primero consistió en el análisis acerca de las apreciaciones que tuvieron Enrique Lihn y Gonzalo Millán, en las que demostraron ser sujetos fragmentados y descentrados producto del cáncer. Algunas de las perspectivas que se presentaron fue la desesperanza en el sobrevivir y la resignación ante la muerte, ya que los exámenes y los diagnósticos médicos como pruebas empíricas y científicas evidenciaron que estaban enfermos y pronto morirían. Asimismo, el hecho de que la enfermedad representara una sentencia, obligó a que los

autores vivieran un luto anticipado en el que debían resignarse a que su salud física y psicológica iría en un progresivo deterioro. En este caso, en primer lugar, lo fragmentado respondió a que los sujetos enfermos parecían no tener “presencia” ni una identidad precisa, es decir, que contaron con la existencia de muchas “facetas” o “personalidades” en las que se reconocieron en otros enfermos. No obstante, lo particular de la fragmentación es que ninguna de estas personalidades, que dependía de los estados anímicos cambiantes viviendo dentro de ellos, logró formar una unidad, pues solo se encargó de deconstruir el antiguo “yo” sano. En segundo lugar, el descentramiento consistió en la evasión con su entorno y el ignorar ciertos procedimientos médicos a los que debían someterse, además de no preocuparse por las obligaciones que compartían los sanos como trabajar, por ejemplo. En resumen, en este primer capítulo, se pudo comprobar que el ser sujetos fragmentados y descentrados anticipa la muerte, puesto que ambas descripciones acarrearán pérdidas que jamás se recuperarán, como una antigua identidad o la vitalidad del cuerpo, además de un acostumbramiento hacia el dolor que es irrevocable.

En cambio, la segunda perspectiva estuvo centrada en cómo se apreció a la muerte, por lo que se explicó en qué medida “el autorretrato escritural” que construyen Lihn y Millán acerca de la muerte desde un yo cercano, se diferencia de la perspectiva simbólica que estuvo distanciada. Para esto, se comparó el *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin* de la “Danza macabra”, dos obras que representaron la muerte desde un punto de vista simbólico. En el caso de la pintura, si bien presentó una perspectiva subjetiva al estar pintado el propio pintor en ella, no alcanzó a proponer que la muerte estuviera más cercana porque se representó como una calavera. En tanto que, el poema desde un sentido colectivista, se alejó aún más del “yo” expectante ante la muerte y también expuso la calavera. Aun así, de esta primera parte del segundo capítulo, se resignificó el concepto de “autorretrato” de la pintura y se comparó con “el autorretrato escritural” de Lihn y Millán, que se desarrolla en esta poesía de muerte. Cabe mencionar que este último fue construido a partir de la degradación (física y psicológica) y los sentimientos que la muerte les transmitió a los autores, como el miedo, la angustia o la desesperanza, a pesar de que esta no se encarnara en sus cuerpos ni tampoco la experimentaran de forma palpable. De todas formas, se pudo comprobar que la muerte sí encarnó en la escritura, ya que fue representada desde lo intrascendente dado que los poetas tenían un final seguro. Frente a esto, la mayor

pérdida para ambos sujetos fue la esperanza de seguir viviendo, ante una imposibilidad de que la medicina los cure, la escritura trascienda y el dolor sea comprendido si no se padece cáncer. Por consiguiente, se pudo demostrar que la diferencia principal entre “el autorretrato de la pintura” y “el autorretrato escrito” por Lihn y Millán es que el segundo tiene una perspectiva más cercana a la muerte, a través de una poesía fragmentaria que refleja el deterioro y el vacío.

