

## Afrontar la muerte desde la escritura: el *pharmakon* poético en *Veneno de escorpión azul* (2006) de Gonzalo Millán

SARA BOLOGNESI

ALENA BUKHALOVSKAYA

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** El presente artículo propone ahondar en el papel de la escritura en *Veneno de escorpión azul* (2006), el diario de vida/muerte del poeta chileno Gonzalo Millán, en el que la palabra se erige como un *pharmakon*. Este se concibe como cura ante el dolor provocado por el cáncer de pulmón que padece el escritor y remedio frente al olvido y la soledad, pero, al mismo tiempo, como veneno que lo obliga a mirar a los ojos de su enfermedad y aceptar que, progresivamente, esta lo aleja de la vida y lo acerca a la muerte.

**Palabras clave:** Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul*, literatura chilena, muerte, enfermedad.

### Affrontare la morte attraverso la scrittura: il *pharmakon* poetico in *Veneno de escorpión azul* (2006) di Gonzalo Millán

**Riassunto:** Questo articolo si propone di approfondire il ruolo della scrittura in *Veneno de escorpión azul* (2006), il diario di vita/morte del poeta cileno Gonzalo Millán, in cui la parola diventa un *pharmakon*. Questo si concepisce come una cura per il dolore causato dal cancro al polmone sinistro dello scrittore e un rimedio all'oblio e alla solitudine, e al contempo come un veleno che lo costringe a guardare negli occhi la sua malattia e ad accettare che questa lo sta gradualmente allontanando dalla vita e avvicinando alla morte.

**Parole chiave:** Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul*, letteratura cilena, morte, malattia.

*La palabra es para mí un «pharmacon» un humor venenoso y a la vez vacuna,  
enfermedad y salud. Tengo una teoría viral de la poesía  
que sostiene que es imprescindible la mutación  
permanente de contenidos y formas.*

*¿Sería capaz la poesía de curar el cáncer?,  
¿sería la poesía capaz de aliviar el cáncer?*

Gonzalo Millán

## 1. Introducción

La presente investigación pretende estudiar la posibilidad de la escritura como *pharmakon*, es decir, como cura y veneno al mismo tiempo, en *Veneno de escorpión azul* (2006), del chileno Gonzalo Millán (1947-2006). Así pues, el poeta escribe un desgarrador diario, ideario y confesionario poético, en el cual se presencia una lenta muerte de la voz narradora, causada por un cáncer de pulmón, de manera que el lector asiste al inminente final de un autor y su texto. Este se construye a través de los apuntes que Millán toma en su convivencia con un «cangrejo» que lo va aniquilando por dentro: más que una lucha es la aceptación dolorosa de la enfermedad, sin renunciar a los placeres de sus «malos hábitos», como el tabaquismo, el alcohol y el sedentarismo. Si bien la escritura, desesperada y trágica, presiente su propio final, la obra no deriva hacia el patetismo ni la autocompasión. La voz del diario vive cada día, expresa sus pensamientos, deseos, obsesiones, emociones, inquietudes y su voluntad de sobrevivir a través del lenguaje de la poesía.

La voz poética trata de llevar a cabo una labor de conocimiento y consciencia de sí misma para narrar, a través del «poto» de una botella, su propia experiencia de la enfermedad, explorando sus límites e indagando en sus implicaciones íntimas y sociales. De este modo, la escritura del diario poético y patológico, *Veneno de escorpión azul*, se convierte en el *pharmakon* del que la padece, esto es, deviene un alivio para el sufrimiento, la soledad y la incomprensión que siente el poeta, pero, al mismo tiempo, puede resultar un veneno capaz de matar, porque lo obliga a mirar de frente al cáncer que pretende acabar con su vida. La poesía es un *ouroboros* que muerde su propia cola, el ciclo eterno que



engulle a la voz poética, entre la salvación y la muerte, que no puede hacer otra cosa que no sea seguir tragando su propio cuerpo. La enfermedad de Millán se tiñe de metáforas y lirismo, cobra vida dentro de su cuerpo, parasitando sus pulmones en forma de cangrejo, serpiente y escorpión.

