

El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad¹

DENISE LEÓN

RESUMEN: La mayoría de los cuerpos heridos o enfermos, innumerables y vulnerados en las más variadas formas posibles, no llegan a trascender, como individuos, al espacio social en el que viven. Sin embargo, algunos cuerpos heridos –a rastras con su dolor, su enfermedad y su impotencia– son asediados por la palabra, se vuelven objetos de una construcción cultural que los va transformando en poemas, representaciones simbólicas, palabra viva. Este ensayo propone un recorrido por la obra póstuma de tres poetas chilenos; tres estéticas; tres opciones escriturales frente a la enfermedad y a la muerte que ponen ante nuestra vista no tanto “el cuerpo herido”, sino las palabras que lo representan y lo describen. Toda enfermedad, toda herida, es una transgresión de las fronteras del espacio corporal, más o menos dolorosa y más o menos profunda, que “abre” el espacio clausurado del cuerpo. Por eso, resulta muy difícil leer los poemas de *Diario de muerte*, de Enrique Lihn, de *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán o los que integran *La universidad desconocida* de Roberto Bolaño, sin pensar en las manos humanas y sus modos de lidiar con el dolor.

Palabras clave: poesía - enfermedad - intimidad

ABSTRACT: Most of the wounded and sick bodies, countless and hurt in the most varied ways possible, fail to transcend, as individuals, the social space in which they live. However, some wounded bodies –in tow with their pain, disease and helplessness– can be surrounded by words. Then, they become objects of a cultural construction that transformed them into poems, symbolic representations, living words. This paper works with the posthumous work of three Chilean poets, three aesthetics, three

¹ Dedico este trabajo a la memoria de mi madre. Murió de cáncer de ovario el 14 de mayo de 2012. Mientras estaba enferma discutí y comenté con ella la mayor parte de las hipótesis que dieron origen a mi investigación.

scriptural choices against disease and death. This poems show us not "the wounded body" but the words that represent and describe it. Every illness, every wound, is a transgression of the boundaries of the body space, more or less painful and more or less deep, which "opens" the closed space of the body. Therefore, it is very difficult to read *Diario de muerte* by Enrique Lihn, *Veneno de escorpión azul* by Gonzalo Millán or *La universidad desconocida* by Roberto Bolaño, without thinking of the human hand and its ways of dealing with the pain.

Keywords: Poetry - Disease - Intimacy

*La piel humana separa el mundo en dos espacios.
El lado del color y el lado del dolor.*
Paul Valery

Introducción

En el prólogo de *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*, Emilio Lledó recuerda una famosa cita de Anaxágoras: "El hombre piensa porque tiene manos". Para Lledó, este origen "manual" de la inteligencia es de algún modo la fundación mítica de la tradición materialista dentro de la filosofía griega. La luminosa metáfora de Anaxágoras le permite al autor introducirse en ese mundo de posibilidades que las manos abren y para luego referirse al origen de la cirugía:

La sorprendente plasticidad de esa parte de nuestro cuerpo deja aparecer, entre sus dedos, las múltiples formas del mundo, las estructuras de la realidad que se adecuan a la diversa y palpitante concavidad que las recibe y las modula. El contacto de la mano y el universo de objetos e incluso de sujetos que se estrechan con ella, va dejando un poso de experiencia, una memoria de logros y fracasos desde la que arranca la inventada realidad (Cristóbal Pera, 2003: 11)

Las manos del médico ensayarían, desde la experiencia y la memoria, la curación de una desarmonía, de una agresión en el orden de la naturaleza. La naturaleza agredida por la enfermedad que brota de ella misma o de la naturaleza que le sobreviene, experimenta otra forma de agresión que la recompone y la salva (en algunos casos). Tocar, herir y sanar el cuerpo herido del paciente –el “cuerpo puesto en manos del médico” – son verbos que van diseñando el paisaje lingüístico en el que se mueven médicos y pacientes.

La mayoría de los cuerpos heridos o enfermos, innumerables y vulnerados en las más variadas formas posibles, no llegan a trascender –como individuos– el espacio social en el que viven. Sin embargo, algunos cuerpos heridos –a rastras con su dolor, su enfermedad y su impotencia– son asediados por la palabra, se vuelven objetos de una construcción cultural que los va transformando en poemas, representaciones simbólicas, palabra viva.

Este ensayo propone un recorrido por la obra póstuma de tres poetas chilenos; tres estéticas; tres opciones escriturales frente a la enfermedad y a la muerte que ponen ante nuestra vista no tanto “el cuerpo herido”, sino las palabras que lo representan y lo describen. Toda enfermedad, toda herida, es una transgresión de las fronteras del espacio corporal, más o menos dolorosa y más o menos profunda, que “abre” el espacio clausurado del cuerpo. Por eso, resulta muy difícil leer los poemas de *Diario de muerte*, de Enrique Lihn, de *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán o los que integran *La universidad desconocida* de Roberto Bolaño, sin pensar en las manos humanas y sus modos de lidiar con el dolor².