En relación al último punto de vista, la diferencia principal entre el lecho del moribundo en la antigüedad con el actual, es que el primero careció de privacidad debido a la misa o espectáculo religioso, pero el segundo fue limitado en cuanto a las relaciones humanas y el espacio. Esto se fundamentó por medio de la revisión histórica, con base a los capítulos “La muerte doméstica” y “El enfermo, la familia y el médico” de Philippe Ariés, en los que se comprendió que la muerte antes no era un tema tabú, pero que desde la resignación heredada del Romanticismo y de las burguesías del siglo XIX que exigía a los enfermos cuidar la reputación y por ende apartarse del exterior, la cosmovisión del siglo XX y XXI en cuanto a la muerte se modificó, y ahora se convierte en un tema que no es tratado con tanta recurrencia. En efecto, se entiende que el caso de Lihn y Millán heredan esta resignación del Romanticismo desde un sentido pesimista, y adoptan este apartamiento de las burguesías no por cuidar una reputación, sino porque son escépticos hacia la Iglesia Católica y su salud está muy desgastada para tener fe en la medicina. Además, estos al evocar constantemente la muerte, al contrario de evadir el tema como se suele suceder en la actualidad, están siendo innovadores al tratarlo. Desde otro punto de vista, en el segundo apartado del capítulo final, se profundizó en la explicación de cómo se desarrolló este espacio y entorno de los autores. En cuanto a la privacidad de sus espacios, se hizo mención de que ambos pasaron la mayoría del tiempo en sus habitaciones o en el hospital, lugares en los que no estuvieron predispuestos para interactuar con otros. Así, es por este comportamiento apartado que no pueden ni deben a causa de sus graves condiciones de salud, vivir experiencias o compartir con personas que alimenten sus esperanzas. Por ello, lo único que pueden hacer es “sobrevivir” a través de la escritura, en la que dan cuenta de elementos o seres vivos que se vuelven importantes porque evocan la enfermedad terminal, el aislamiento social aumenta en la medida que la enfermedad progresa, el cuidado inmunológico que los priva de ciertas actividades y el dolor que al ser registrado deja de ser

íntimo. Aun así, siempre está presente la actitud ambivalente en la que por momentos anhelan compañía, aún más si se sienten débiles, pero en otros momentos no la quieren porque están conscientes que son los únicos culpables de haber enfermado tras llevar una vida de excesos.

A partir de la revisión de estas tres dimensiones, se pudo comprobar que “la muerte próxima” es la inspiración para la creación poética, la que permitió construir este proyecto cultural en donde un sector de la sociedad, en concreto los enfermos terminales con cáncer, pueden reconocerse por medio de su vulnerabilidad, pero que acarrearán dolor y pérdida desde una perspectiva íntima y social a la vez. Además, no se debe perder de vista que la cercanía que tienen Lihn y Millán con la muerte los llevó a no poder distanciarse de su propia corporalidad e impedir que se elevaran sus reflexiones desde lo político o conceptual (Ayala 110). Por ende, el cuerpo enfermo también es este obstáculo que les desafía a conectar con lo emotivo, que es más abstracto. Es decir, que las diferentes emociones sean expresadas mediante la escritura, camufla esta intención por combatir la inmovilidad del cuerpo. Por otra parte, el hecho de que ambas obras no expusieran reflexiones filosóficas tradicionales o diferentes creencias cristianas que promulgan esta trascendencia de un “otro” una vez que muere, las convierte en creaciones revolucionarias que se inspiran desde un “yo” cercano y expectante. Asimismo, con la construcción de estos registros sin un orden tradicional (inicio, desarrollo, final), que es el reflejo de un cuerpo fragmentado el que no parece completo sino enfermo, y que se traspassa al papel con apreciaciones volátiles ante la imposibilidad de experimentar cómo es la muerte. Frente a este misterio e imposibilidad, la investigación quiso aproximarse desde lo individual, la muerte misma y lo social, con el fin de centrar el tópico y llegar a la conclusión que es la única certeza ante las dudas y angustia constante de lo que significa asumir que se desaparecerá de este plano físico sin conocer el cuándo. Por tanto, algunas de las inquietudes que en un futuro se pueden investigar en relación a estas obras, es por qué la muerte no es la enemiga de Lihn y Millán y sí lo es el cáncer, dado que la pérdida y el dolor puede confundir a los lectores y hacerles creer que proviene de la angustia constante de una muerte que pronto llegará, cuando en realidad es producto de la enfermedad que se manifiesta en el deterioro progresivo. Asimismo, partir del estudio de otras obras poéticas o incluso narrativas pertenecientes al siglo XX o XXI, se pueden comparar con los textos de Lihn y Millán en

torno a este yo que percibe cercana la “muerte venidera” a causa de que está enfermo, con el fin de volver a replantearse si en estos casos la muerte es “una enemiga” o, de igual modo que aquí, es la que impulsa a que se ejerza esta difícil labor que tiene el escritor de inspirarse hasta cuando el cuerpo se lo impide.