Gonzalo Millán, nacido en el año 1947, fue el poeta chileno más joven de la promoción del sesenta, de la que formó parte junto a otros autores como Óscar Hahn, Floridor Pérez, Jaime Quezada y Waldo Rojas, entre otros, y que se desarrolló entre el Mundial de Fútbol del año 1962 y el golpe de Estado del 11 de septiembre del año 1973. Estos hitos marcaron su vida, su forma de ver el mundo y, en consecuencia, su poesía, que, de este modo, se erigió como la expresión de los sueños cotidianos hechos realidad, para acabar en el fracaso, el derrumbe de los intentos colectivos, el destierro, la persecución y el silencio. Estos poetas y narradores se unieron en torno a las universidades e impulsaron la publicación de revistas literarias como *Trilce* y *Arúspice*, esta última inaugurada por el propio Gonzalo Millán. Su poesía, aunque difícil de encasillar, siguió el camino de autores como Enrique Lihn, con su lenguaje urbano, concreto y corrosivo, y la brevedad, la subversión y el humor de la antipoesía de Nicanor Parra, entre muchos otros referentes. En definitiva, la multiplicidad de estilos y voces es, paradójicamente, una de las características unitarias de esta generación de poetas (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

Millán nació en Santiago, cuyo entorno urbano será fundamental para su poesía. Publicó su primer poemario en 1968, a los veintiún años, titulado *Relación personal*, y cinco años después debió exiliarse a causa del golpe de Estado pinochetista. Ya en el exilio, en 1979, publicó uno de sus libros más importantes, *La ciudad*, una obra fragmentaria y polifónica que contiene su frenética experiencia en una gran urbe. Su escritura sigue configurándose como autobiográfica en el poemario *Vida* (1984), donde incluye una segunda versión de *Relación personal*, que es un recorrido por la etapa iniciática del poeta, tanto de su niñez como de su adolescencia, ya plagada por la presencia de la muerte. En 1984 vuelve a Chile, donde tres años después publica el libro *Virus*, «en el cual se inscribe una reflexión sobre las condiciones que hacen posible el oficio del poeta», quien padece un impulso oscuro proveniente de una especie de enfermedad o veneno que lo empuja a escribir (Foxley, 1994: 131).

En este caso, la enfermedad simbólica actúa como inspiración para la creación poética y artística, pero más adelante será el padecimiento real lo que



obligue al poeta a escribir. En 1997, Millán regresa definitivamente a Chile para dedicarse a la docencia universitaria. Allí, en el año 2002, después de un tiempo sin publicar, saldrá a la luz *Claroscuro* y, posteriormente, en el 2005, *Autorretrato de memoria*. Estas forman parte de la trilogía *Croquis*, que quedaría inconclusa a causa de su muerte, ocurrida el 14 de octubre de 2006, y sería completada póstumamente, en 2008, con la publicación de *Gabinete de papel*. En estas obras, el autor reflexiona sobre la relación entre imagen y texto, con el fin de poetizar en torno al mundo a partir de modelos artísticos que se aproximan a su propuesta poética (Garrido, 2015: 85).

Pasadas dos semanas del diagnóstico de su enfermedad, un cáncer avanzado alojado en su pulmón izquierdo, Gonzalo Millán comienza el 20 de mayo de ese año su diario de vida/muerte, *Veneno de escorpión azul*, el cual abandonará doce días antes de su muerte. El poeta emprende la escritura de sus últimas palabras, es decir, de un texto explícitamente póstumo, un epílogo, en el que trata de narrar la experiencia del dolor, sin sentimentalismos. Este diario se compone de apuntes fragmentados, «un tejido múltiple hecho de poemas, anotaciones médicas, reflexiones, frases desesperadas. Un texto abierto y fragmentario, cuya apertura se vincula con una escritura que se sabe frente a su clausura definitiva» (León, 2016: 62). La edición de este diario ha sido llevada a cabo por la pareja del autor, María Inés Zaldívar (Eme en la obra), quien se ha encargado de transcribir los apuntes fechados del poeta, que reúnen, según el propio Gonzalo Millán, sus desvelos: «en mis desvelos, ¿qué anoto?, desvaríos, retazos de pensares que se extinguen apenas nacidos, fósforos mentales fugaces, ínfimas novas de la mente, ocurrencias y perplejidades, el dibujo de un saco de carbón en la noche» (2007: 161).

La enfermedad que se presenta en el diario se tiñe de metáforas y fantasías propias de la cultura occidental, la cual configura un claro estereotipo en torno al enfermo, paciente, pasivo, contagiado y contagioso, generando un estigma social sobre este, culpándolo de su propia dolencia y relegándolo a otro mundo al margen, que Susan Sontag denomina el «reino de los enfermos» (2011: 7). Dichas metáforas se erigen como imágenes literarias construidas en torno a la patología a través de la interpretación sociocultural de sus síntomas, con el fin de testimoniar el dolor y transmitirlo al lector como una realidad presente, mientras el poeta ya vive su muerte como un duelo a través del texto, proyectándose más allá de esa muerte (Tesche y Sancho, 2012:



102). Pero la realidad nunca será la misma para el autor y sus lectores, ya que, de acuerdo con 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» (*apud* León, 2016: 63). Por consiguiente, el lector que se enfrenta hoy al texto de Millán conoce el final al que está abocado el autor, que se encuentra tras el yo lírico del texto, es decir, el diario se configura como un viaje de cambio, pero de no retorno.