Si la trayectoria poética de estos tres autores está signada por los viajes, sus últimos poemarios, en cambio, se atrincherarán en el único territorio que les es propio: el de la enfermedad. Y se obstinarán, además, en experimentar con el colmo de los vértigos, que es el desafío nómada por excelencia: quedarse completamente inmóviles. Vivir, escribir, enfermar. A veces el mal solo se alivia un

² En una colección de textos programáticos de poetas sobre sus poemas titulada *Mi poema es mi cuchillo*, Hans Bender recoge –entre otras– la intervención de Paul Celan: “Oficio- esto es algo que se hace con las manos. Y esas manos solo pueden pertenecer a una persona... Sólo verdaderas manos escriben verdaderos poemas. No encuentro ninguna diferencia básica entre una trompada y un poema [...]. Vivimos bajo oscuros cielos, y hay muy pocos seres humanos. Probablemente por esto hay tan pocos poemas” (citado por Sara Cohen, 2002: 85).

poco gracias a la escritura, a veces no hay más dolor que el que destila la enfermedad orgánica.

Cada uno de estos tres poemarios comienza siempre demasiado tarde. Ya los hechos sucedieron, la tragedia irrumpió, la enfermedad ocupa las palabras y el aire. Afectado por ese sistemático sentido de la inoportunidad, el poeta solo tiene una tarea: recoger las sobras de los acontecimientos, administrar y ordenar sus secuelas, examinar con atención las estelas que dejaron para tratar de contestar una pregunta que no deja de acosarlo: ¿cómo he llegado hasta aquí?

En los poemas de *Diario de muerte*, los recortes fragmentarios de *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán y sobre todo en los últimos textos de *La universidad desconocida*, la muerte se constituye en la textualidad de base. Si restringimos nuestro acercamiento solo a la lectura de los textos, evitando, en primera instancia, los datos anexos sobre la muerte real de su autor y las condiciones de esta escritura que se desprenderían de otros textos, nos encontramos con que los propios libros se encargan de informarnos sobre estos datos indicando algunas claves precisas para su lectura. La más importante de ellas es la que se refiere a la dramática situación de la escritura: el autor real está condenado a muerte. Se trata de una línea que atrae la lectura del libro hacia la búsqueda del sujeto empírico que escribe en este límite entre la vida y la muerte.

En cada caso los paratextos conforman un espacio en donde se consignan ciertos datos, ciertas huellas sobre la situación de escritura que nos llegan a través de los editores constituyendo un poderoso imán que tensa la lectura: la muerte ha tocado y ha herido al sujeto, trazando una línea que une y atrae el espacio imaginario donde se sitúan sus poemas. Un elemento inquietante de estos poemas tiene que ver con el devenir cuerpo agonizante en la poesía. Así, el lector no sabe bien si el silencio de la escritura es el correlato de la vida que se acaba o si, por el contrario, el término de la vida es el correlato del silencio de la poesía. Un cuerpo que nos habla de otro cuerpo. Ambos son reales y están vivos y saben que van a morir.

Sobre *Diario de muerte* de Enrique Lihn

Nada tiene que ver el dolor con el dolor

nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
las palabras que usamos para designar estas cosas están viciadas
no hay nombres en la zona muda. (Lihn, 1989: 13)

Con estos versos comienza *Diario de muerte*, del poeta chileno Enrique Lihn. Víctima de un cáncer de pulmón descubierto tardíamente, Lihn muere en Santiago de Chile el 10 de julio de 1988, en la calle Passy 061, tercer piso, encargando la tarea de publicación de este último libro de poemas a quien fuera su pareja y amiga Adriana Valdés.

Estos versos que forman el pórtico de entrada al libro anuncian la pérdida de la capacidad significativa del lenguaje ante la decadencia del cuerpo y la inminencia de la muerte. En *Antropología del dolor* David Le Breton define la sensación de dolor, en primer lugar, como un hecho íntimo y personal que escapa a toda medida, a toda tentativa de aislarlo o describirlo, a toda voluntad de informar a otro sobre su intensidad y su naturaleza. Para el antropólogo francés el dolor es “un fracaso del lenguaje”:

Encerrado en la oscuridad de la carne, se reserva a la deliberación íntima del individuo. Lo absorbe en su halo o lo devora como una fiera agazapada en su interior, pero dejándolo impotente para hablar de esa intimidad atormentadora. Ante su amenaza, el rompimiento de la unidad de la existencia provoca la fragmentación del lenguaje. Suscita el grito, la queja, el gemido, el llanto o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento, quiebra la voz y la vuelve desconocida (1999: 43).

El yo de los poemas de *Diario de muerte* escribe que el lenguaje se “vicia”, y esta idea de *vitium* refiere a una falla, a un defecto. Las palabras fallan frente a los fenómenos de enfermedad y muerte. Esta idea de la imposibilidad del lenguaje para decir la nueva realidad, se repite también obsesivamente en el texto de Millán: “¡Qué se yo si habrá luz y sombra o nada! Hasta aquí llego yo con mis palabras sublunares. El más allá precisa otras lenguas, con impensados sonidos y vocabularios”, anota en la entrada del 29 de mayo (2007: 25).