Bibliografía:

Fuentes primarias:

- Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Editorial universitaria, 1989.
- Millán, Gonzalo. Ed. María Inés Zaldívar y Andrés Braithwaite. *Veneno de escorpión azul: diario de vida y muerte*. Eds. Universidad Diego Portales, 2008.

Bibliografía secundaria:

- Ariés, Philippe. Trad. F. Carbajo y R. Perrin. *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. El acantilado, 2000.

- Ayala, Matías. “Registros del morir: Santa cruz, Millán, Lihn”. *Poetas de lo viviente, lo animal y lo impersonal*. Ediciones metales pesados, 2020.

- Bejarano, Juan. “Autorretrato fundido en negro: actitudes antes la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el simbolismo”. *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto*, 2018, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/24bejarano.pdf>. Acceso 25 agosto 2022.

- Böcklin, Arnold. *Autorretrato con la muerte tocando de Böcklin*. 1872. Museo Staatliche en Berlín, Fases. Acceso 8 noviembre 2022.

<https://fasesha.wordpress.com/2013/11/05/autorretrato-con-la-muerte-de-arnold-bocklin/>.

- Bolognesi, Sara. “Afrontar la muerte desde la escritura: el *phamakon* poético en *Veneno de escorpión azul* (2006) de Gonzalo Millán”. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 2022, <https://doi.org/10.15366/philobiblion2022.15.003>. Acceso 30 septiembre 2022.

- Boticario, Consuelo. “Sistema inmune y cáncer”. *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 2003, <https://www.radoctores.es/doc/boticario.pdf>. Acceso 30 octubre 2022.

- Espinoza Navarrete, Cristhian. “*Diario de muerte* de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte”. *Estudios filológicos*, 2000,

<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132000003500010>. Acceso 25 septiembre 2022.

- Foucault, Michel. 1996. "El lenguaje al infinito". *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Editorial Paidós. 143-155.
- Lahor, Jean. Trad. Ricardo Sepúlveda Rodríguez. "Danza macabra". Kareol, 2003.
- León, Denise. "El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad". *Telar*, 2012, <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/99>. Acceso 5 septiembre 2022.
- López Margarita, María y Andrés Felipe Cardona Zorrilla. "La peste negra: el enemigo incorpóreo". *Revista medicina*, 2020, <https://www.revistamedicina.net/index.php/Medicina/article/view/1514>. Acceso 30 octubre 2022.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Edit. Vicente Beltrán. Barcelona: Ppu, 1991.
- Oyarzún, Pablo. "Verdad y muerte: Sócrates y Calicles en pugna". *Onomazein*, 2002, <http://ojs.uc.cl/index.php/onom/article/view/34123/40855>. Acceso 25 agosto 2022.
- Sal, Florencia. "La concepción de la muerte en el Relato de Er en la *República* de Platón". *A Parte Rei*, 2000, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/florencia.pdf>. Acceso 25 agosto 2022.
- Sancho Cruz, Pamela Noemí y Paula Isabel Tesche Roa. "Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte entres poetas chilenos". *Literatura y lingüística*, 2012, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112012000200007>. Acceso septiembre 2022.
- Sontag, Susan. Trad. Mrio Mucnik Clemans. *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, Debolsillo.
- Zymla González, Herbert. "La Danza macabra". *Revista digital de iconografía medieval*, 2014, <https://www.academia.edu/42118945/Ladanzamacabra>. Acceso 30 octubre 2022.