El cuerpo del yo lírico deja de ser suyo, porque el cáncer ha tomado el control en busca de su autodestrucción, y es desde la impotencia del cuerpo biológico herido de muerte que el poeta «destila la ilusión del lenguaje como un capullo protector que lo resguarde y lo alimente hasta la transformación final» (León, 2016: 64). La vía para la reconciliación con el cuerpo y para afrontar la incertidumbre y el sufrimiento se abre a través de la escritura, que deviene obsesiva en el intento de indagar en el límite de las posibilidades que ofrece su propia vida, «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» (León, 2016: 66). Sin embargo, Gonzalo Millán ya no juega, sino que se enfrenta a una muerte inminente que, a medida que avanzan las páginas de su texto, se encuentra cada vez más cerca del final. A pesar de todo, escribir la enfermedad y la muerte se convierte en un acto liberador (Bolaño, 2003: 136), porque se desarrolla una existencia diferente dentro de los márgenes del propio texto; de esta manera, el poeta adquiere una nueva vitalidad en sus versos. Así como Bolaño afirma que Kafka comprendió «que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre» (2003: 158), lo mismo ocurre con Millán, pues en la escritura es donde el autor encuentra su consuelo y ese lugar que le aporta lo que necesita, escapar del olvido, que es incluso peor que la muerte: «¿Qué es peor, la muerte o el dolor? Lo peor es el olvido» (Millán, 2006: 140).

Esta poesía patológica «se presenta como un quiebre de la noción de totalidad» entre el ser y el mundo que lo rodea, porque «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» (León, 2016: 66). El poema es un cadáver



impotente ante el acontecimiento traumático de la realidad, porque el lenguaje liminar es insuficiente, incapaz de narrar significativamente el dolor y el sufrimiento, por ello, la poesía terminal siempre acaba en el silencio y en la consecuente muerte; así Millán afirma «hasta aquí llego con mis palabras sublunares» (2006: 26). En suma, la vivencia de un cuerpo agónico no solo se convierte en un tópico literario, sino que implica una resignificación subjetiva del mismo, haciendo confluír la vida y la muerte en un único espacio textual: «porque el sujeto presenta la angustia ante la muerte pero también una lucha, una forma de competir por la vida» (Tesche y Sancho, 2012: 102).

De la misma manera, la enfermedad y la muerte reciben un tratamiento binario, porque son experiencias familiares y naturales para todo organismo vivo y, a la vez, devienen acontecimientos temibles y traumáticos, imposibles de narrar, siempre producen incertidumbre y tratan de esconderse y evitarse en la medida de lo posible (Tesche y Sancho, 2012: 103). Por consiguiente, un cuerpo asolado por la enfermedad queda excluido al terreno de lo abyecto, que es definido por Julia Kristeva como algo repugnante y, al mismo tiempo, atractivo, es «extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina de sumergirnos» (2006: 11). La abyección perturba la identidad racionalizada por el orden del sistema, porque no posee límites ni reglas; en este entorno emerge el monstruo, un ente híbrido, cuyas fronteras se difuminan y dan cabida a todo aquello impropio del discurso hegemónico. Este ser exiliado ofrece una alternativa a las pretensiones del poder, que lo ficcionaliza como un enemigo contrario al bienestar de toda la humanidad, que pone en peligro la estabilidad de la vida en sociedad y que, por esta razón, debe ser extirpado del orden público y corregido acorde a la norma (Negri, 2007: 109).

En opinión de Michel Foucault, el biopoder es el poder ejercido por el sistema sobre la vida de los individuos, mediante mecanismos como la incitación, el reforzamiento, el control, la vigilancia y la organización de las fuerzas, de manera que se trata de producirlas, hacerlas crecer y ordenarlas, en lugar de doblegarlas o destruirlas (2007: 165). Este poder puede ser ejercido mediante dos formas: por un lado, sobre el cuerpo «propio» de cada individuo, que debe ser educado en la utilidad y la docilidad (anatomopolítica del cuerpo humano) y, por otro, sobre el cuerpo-especie, vigilando los nacimientos, la mortalidad y la salud (biopolítica de la población). Así, se establece como función más alta del poder invadir la vida enteramente y no tanto ejercer la violencia (Foucault,



2007: 169). Este control no se produce a través de discursos especulativos abstractos, sino a través de la acción de los distintos aparatos de Estado, que se encargan de crear y hacer cumplir la norma. El biopoder pretende distribuir a los individuos en torno a dicha norma, en la que un cuerpo enfermo pertenece a la zona de la anormalidad, lo que, en términos de Judith Butler, implica que su vida se hace precaria e indigna de duelo (2010: 32).