La distancia entre cuerpos, la necesaria separación de las identidades hace

imposible la penetración en la conciencia dolorosa del otro, inserto en su enfermedad igual que en su libertad y en su persona. No hay duda de que el hombre nunca está tan solo como cuando es presa del dolor. Al nombrarlo, el lenguaje hace trampas al mundo y se devela en crisis frente a sucesos que invaden el cuerpo y que lo van despojando de su vitalidad. La enfermedad es el preámbulo de que lo que el poeta señala como "la zona muda", es decir, la muerte.

Ahora bien, la crisis del lenguaje ante la experiencia del dolor y la inminencia de la muerte no impide que el yo poético continúe intentando adentrarse en ellos a través de la palabra. La escritura aparece reiteradamente en los poemas como un gesto inútil pero a la vez inevitable:

Es una mano artificial la que trajo
papel y lápiz en el bolso del desahuciado
No va a escribir *Contra la muerte* ni *El arte de 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. (51)

Si el sujeto de los poemas de Lihn corre como Aquiles, herido de muerte, esta carrera es hacia atrás, sobre una línea que indaga y busca. Se trata de una línea que se curva sobre sí, estancando el movimiento, no fluye, se repite y se repite: es la línea de la muerte. El sujeto de estos poemas se sitúa en un lugar equidistante entre los vivos y los muertos. Para Le Breton, todo dolor induce a la metamorfosis, proyecta a una dimensión inédita de la existencia, abre en el hombre una metafísica que trastoca su ordinaria relación con el prójimo y con el mundo. El individuo se siente como en una casa hechizada por la enfermedad y el dolor. En principio no puede reconocer que una y otro conforman su cuerpo, que habitan en él, porque las quiere del Otro, exteriores, como si la llegada del padecimiento fuera el signo de una abdicación ante lo extraño.

El dolor sitúa al individuo fuera del mundo, lo aparta de sus actividades hasta de las que más le agradan. Al perder la elemental confianza en su cuerpo,

el individuo pierde también la confianza en sí mismo y en el mundo, su propia carne se transforma en solapada e implacable enemiga con vida propia. En *Diario de muerte*, la poesía se asume como agónica, en los límites de la palabra y el silencio porque la muerte de la que huye corre acompasada al lado del poeta:

Ahora sí que te dimos en el talón
La muerte de la que huyas
correrá acompasadamente a tu lado

Buenas noches, Aquiles. (23)

¿Qué hay más personal que la propia muerte que se siente llegar y que va desplazando al ser humano del espacio de la vida hacia el de la muerte?

Para Tamara Kamenzain, frente a la muerte el poeta no puede abandonar la primera persona. Se escribe siempre desde el yo porque pareciera no haber otra manera de acoger en las palabras estas circunstancias. Pero no se trata de un sujeto que se alza como figura de autoría y autoridad, sino de un yo traspasado por la vulnerabilidad del cuerpo y el apremio existencial. Es el yo de una escritura que se marca desde sus principios como imposible, que evidencia las huellas de esta empresa que se sabe fracasada de antemano.

Ya desde el título elegido para el poemario de Linh se observa una voluntad de poner el material bajo la advocación del diario, recogiendo quizás ese gesto del registro minucioso del paso de los días y del paso de la enfermedad. Para Adriana Valdés, quien acompañara a Linh en sus últimos días, los poemas que componen este libro "escrito en trance de muerte", van siguiendo "las reflexiones de un hombre desahuciado y lúcido, que ve aproximarse la muerte y desde esa óptica mira a la vez el pasado –toda una revisión de vida– y el futuro, opaco, un espejo 'lleno por fin de su nada'" (2008:155).

Una vez agotada la instancia de los recursos que la medicina puede proporcionar, cada enfermo debe armar su propio itinerario terapéutico. El "enfermo de gravedad", el yo "tocado por la muerte" de los poemas del *Diario*, ya no pertenece a la sociedad, pertenece a su cuerpo y a su enfermedad y debe consagrarse por entero a él. No se trata de escapar de la enfermedad sino, a cada instante,

de buscar los modos de decirla, de inscribir en los poemas sus tiempos borrosos, su abandonado fluir y los modos en que el mal va reconfigurando las fronteras de la existencia. Separado del mundo exterior y de la vida, el mundo del enclave está organizado en torno a la enfermedad.

Los textos de Lihn (y también los de Millán) parecen recoger desde otro discurso algo vinculado a la reconfiguración de los espacios y las fronteras que ya Susan Sontag había planteado en el pórtico de su reconocido ensayo *La enfermedad y sus metáforas*:

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar (2005: 11).

Anota Millán en la entrada del 14 de agosto: "Una grieta me separa de los sanos, los saludables, los salubres; la tierra común hasta ayer se ha partido en dos como una barranca" (2007: 167). Y más tarde: "Dicen que la salud es una nacionalidad y la enfermedad un pasaporte. Viajamos con una bandera u otra, con un escudo de la Cruz Roja o con una bandera negra, como un fiambre encajonado o en la silla de ruedas" (167).

El sujeto desahuciado, herido (el del texto, el de la realidad) ya no tiene la posibilidad del desplazamiento, del fluir en torno a la cual se estructuró su vida: los viajes, las ciudades que daban la impresión de un movimiento, de un desplazamiento del hablante y de la escritura. En el libro póstumo todo se pliega en un espacio limitado en el cual se está equidistante de todo, en el centro de un pequeño sistema planetario. Sobre esta línea se levanta "la ciudad del yo", último reducto de reafirmación de la identidad, pero también de difuminación y fragmentación de ella: ciudad tomada por la enfermedad, que todo convierte en sombra, sitiada por la muerte.