El cuerpo posee una dimensión orgánica innegable y, a la vez, se erige como una construcción social, condición que lo habilita a pensarse dentro de los esquemas reguladores del sistema, convirtiéndolo así en un sujeto que se ajusta a las normas (Butler, 2002: 14). Estas determinan lo que es el sujeto de una manera excluyente, es decir, para existir debe oponerse a una esfera de no-sujetos, que se encuentra habitada por seres abyectos y monstruosos y deviene, en consecuencia, el exterior constitutivo de lo humano. Así pues, los cuerpos que materializan la norma son los que alcanzan la categoría de cuerpos que importan, estilos de vida que se consideran «vida», vidas que vale la pena proteger, salvar, y que merecen que se llore su pérdida (Butler, 2002: 39). Por el contrario, la enfermedad remite al carácter más biológico del cuerpo, mientras que las prácticas sociales lo condenan al silencio y a la represión, y, en consecuencia, el cuerpo enfermo se convierte en un monstruo inclasificable. De esta forma, a pesar de que se rodea de imágenes y metáforas construidas por la sociedad, es imposible experimentar el dolor ajeno: «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» (León, 2016: 72).

Si bien es cierto que cada individuo experimenta el dolor de una forma particular, es necesario asimilar que la enfermedad y la muerte son naturales a toda vida orgánica. Mientras la resistencia contra la enfermedad se concibe como una lucha atroz, en el interior del individuo «lo que crece no es vida, sino enfermedad y muerte» (Tesche y Sancho, 2012: 110), porque, según las palabras del propio Millán, «el cadáver es un monstruo que todos / llevamos dentro» (2007: 46). No obstante, cabe apuntar también que la enfermedad sí modifica la rutina cotidiana del individuo, porque causa un desorden en su naturaleza, y, por ello, «el sujeto escribe como una manera de sobrevivir, como un mecanismo de adaptación. Este mecanismo es la escritura. El lenguaje es, para la voz poética, una forma de recuperar el control sobre el cuerpo» (Tesche y Sancho, 2012: 110), que la patología le había arrebatado.



La inminencia de la muerte, por su parte, obliga al sujeto a cuestionar las significaciones de la realidad que lo circunda, otorgándole una forma nueva de ver el entorno a través de «un lente huérfano con una armadura metálica, un pote de botella con un marco de alambre» (Millán, 2007: 49), que lo hace concentrarse en «enumerar la menudencia, por detallar un pormenor, por describir lo nimio» (2007: 114), ya que hasta lo más familiar se vuelve diferente e importante. De este modo, en *Veneno de escorpión azul*, Gonzalo Millán logra pervivir dentro del propio texto, cuando su dimensión física se va deteriorando, «es por ello que el sujeto corporal se convierte en el sujeto textual, como una posibilidad de vivir a través de las propias palabras» (Tesché y Sancho, 2012: 112). En definitiva, la escritura permite bordear la zona muda de la enfermedad y la muerte, indagando en sus significaciones más íntimas y, al mismo tiempo, las más universales. El acto de escribir deviene así un *pharmakon*, porque, citando a Roberto Bolaño, «escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un suplicio. [...] Pero también puede ser un acto liberador» (2005: 136).

## 2. *El veneno del escorpión azul como la metáfora patológica de la escritura*

«La noticia del cáncer lo cambia todo» (Millán, 2007: 9), una vez diagnosticada la enfermedad, el individuo queda «encadenado a los remedios, condenado a cumplir sus horarios. Mi frigobar es la farmacia, tengo en el hospital mi taberna, sus instrucciones y horarios» (Millán, 2007: 43). De este modo, «la enfermedad concede / una nueva identidad» (Millán, 2007: 62), transformando incluso la casa del enfermo en una clínica. Así pues, la patología adscribe necesariamente al sujeto a la categoría de *paciente*, ligado a un *médico*, que decide sus dietas y rutinas y debe examinarlo, medirlo y observarlo con su lente de experto en cuerpos humanos, con el fin de corregir ese organismo que se ha desviado de la norma y determinar cómo será su vida desde el momento del diagnóstico.

El ser enfermo no solo necesita de la atención de su médico, sino que también requiere de los cuidados de todos aquellos que lo rodean, ya que estos, a su vez, sufren otra condena: ocuparse de cuidar y vigilar el cuerpo enfermo, familiar y amado, porque la patología conlleva la «indefensión extrema» de un individuo (Millán, 2007: 15). La voz poética, además, siente un profundo





pavor ante la visión de la sangre, porque se convierte en una evidencia de que está enferma: «con la aparición de la sangre pareciera que el fin se apresura» (Millán, 2007: 145-146). Así, el miedo deviene uno de los grandes protagonistas de una enfermedad: Millán se dice a sí mismo «hoy eres el miedo mismo» (2007: 140), ese temor que uno siente hacia su cuerpo perverso, pero también el temor de los demás al contagio, aun cuando este es imposible, por lo que el contacto con el cuerpo contagioso se vuelve tabú, el enfermo se convierte en una «herida dolorosa» para los que lo quieren (Millán, 2007: 136). La soledad y el olvido son dos de los peores miedos del poeta, ya que «la soledad total es la muerte inconcebible» (Millán, 2007: 76), porque conlleva consigo misma el olvido, implicando la aniquilación total de una existencia. Sin embargo, aunque teme la soledad, la necesita «como la necesidad de la sal» (Millán, 2007: 130), que perjudica más que favorece.

Ante el avance imparable del cáncer, el poeta recurre a un remedio tradicional que, según la creencia popular, posee la capacidad de aliviar y curar el cáncer: el veneno de escorpión azul. Este se convierte en la única esperanza del autor, quien se niega a someterse a la quimio o radioterapia. La toxina del escorpión también es una suerte de *pharmakon*, una medicina que puede curar y matar al mismo tiempo. A su vez, es el *ouroboros* que se muerde su propia cola (Millán, 2007: 40), la serpiente mitológica que encarna una visión desengañada de la enfermedad: por más que el paciente luche, el círculo acabará cerrándose de la única manera posible. Millán no pierde la esperanza, a pesar de su actitud cambiante, y en algunos momentos intenta mejorar su estilo de vida, mientras que en otros se abandona a los vicios y se rinde al cáncer. Se obsesiona con el tabaco, que le produce un gran daño en los pulmones, pero tampoco tiene la fuerza necesaria para dejarlo, es un «cobarde masoca» (Millán, 2007: 124) que sigue fumando, a pesar de que lo aterra la muerte y la tos que lo desangra por dentro: «fumo para dejar de fumar», porque «en un proceso de recaídas consiste el abandono de una adicción» (Millán, 2007: 126).

La voz poética siente un gran desinterés por todo lo que le rodea, «abulia, inercia, indiferencia» (Millán, 2007: 15), en la misma línea, Bolaño narra la imagen de un artista enfermo que se muestra tranquilo y sereno en su última *performance* antes de morir: «yo no diría que está en paz con su destino ni que se dispone a luchar a brazo partido con su destino, sino más bien diría que



se trata de un hombre a quien su destino deja completamente indiferente» (2003: 153). Esta apatía, para Millán, es «la renuncia serena a la vida», porque no quiere «sobrevivir a toda costa» (2007: 164), por esta razón, no se doblega en un acto desesperado al cáncer, pero tampoco a la medicina. Al comienzo del diario poético, la voz es mucho más pesimista, concibe que «el cáncer es el adversario» (Millán, 2007: 16) no solo del cuerpo propio del autor, sino de la sociedad entera, porque es un invasor externo que hay que erradicar. El cuerpo que lo alberga se convierte, por contagio, también en un enemigo público condenado a ser vigilado y encerrado, así «el hospital es la puerta de la cárcel, de la muerte» (Millán, 2007: 17). La cárcel y el hospital son dos de los aparatos más importantes de vigilancia y dominación del cuerpo y de las subjetividades, de acuerdo con Foucault, porque son lugares en los que el sujeto es medido, vigilado, clasificado y castigado, es convertido en un sujeto forzoso de la institución codificada racionalmente (2002: 244).

Asimismo, el enfermo no solo se convierte en el responsable de su propia dolencia, sino que, además, posee la responsabilidad de curarse (Sontag, 2011: 32), con lo que la voz poética del diario coincide: «¿Hacer cáncer? El enfermo como responsable» (Millán, 2007: 18). Así, la patología, adquiriendo un significado moral, deviene un castigo por haber llevado una vida alocada, lo que causa que la voz poética «se odia por haberse enfermado» (Millán, 2007: 109) y no abandonar el hábito de consumir tabaco, acto que le daña los pulmones. Cargando con esa doble responsabilidad, el individuo enfermo debe cambiar su estilo de vida y adaptarse a las indicaciones médicas: «no durarás mucho más con esas botas puestas y tus malas costumbres», se dice a sí mismo Millán (2007: 19). Sin embargo, se da cuenta de que es demasiado tarde para hacerlo, «es mala hora para ponerte a amar el cuerpo maltrecho» (Millán, 2007: 108). Al final, pues, solo queda asumir las consecuencias de la vida pasada: «la verdad es que no corregí nunca el curso cuando pude hacerlo, seguí adelante llamando con grandes voces por el último desastre» (Millán, 2007: 118).