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.
La mera inercia, sin embargo, despierta
en el gobernador una desahuciada esperanza.
Ante la muerte se resiste a capitular
aunque tocado por ella es una sombra
pero una sombra de algo, aferrada
a la imitación de la vida. (43)

Desde la ciudad, al centro de la cual se ha plegado (sobreplegado) el ser que va a morir, extrañado de sí, habitado por los otros, se articula una línea en espiral hacia fuera, donde se sitúan, uno tras los otros, los amigos, los visitantes, la casa, el yo de los demás, la sociedad chilena, el horroroso Chile, las instituciones y por supuesto, la muerte que, como en una danza medieval, iguala todo. Este punto ciego que absorbe y pliega la escritura de *Diario de muerte*, tiene su centro en el yo que ha creado una fisura en el espacio donde se encuentran la vida y la muerte, el espacio del que agoniza. Se trata de un sujeto fragmentario y descentrado, sujeto múltiple que además se reconoce en los otros condenados a morir.

Le Breton entiende que, para ser soportables, los procesos vividos por el sujeto en su carne deben tener en el sentimiento que aquel elabore, una forma y un sentido: cuando estos quedan deshechos por la irrupción de lo insólito, del sufrimiento, de lo intolerable, hay que abrirles un camino. Los poemas de *Diario de muerte* son textos estremecedores y extremos en más de un sentido. Podemos ver al poeta adentrarse en la experiencia del tránsito a la muerte. Son la bitácora y las huellas del último viaje. A pesar de las posibles "fallas" del lenguaje poético para dar cuenta de la experiencia de la enfermedad y el dolor, sus poemas nos han dejado una posibilidad de mirar hacia aquello que está mucho más allá de cualquier palabra.

Sobre *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y muerte de Gonzalo Millán*

En 2006 se le diagnostica un cáncer pulmonar al poeta Gonzalo Millán. No hay demasiadas opciones de tratamiento y el poeta opta por el veneno de escorpión azul y por comenzar la escritura del diario. Se trata de un texto construido a partir de materiales heterogéneos: anotaciones varias hechas a mano y fechadas durante cinco meses con una minucia que evidencia dramáticamente la carrera contra el tiempo que Millán había emprendido y que fueron seleccionadas y transcritas por su mujer María Inés Zaldívar. Esta última bitácora de viaje – llama la atención esta denominación con la que una y otra vez Millán se refiere al cuerpo textual que está construyendo; es la misma que utiliza Adriana Valdés para referirse al *Diario de muerte* de Lihn y que recoge la antigua metáfora de la muerte en tanto viaje– es un tejido múltiple hecho de poemas, anotaciones médicas, relatos domésticos, reflexiones, frases desesperadas. Un texto abierto y fragmentario, cuya apertura se vincula con una escritura que se sabe frente a su clausura definitiva:

Diario morir/ Diario vivir
 Diario de vida/ Diario de muerte
 Hechos consumados/ Deshechos consumados
 El día a día. Células grandes.
 En el umbral de la muerte/ Cerca del fin
 Poemas a la muerte/ Poemas de despedida de la vida
 Jisei
 Adiós al pasado
 Testamento/ Preparación para el viaje. (2007: 7)

Anota Millán en la entrada de las 11 de la mañana del 18 de julio: “Confieso un temprano afán por enumerar la menudencia, por detallar un pormenor, por describir lo nimio” (2007:114). Este gesto minucioso del registro acerca a los textos de *Veneno...* a esa otra forma de escritura en relación con “la inquietud de sí” que tanto preocupaba a Michel Foucault en sus últimos días. El diario íntimo proclama sin disimulo la condición diferida de sus efectos, su carácter testamen-

tario y de documento póstumo. Todo diario está fundado en el principio de la posteridad. Es cierto que su afán más inmediato lo lleva a registrar, desmenuzar y alucinar el flujo de una vida, pero suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido para siempre y cuando su autor, el autor de sus días no está allí para sostener con su cuerpo la primera persona que confesó, apremiado por el calendario, sus dramas triviales.

Como sostiene Alan Pauls, en cada anotación del diario hay algo fatalmente fúnebre, una distancia mortuoria que separa ese apunte del instante en el que habrá de ser releído por su autor, leído por algún lector y donde producirá sus verdaderos efectos. Escritor, coleccionista sin gusto que conserva a ciegas, esos incidentes, esa nada. Todo diario tiene algo de depósito de desechos y su compulsión afinidades con procesos fisiológicos ligados a la digestión, la evacuación, la retención. Pero si el escritor del diario se dedica a retener nimiedades es porque hay un palpito secreto de que alguna vez esas bagatelas se habrán convertido en las piedras preciosas que estaban llamadas a ser.