El poeta busca sus propios culpables: «culpo a los miasmas, al smog, a la codicia, al tabaco de hacer enloquecer mis células. Culpo a los miasmas, el miasma familiar, el miasma capital, el miasma laboral, el miasma sentimental» (Millán, 2007: 134), deviniendo el aire tóxico el culpable de sus males, pero no solo el que emana del tabaco, sino también del capitalismo, la institución



familiar y el amor, los cuales terminan por intoxicar y asfixiar al sujeto. De esta manera, la sociedad padece una enfermedad simbólica que contagia al individuo, causada por factores de carácter social, como «los miasmas, la atmósfera mefítica, las mentiras desorientaron mis células. El hedor de la historia reciente. [...] Será por algo, el dolor tendrá un sentido esotérico inexpresable» (Millán, 2007: 135). En suma, el dolor que experimenta el individuo se convierte en metáfora de la enfermedad que asola al macro-cuerpo de la sociedad, como afirma Sontag, «se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo» (2011: 33). Así pues, a medida que avanza el diario, el poeta se va reconciliando con su enfermedad y consigo mismo, asumiendo que está enfermo, pero que no es el culpable de su dolencia: «compadécete de ti mismo. No te odies por estar enfermo, no te castigues ni acrecientes tus dolores. No te culpes de nada. Perdónate. Date por perdonado» (Millán, 2007: 174).

En las últimas páginas del libro, la enfermedad y la muerte pierden su carga metafórica siniestra y terrible y se conciben como una metamorfosis necesaria, un viaje solo de ida, hacia el límite de la existencia humana. Sin embargo, aunque la idea de la culpa remita en ocasiones, vuelve a aparecer con mayor rencor: «te castigas y culpas por estar enfermo, te odias y te insultas, te desprecias por tu debilidad» (Millán, 2007: 243). Pero, al mismo tiempo, la muerte es un fracaso de la medicina y del biopoder, porque se esfuerzan por alargar la vida de los individuos al máximo, bajo el lema de la salud por encima de todo lo demás, sin importar el coste o la deshumanización necesarias para conseguirlo. Por otra parte, la muerte simboliza el límite de la comprensión humana, porque la ciencia no alcanza a superar la frontera que impone, «nada, poco sabemos de la vida, y de la muerte menos» (Millán, 2007: 227). En consecuencia, «morir no es fácil, no basta / con rendirse y darse por muerto» (Millán, 2007: 20), porque el cuerpo se resiste a dejarse morir, y, por ello, la duda invade al individuo y es la misma a lo largo de todo el diario: luchar por vivir o acelerar el final, «estoy entre la tentación de perdurar y la tentación de apurar el fin» (Millán, 2007: 57).

El diagnóstico del cáncer es la condena que enfrenta al individuo a la posibilidad y la inminencia de la muerte, pero «entre la sentencia y la ejecución hay una tierra de nadie» (Millán, 2007: 127), donde el poeta encuentra un refugio para cultivar sus versos: «a medida que el tiempo se acorta, / vivo

cada vez más en la lengua» (Millán, 2007: 146). De esta manera, la voz pervive en el texto, convirtiendo la escritura en una vía de escapar del olvido de la muerte: al final, aunque la palabra se hace insuficiente y queda vacía de significado para su autor, persiste para los lectores. El dolor es una experiencia personal y única para cada individuo, que, aunque otras personas puedan compartir la misma circunstancia vital y el entorno sociocultural, nunca es compartida íntegramente con los demás, por lo cual enfrenta al ser contra el límite del lenguaje. La lengua en esa esfera de lo innombrable es el llanto y el grito, porque las palabras ya no alcanzan a significar nada, de esta manera, «la ciencia sabe más de risas que de llantos. [...] Lloramos cuando ya no somos capaces de articular las palabras» (Millán, 2007: 23).

El lenguaje es fundamental, «en un buen relato [...] es otro personaje más, a veces el único protagonista» (2007: 153), por lo cual es esencial cuidarlo. Sin embargo, en el diario, Millán se precipita en corrientes de términos encadenados que se van acumulando, como: «el fracaso. El descalabro. La ruina. La quiebra. La bancarrota, el cáncer. Los naipes. La morfina. El vino» (Millán, 2007: 103), a pesar de que ya no hay tiempo para elegir las palabras adecuadas, es necesario seguir escribiendo. El poeta experimenta un profundo afecto por la lengua y, en consecuencia, siente abandonarla, «abro el diccionario y me despido» (Millán, 2007: 103). El lenguaje es la única manera que tiene el ser humano de relacionarse con el mundo circundante, posee incluso la capacidad de alterar la realidad que designa, porque «identificar algo lo enciende. El nombre y el número lo consumen, las letras y las voces desvían lo que reconocen como propio» (Millán, 2007: 117). Por todo ello, se vuelve un peligro a causa de su poder de insuflar identidad a aquello que nombra, de modo que «lo innombrable debe nombrarse lo menos posible. El tumor ("tu"), el temor, el cáncer, el cancro, el cangrejo es un nombre contagioso y siniestro» (Millán, 2007: 168).