En su diario, Scott Fitzgerald plantea la idea de *crack up*, que podría traducirse como grieta, hendidura o derrumbe. El *crack up* es un punto de no retorno. Es decir, la frontera a partir de la cual ya no hay más identidad, solo un vértigo de metamorfosis. Millán no escribe un diario para saber quién es sino para saber en quién se está transformando, para seguir la dirección previsible a la que lo está arrastrando la catástrofe: "La noticia del cáncer lo cambia todo, antes y después de Mayo 06", afirma el poeta en la primera entrada del diario correspondiente al 20 de mayo.

Las anotaciones con las que el poeta acompaña su mal forman algo así como el parte diario e incansable, que da cuenta de su evolución, una suerte de historia clínica que solo parece tener oídos para la sigilosa expresividad de la dolencia (síntomas, estados, picos, mejorías, humores, reacciones y recrudescimientos). No es la revelación de una verdad lo que estos textos quieren darnos sino la descripción de una mutación, de un tránsito. Menos preocupado por contar, confesar o recordar *Veneno de escorpión azul* ejercita esa vigilancia clínica del mal que es, a la vez, su suplicio y su única posibilidad, una serie de impotencias que los textos no cesan de explorar, desarrollar y combinar de todas las formas posibles.

Estas impotencias que tejen y consumen los textos de Millán, tienen que ver

sobre todo con las metamorfosis y el deterioro del cuerpo. El yo lírico está aparte, habitando una estructura dañada, metido dentro de una piel que no gobierna, que ya no dialoga con él, que tiene otro gobierno, que no le responde, que vive para sí misma, para su propia destrucción. Es desde esta impotencia del cuerpo herido de muerte, que el poeta destila la ilusión del lenguaje como un capullo protector que lo resguarde y lo alimente en la transformación final:

En la sala de espera del malestar despiertas con un cansancio acongojado,
desazonado. Quisieras poner un límite a esta pesadilla lenta y prolija.
Recurro a diario a una embriaguez anestésica y evasiva.
Tengo mi morada en un capullo de seda.
Me como lo que hilo. Hilo lo que me como. (2007: 118)

¿Es posible hablar de una enfermedad *propia*? Si bien es cierto que se utilizan en el lenguaje cotidiano expresiones como “cuerpo propio” o la “propia vida”, la enfermedad parece desempeñar un rol complejo e incierto en lo que respecta al universo de lo “propio” y la “propiedad”. La enfermedad remite, típicamente, a las figuras de la alteridad y de la ajenidad, del huésped e incluso del invasor. Como señala Susan Sontag la enfermedad es metafóricamente “el bárbaro dentro del cuerpo” (2003: 64). Y continúa:

No bien se habla del cáncer, las metáforas maestras no provienen de la economía sino del vocabulario de guerra: no hay médico, ni paciente atento, que no sea versado en esta terminología militar (...) Las células cancerosas no se multiplican y basta: “invaden” (...) A partir del tumor original, las células cancerosas “colonizan” zonas remotas del cuerpo, empezando por implantar diminutas avanzadas (...) Las “defensas” del organismo no son casi nunca lo bastante vigorosas como para eliminar un tumor que ha creado su propio abastecimiento sanguíneo y que está constituido por miles de millones de células destructivas (...) También el tratamiento sabe a ejército (2003: 66, 67).

Los lugares comunes de la enfermedad como invasión, amenaza o contaminación no hacen más que sostener el imaginario “inmunitario” que tenemos

sobre la salud. Imaginario que se funda en la idea de una distinción nítida entre nuestro “propio cuerpo” identificado con la salud y esas criaturas parásitas y extranjeras que ocupan un espacio que no les pertenece, al cual amenazan e incluso pueden potencialmente destruir. El cuerpo enfermo es el sujeto de un cuerpo tomado, expropiado. Bajo la luz de esta lógica pueden leerse muchos de los textos de *Veneno de escorpión azul*, donde la idea de lucha contra un enemigo íntimo y alojado en el propio cuerpo se repite y se elabora de diversas maneras.

El cáncer es el destructor de la ignorancia de mi cuerpo
se apropia de las riendas de mi respiración,
auriga que conduce el carro de carne con jeringas,
desbocado hacia el despeñadero. (2007: 32)

Somos una mayoría del cuerpo condenada a la muerte por una facción
rebelde, suicida. (83)

Células sin brújula me estrangulan. (92)

La enfermedad pone en jaque el universo de lo propio, aparece siempre bajo la figura del “huésped” o del “ocupante” hostil: una presencia ajena que irrumpe en la intimidad de lo privado y lo modifica, lo expropia. Mencionamos con anterioridad que para Le Breton “todo dolor induce a la metamorfosis”, proyecta a una dimensión inédita de la existencia, abre en el hombre una metafísica que trastoca su ordinaria relación con el prójimo y con el mundo. Se vulneran los lazos que ataban al individuo a sus actividades familiares, hace difícil su relación con los más próximos, elimina o disminuye el placer y la familiaridad de lo cotidiano. Emblemáticamente, Millán registra en su diario la progresiva y significativa pérdida paulatina de su voz, aquello que lo caracterizaba y lo definía como poeta comienza a desaparecer paulatinamente. La enfermedad enfrenta al sujeto a una serie de pérdidas, tanto reales como simbólicas.