Por otra parte, la poesía como exploración en los límites de la lengua y del ser, de acuerdo con Millán, no puede separarse de otros lenguajes artísticos, para él dibujo y poesía son lo mismo, porque tratan de dar una respuesta a aquellas preguntas que nadie ha hecho nunca. Por ello, en el diario juega con la palabra, el espacio, los signos ortográficos y la tipografía: «dejo un blanco: una justificada laguna, una sangría inicial y final como una ofrenda» (Millán, 2007: 176). Además de los recursos visuales, el texto de Millán está plagado



de un humor negro y una ironía corrosiva, que deviene una forma de afrontar el dolor, porque «el humor negro, como el yodo, desinfecta las heridas. La ironía pone a dieta, aligera la gravedad del drama» (Millán, 2007: 233), así bromea con su propia incineración: «no sé qué dice aquí: ¿cenizas o cerezas? Cacho que me está cambiando la letra» (Millán, 2007: 225) o «averiguando por teléfono celular los precios de una incineración sin río Ganges» (Millán, 2007: 41).

Finalmente, el diario se enfrenta a una paradoja, porque se convierte en una suerte de epitafio, un texto que el poeta no tiene tiempo para corregir, de modo que lo ofrece con variantes de términos marcadas con una coma o con una barra, como si pidiera al lector que termine de construir su obra por él. Así, «el diario de un moribundo siempre quedará trunco. Un texto sobre el fin sin un final. Un libro supuestamente por fuerza póstumo. Un libro póstumo publicado en vida» (Millán, 2007: 168). A medida que el lector avanza en el libro, este va cambiando acorde con el pensamiento del poeta moribundo: las frases se vuelven breves y arbitrarias, puro pensamiento y juego con el lenguaje y la voz narrativa no se mantiene fija, transita entre la primera, la segunda y la tercera persona a lo largo de todo el diario.

A partir del 25 de julio, el yo poético se vuelve más apático y comienza a sentirse verdaderamente enfermo, aparece un dolor nuevo en el costado derecho, que se asemeja a un «lanzazo en el costillar derecho» (Millán, 2007: 137), una herida de la que procede la sangre que expulsa con la tos. Los nuevos síntomas aterran al poeta, por lo que decide abandonar su intento de dejar de fumar, aunque el tabaco le dañe aún más los pulmones y le cause más tos y, por consiguiente, más sangre. La escritura se vuelve más cruda y trágica, la voz poética adquiere una imagen mucho más patética de sí misma: «el enfermo es un esperpento para sí mismo / y para los otros. Desfigurado por el dolor / se esconde para defender el rostro golpeado / a mansalva» (Millán, 2007: 246), como reflejo del mayor sufrimiento real del poeta. Aunque el autor acepta su muerte y quiere afrontarla sin temor, le resulta imposible, porque esta se metaforiza como el enemigo eterno de la vida, se presenta como un terreno desconocido y terrible, que debe evitarse por cualquier medio, pero es una batalla perdida *a priori*: «Me estoy muriendo es una afirmación aterradora. / La respiración me ha cambiado y se me ha caído el pelo. / La guerra está en el musgo contra la roca» (Millán, 2007: 137).



Gonzalo Millán incluso se plantea dejar de escribir, «optar por la inactividad y el silencio. Me libero de mis duendes y obligaciones literarias. Borrar lo escrito y firmar en blanco para siempre» (2007: 231), pero la escritura resulta la única forma de sobrevivir a la enfermedad y de resistir al olvido de la muerte: «someter lo horroroso a lo poético, el tumor del mundo a los ojos del rayo» (Millán, 2007: 231). De este modo, el diario se convierte en «la bitácora de una travesía milagrosa, una expedición salvadora, saludable, protectora» (Millán, 2007: 255). La poesía, finalmente, es un refugio que, si bien no puede curar el cáncer, sí alivia el sufrimiento causado por la enfermedad.