Las entradas del diario de Millán funcionan como testimonios estremeceadores. Los fragmentos que componen el libro, escrito en trance de muerte, van siguiendo las reflexiones de un poeta desahuciado y lúcido que ve aproximarse

la muerte y sostiene, ante todo, la voluntad de escribir. Quería escribir. Quería obsesivamente escribir, recuerda Adriana Valdés en sus estampas sobre el último Enrique Lihn: "Hacia el final, solo creía escribir. Son esos sus originales más desgarradores: las líneas sin letras, las alzas y bajas de un lápiz que no alcanza a delinear caracteres" (141).

Tal vez porque como dijimos antes, para ser soportables, los procesos vividos por el sujeto en su carne deben tener, necesariamente, una forma y un sentido, cuando estos quedan deshechos por la irrupción de lo insólito, del sufrimiento, de lo intolerable, hay que abrirles un camino. O tal vez porque les ocurre y les debe ocurrir a los poetas: hay un secreto que siempre se esfuma, el mundo es opaco. Exiliados, huérfanos, eternos niños viudos aferrados a un mundo de objetos perdidos, los poetas juegan a morir para encontrar en la poesía un segundo cielo melancólico y fantasmal donde todo es posible.

Tamara Kamenszain piensa la poesía como una teoría de la muerte, o de la tristeza, puesto que su gesto instauro y garantiza una distancia infranqueable con una fuente que representa el origen o la verdad. La poesía se presenta como un quiebre de la noción de totalidad, como una proclamación de cosa rota, como una añoranza incurable de algo que nunca se tuvo. La casa poética es siempre una casa en el límite, una casa al borde de la destrucción; la lírica terminal alude a ese límite: por un lado, al poeta como eterno errante del sentido; por el otro, al poema como cadáver. Sin embargo, el sentido del mundo, solo nos es accesible a través de este lenguaje "despojador".

La "trampa terminal" que la poesía les impone a los poetas, es atraparlos en un decir autorreferente, ya que no existe "una manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras" (Kamenszain, 2000: 145). No podemos acabar con el sentido sino eliminado el lenguaje. Todas las cosas que el hombre toca se impregnan de sentido: *miradas por el sujeto las cosas no son, significan*. Paradojas del lenguaje: *es la grieta por donde entramos en las cosas y la grieta por donde el ser se escapa de ella*. Es posible dispersar el sentido, afantasmarlo, pero siempre reaparece. Julia Kristeva atribuyó también a la actividad de poetizar las mismas poses sombrías. Vio en ella una actividad hecha de deseos y gestos desesperados, que viaja hacia lo indecible y que nace de rimar los lutos del lenguaje. El deseo es que las palabras se abran como flores. Al respecto, sostiene

la poeta María Negroni: "En el umbral de la nominación, el poema elige una desgracia edificante, se yergue, desafiante y vencido, *como un viudo identificado con la muerte*" (1999: 26).

Sobre *La Universidad desconocida* de Roberto Bolaño

En su bellissimo ensayo "Literatura + enfermedad= enfermedad", incluido luego en *El gaucho insufrible*, Roberto Bolaño parte del relato de una visita al hospital de Barcelona, en el cual era tratado desde hace tiempo por una enfermedad hepática que padecía y que lo llevaría a la muerte a los cincuenta años. Luego de recibir las malas noticias del médico, el ensayo inicia un recorrido que le permitirá reflexionar sobre la literatura, la muerte y el deseo. "Follar es lo único que desean los que van a morir", afirma. Si, partiendo de Mallarmé, la enfermedad y la muerte se vinculan a la derrota, las únicas opciones que restan son el sexo y la lectura. Vale la pena citar el ensayo *in extenso*:

¿Pero qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? ¿Que había leído hasta la saciedad y que había follado hasta la saciedad? ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se transforman en repetición? ¿Que lo único que quedaba era viajar? ¿Que follar y leer, a la postre, resultaba aburrido, y que viajar era la única salida? Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias; yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad revestida con los trapos del aburrimiento. La imagen que Mallarmé construye sobre la enfermedad, sin embargo, es, de alguna manera, prístina: habla de la enfermedad como *resignación*, resignación de vivir o de lo que sea. Es decir está hablando de derrota. Y para revertir la derrota opone vanamente la lectura y el sexo, que sospecho que para mayor gloria de Mallarmé y mayor perplejidad de Madame Mallarmé eran la misma cosa (2003: 144-145).

¿Qué quiso decir Bolaño? Probablemente algo similar a lo que sugiere Enrique Lihn en un breve poema donde anota: "Un enfermo de gravedad se masturba/

para dar señales de vida" (1989: 67). Porque mientras esperamos (ya sea que esperemos la muerte o el antídoto) solo queda seguir viviendo, es decir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aún a sabiendas de que nos llevan al abismo.

"Toda vida es un proceso de demolición", anotó Scott Fitzgerald en su diario. De un modo similar, Bolaño parece sostener en sus textos la idea de que la enfermedad no es un mero accidente exterior sino que, más bien, la enfermedad es coextensiva de la vida, de toda vida, aún de las más bellas y robustas, del mismo modo que las flores por más magníficas que sean son ya, siempre, pura podredumbre. No se trataría entonces de escapar de la enfermedad sino de preferirla, de convertirla en una idea fija, en la monomanía frenética capaz de arrastrarnos en alguna dirección nueva. Tal como anota en su ensayo:

Realmente es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa, estar bien abrigado en invierno y solo quitarse la bufanda en verano, es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar. Pero lo cierto es que uno respira y viaja. Yo, sin ir más lejos, comencé a viajar desde muy joven, desde los siete u ocho años, aproximadamente (...). A partir de ese momento los viajes fueron constantes. Resultado: enfermedades múltiples...

Viajar, leer, escribir, follar, enfermar, cómo saber cuál es la enfermedad y cuál es la cura en ese juego de erosiones recíprocas y de poemas que es el ensayo. A veces el mal solo se alivia un poco gracias al deseo erótico, que se parece un poco a la escritura y a la lectura, a veces no hay más dolor que el que destila la enfermedad orgánica y la muerte.

Al igual que los textos de Millán y Lihn, *La universidad desconocida*, volumen donde se reúne la poesía de Bolaño, se publica póstumamente y se abre y se cierra con dos paratextos a cargo de los editores de la obra (también herederos del autor). En estos paratextos se nos anuncia que fue el mismo autor quien decidió ordenar y reunir su obra poética luego de que se hubiera diagnosticado su enfermedad. Del mismo modo que según Alan Pauls sucede con el diario íntimo, los poemas de *La Universidad desconocida* proclaman sin disimulo la rápida hechura de los poemas, la condición diferida de sus efectos, su carácter testa-

mentario y de documento póstumo:

Escritura rápida trazo rápido sobre un dulce día que
llegará y no veré.
Pero no puente de ninguna manera puente ni señales
para salir de un laberinto ilusorio.
Acaso rimas invisibles y rimas acorazadas alrededor de
un juego infantil, la certeza de que ella está soñando.
Poesía que tal vez abogue por mi sombra en días venideros
cuando yo solo sea un nombre y no el hombre que con
los bolsillos vacíos vagabundeó y trabajó en los mataderos
del viejo y del nuevo continente. (2007: 20)

Todo diario está fundado en el principio de la posteridad. Es cierto que su afán más inmediato lo lleva a registrar, desmenuzar y alucinar el flujo de una vida, pero suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido y cuando su autor ya no está allí para sostener sus dramas triviales. Plagados de autobiografemas, los poemas de *La universidad desconocida*, bien pueden leerse como las entradas de un diario, donde se registran lugares, fechas y nombres; y donde se ensayan explicaciones y razones para el legado póstumo.

Por supuesto que lo que me propongo señalar no es tanto el valor autobiográfico de los poemas (aunque el poeta recurre constantemente a ciertas inscripciones que tienen que ver con el espesor biográfico como ya he mencionado) o la supuesta autenticidad o coincidencia con el nivel histórico empírico, sino constatar la elección del poeta y el efecto que esta elección tiene en el lector, estimulándolo a entrar en un juego de identificación espontánea, pero siempre parcial y difusa, con el poeta como persona real. Ilusión referencial o ficción autobiográfica que también se genera en el diario íntimo.

Asistimos aquí a la ficción autobiográfica de un hombre corriente, apellidado Bolaño, de profesión escritor, acuciado siempre por la pobreza, la enfermedad y el hambre. La escritura construye una vida para la ficción y dibuja una silueta autoral hecha de restos, recuerdos, creencias e imágenes que son patrimonio del poema más allá de las frágiles líneas que los unan a la vida, ese otro texto.

Sus amigos generacionales, su posición poética, sus lecturas y tradiciones literarias y cinematográficas, sus elecciones eróticas, la relación con su hijo (sobre todo en los últimos poemas) sus opciones y antagonismos serán retomados una y otra vez al discutir el retrato de poeta que emerge en su escritura.

MI CARRERA LITERARIA

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik, Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores...

Todos los gerentes de ventas...

Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro para verme a mí mismo:

como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.

Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.

Escribiendo con mis hijo en las rodillas.

Escribiendo hasta que cae la noche

con un estruendo de los mil demonios.

Los demonios que han de llevarme al infierno, pero escribiendo. Octubre de 1990 (2007: 7-8)

Resulta significativo cómo los poemas de *La universidad desconocida* parecen haber sido escritos bajo una hipótesis similar –aunque difusa– a la que Bolaño formulará de forma más acabada y claramente en el ensayo: el erotismo y la lectura como formas inútiles pero necesarias de resistencia.

MEJOR APRENDER A LEER QUE APRENDER A MORIR

Mucho mejor

Y más importante

La alfabetización

Que el arduo aprendizaje

De la Muerte

Aquella te acompañará toda la vida

E incluso te proporcionará
Alegrías
Y una o dos desgracias ciertas
Aprender a morir
En cambio
Aprender a mirar cara a cara
A la Pelona
Solo te servirá durante un rato
El breve instante
De verdad y asco
Y después nunca más. (2007: 424)

Muchos poemas de *La universidad desconocida* van acompañados por notas o comentarios del autor. Lo que trae nuevamente a la mente la imagen del cuaderno de notas, el gesto espontáneo y descuidado del texto en progresión o el registro de la minucia que propone el diario. El poema citado no es una excepción: va acompañado de una nota que se titula "Epílogo y moraleja" y que dice lo siguiente: "Morir es más importante que leer, pero dura muchos menos. Podríase objetar que vivir es morir cada día. O que leer es aprender a morir, oblicuamente. Para finalizar, y como en tantas cosas, el ejemplo sigue siendo Stevenson. Leer es aprender a morir, pero también es aprender a ser feliz, a ser valiente".