### 3. Conclusiones

En definitiva, el diario de vida/muerte de Gonzalo Millán es una obra personal y sincera, escrita en esa «tierra de nadie» que se encuentra entre el diagnóstico y la muerte. No solo incorpora las ideas sontagianas en torno al enfermo como un ser marginal, que tiene la obligación de curarse y cuya enfermedad está estrechamente vinculada con el mal que impregna el mundo, sino que se apropia de ellas y las hace suyas, para convertirlas en poesía, que trata de resistir contra la clasificación vacía de las metáforas patológicas y el olvido causado por la muerte. Además, la escritura protege al autor, otorgándole un refugio donde trata de encontrar una nueva vida en el cuerpo textual, ya que el suyo propio ha decidido volverse contra sí mismo y ya no le pertenece. La enfermedad domina toda su vida, desde la rutina diaria y el placer, hasta su pensamiento y escritura, afectando a todo su entorno. El enfermo se convierte en una constante herida sangrante para aquellos que lo ven perecer ante sus ojos, mientras requiere de sus cuidados, para huir de la soledad, y a su vez quiere estar solo, porque siente una gran incompreensión.

Asimismo, la enfermedad conlleva un estigma social, ya que representa el enemigo público contra el que toda la sociedad ha de levantarse en armas, pero, en realidad, es un fenómeno individual, por lo cual se culpabiliza al enfermo de haberse contagiado, lo que comporta un aislamiento social de este por miedo al contagio. De esta forma, adquiere una doble responsabilidad: no solo es el culpable de su patología, sino que también debe curarse de la manera que sea necesaria, por muy violenta o deshumanizadora que sea. Por otra parte, la infección deviene simbólica, es decir, la patología encarna todas las ideas



del «mal» existentes en una sociedad, por ello, el contacto con el cuerpo enfermo se convierte en un tabú siniestro. Así pues, este se pone en manos de los mecanismos de vigilancia y control del poder, en concreto, del sistema médico, lo que implica que debe alterar su rutina, someterse a tratamientos mediante fármacos/venenos, realizarse exámenes de radio/quimioterapia, cambiar la dieta y el ritmo de vida, entre otros requisitos invasivos. Sin embargo, a través de la escritura se abre la posibilidad de explorar ese límite del entendimiento que es la enfermedad y la muerte; si bien la lengua del poder no alcanza a describir el dolor y el trauma, la literatura —y el arte en general— emerge como un lenguaje alternativo que sí permite ir más allá de las fronteras de la razón y abrir una puerta para la deconstrucción del estigma del enfermo.

Por otra parte, la pregunta que atormenta a Millán desde las primeras páginas de su diario es si debe luchar por la vida o dejarse morir, sin embargo, ninguna de las opciones es viable, ya que el poeta intenta resistir a la enfermedad, cambiando sus malos hábitos, como el tabaco o el vino, pero cuando el dolor se vuelve más agudo, pierde toda esperanza de sobrevivir, por lo que decide reconciliarse con el cáncer e intenta asumir su final de la forma más serena posible, lo que logra a través del humor negro y la ironía punzante. Como un reflejo de la actitud de Millán, el texto es cambiante y dinámico, oscila entre las distintas voces narrativas y formas poéticas, juega con la tipografía y con los espacios, acumula sucesiones de términos encadenados, etc., configurando así una obra necesariamente póstuma y fragmentada.

### Referencias bibliográficas

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, *Poetas chilenos de la década de 1960. Memoria Chilena*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3657.html>. [Consulta 27/11/2021].

BOLAÑO, Roberto (2005), *El gaucho insufrible*, Buenos Aires, Anagrama.

BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Alcira Bixio (trad.), Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Bernardo Moreno Carrillo (trad.), México, Paidós.



- FOUCAULT, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2007), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Ulises Guiñazú (trad.), México, Siglo XXI.
- FOXLEY, Carmen (1994), «Lo móvil, efímero y abierto: *La ciudad* de Gonzalo Millán», en Gonzalo Millán, *La ciudad*, Santiago de Chile, Cuarto propio, págs. 129-144.
- GARRIDO, Rolando (2015), «El gabinete como diálogo interartístico. Gonzalo Millán coleccionista, curador y postproductor de visualidad escrita», *Universum*, 30, 2, págs. 75-89.
- GUERRERO, Javier y Bouzaglo, Nathalie (2009), «Fiebres del texto - ficciones del cuerpo», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (eds.), *Excesos del cuerpo : Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna cadencia, págs. 9-54.
- KRISTEVA, Julia (2006), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- LEÓN, Denise (2012), «El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad», *Telar*, 10, págs. 53-74.
- MILLÁN, Gonzalo (2007), *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. María Inés Zaldívar y Andrés Braithwaite (eds.), Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- NEGRI, Antonio (2007), «Monstruo político. Vida desnuda y potencia», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Javier Ferreira y Gabriel Giorgi (trads.), Buenos Aires, Paidós, págs. 93-141.
- SONTAG, Susan (2011), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Mario Muchnik Clemans (trad.), Barcelona, Debolsillo.
- TESCHE, Paula y Sancho, Noemí (2012), «Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos», *Literatura y Lingüística*, 26, págs. 101-113.