Esta hipótesis de la lectura y la escritura como actividades ligadas a la felicidad, al erotismo y a la vida, se repite a lo largo de los poemas y se tomará su forma definitiva en el ensayo incluido en *El gaucho insufrible*. Aún cuando se trate de un gesto inútil o pobre ante la enfermedad y la muerte, sigue siendo un camino posible. Escribir puede ser un ejercicio liberador, afirma Bolaño en su ensayo. O tal vez una tentación. La tentación de seguir haciendo, hasta el último día, lo que uno sabe hacer. Porque si bien es cierto que lo más sano es no viajar, no moverse, no salir nunca de la casa, estar abrigado en invierno, no respirar ni pestañear. Lo cierto es que uno respira y viaja. Y todo llega. El fin del viaje llega. Y en medio del horror, tomamos lo que tenemos a mano y seguimos transitando por la escritura, por los libros y los viajes, hasta que surja el antídoto posible.

Notas finales

“¿Qué clase de cosa es *la* Enfermedad y en qué sentido nos sirve para pensar la literatura?” se pregunta Daniel Link al comienzo de su ensayo “Enfermedad y cultura: política del monstruo”. La Enfermedad, disturbio de la salud, al mismo tiempo que representa un desorden de la naturaleza, se desplaza en el universo de lo simbólico. Pero lejos de revelar nada espiritual, como pretendían los románticos, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo. La enfermedad siendo un tema raro y escandaloso en la poesía probablemente porque resulta inimaginable o bizarra la posibilidad de estetizar el padecimiento y la muerte.

Sin embargo la enfermedad es un tipo de exilio, un tipo de viaje. El paciente ingresa a un mundo con sus espacios y sus reglas especiales; no se lo obliga al encierro pero éste se produce de todas maneras. A diferencia de las grandes epidemias colectivas del pasado, muchas enfermedades actuales aíslan al individuo de la comunidad. Como señala Susan Sontag, para los antiguos la enfermedad era un instrumento de la ira divina que enjuiciaba a la comunidad o a un individuo mientras que las enfermedades sobre las que se concentran los mitos modernos se presentan como forma de juicio propio, de traición a sí mismo.

Pero frente al dolor entran en juego tanto la concepción del mundo del individuo como sus valores religiosos o laicos y su itinerario personal. Cada hombre y cada mujer se apropian de las coordenadas de la cultura ambiente y las vuelve a representar de acuerdo con su estilo personal. La relación íntima con el dolor no pone frente a frente una cultura y una lesión, sino que sumerge en una situación dolorosa particular a un sujeto cuya historia es única incluso si el conocimiento de su origen de clase, su identidad cultural y confesión religiosa dan informaciones precisas acerca del estilo de lo que experimenta y de sus reacciones.

Considero que algo de lo inquietante de los poemas que conforman *Diario de muerte*, *Veneno de escorpión azul* y *La Universidad desconocida*, tiene que ver con el hecho de que han sido escritos en ese borde, en esa frontera que consiste en devenir cuerpo agonizante en la poesía. Ese límite que permanece claro y fijo en otros escritores, que nos permite olvidar las manos humanas y pensar la literatu-

ra como un objeto de estudio, se vuelve borroso, poco nítido. Y casi puedo escuchar a Barthes susurrando en mi oído: pero en el texto, en una cierta manera yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía.

Vivir, escribir, enfermar. Tres poetas chilenos; tres opciones escriturales frente a la enfermedad y a la muerte que transgreden los límites para ubicarse en ese borde –inútil, imposible– y “abrir” ante nuestros ojos el espacio del cuerpo herido. Por eso, no podemos leerlos sin pensar en manos humanas y en la poesía como un cielo fantasmal, donde todo es posible.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto (2007): *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): "Literatura + enfermedad= enfermedad", en *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, pp. 135-158.
- Kamenszain, Tamara (2000): "La lírica terminal", en *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Paidós, pp. 145-167.
- Kottow, Andrea (2009): "Literaturas enfermas y enfermedades literarias: mapas posibles para la literatura chilena", texto leído como conferencia inaugural del año académico 2009 del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Le Breton, David (1995): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1999): *Antropología del dolor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Lihn, Enrique (1989): *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Link, Daniel (2006): "Enfermedad y cultura: política del monstruo", en Bongers, Wolfgang y Olbrich Tanja (comps.): *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, pp. 249-265.
- Millán, Gonzalo (2007): *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Negrón, María (1999): *Museo negro*, Buenos Aires: Norma.
- Pauls, Alan (1996): "Las banderas del célibe", en *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Pera, Cristóbal (2003): *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Barcelona: Acantilado.
- Sontag, Susan (2003): *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Valdés, Adriana (2008): *Enrique Lihn: vistas parciales*. Santiago de Chile: Palinodia.