

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020

ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



Dos escenas situadas *in articulo mortis*: *Diario de muerte* de Enrique Lihn y *Veneno de veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán¹

Two scenes situated *in articulo mortis*: *Diario de Muerte* by Enrique Lihn and *Veneno de veneno de escorpión* by Gonzalo Millán

Pedro Aldunate Flores
Universidad Austral de Chile, Chile

Resumen

El propósito de este artículo es establecer una lectura escénica de los libros *Diario de muerte* de Enrique Lihn y *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán. Esto implica trazar un desplazamiento por sus espacios, escenas poéticas, dando cuenta de la situación extrema de la escritura situada al borde la muerte y proponiendo, con ello, un diálogo de entrada y salida, al espacio problemático y aporético de la muerte propia, entendida como no-lugar y como asunto o motivo de una escritura resistente. A partir de la visualización del texto como escena y escenario, y del sujeto-autor como personaje en trance de morir, se proyecta la línea de fuga o devenir del escritor hacia otra forma de consciencia y, de este modo, se resiste el proceso desintegrador de la propia muerte, a través de la escritura literaria.

Palabras claves: poesía; escritura situada; muerte; Enrique Lihn; Gonzalo Millán.

Recibido: 14/9/20. Aceptado: 11/11/20



Este artículo fue escrito en el marco de la Investigación Postdoctoral: Poesía chilena y española a partir de 1960: nombres, figuras y escenografías de la muerte, realizada en la Universidad Complutense de Madrid con el beneficio de la Beca Chile de Postdoctorado en el Extranjero, durante 2013 y 2015.

Pedro Aldunate Flores es Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción y realizó el Postdoctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja como académico e investigador del Instituto de Especialidades Pedagógicas de la Universidad Austral de Chile.

Contacto: pedro.aldunate@uach.cl

Cómo citar: Aldunate Flores, P. (2020). Dos escenas situadas *in articulo mortis*: *Diario de muerte* de Enrique Lihn y *Veneno de veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán. *Revista Stultifera*, 3 (2), 63-83. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2020.v3n2-04.

Abstract

The purpose of this article is to establish a scenic reading of the books *Diario de muerte* written by Enrique Lihn and *Veneno de escorpión azul* by Gonzalo Millán. This implies to move along their poetic settings and scenes, accounting for the extreme situation of writing about death and proposing a dialogue of entering and exiting the problematic and aporetic space of one's own death, which is understood as a non-place and as an issue or reason for a resistant writing. The vanishing point or evolution of the author towards another form of consciousness is projected from the visualization of the text as scene and stage, and of the subject-author as a character in the trance of death, and thus the disintegrating process of death itself is resisted through literary writing.

Keywords: poetry, writing situated, death, Enrique Lihn, Gonzalo Millán.

Preludio

El 10 de julio de 1988, en su departamento de calle Passy 061, en Santiago de Chile, Enrique Lihn² murió a causa de un cáncer pulmonar. El poeta, sin embargo, se mantuvo escribiendo, estoicamente, se ha dicho, casi hasta los últimos días de su defunción. Sobre esta *experiencia extrema en la literatura chilena* se han amontonado, en las bibliotecas académicas, cientos de notas, artículos, monografías, tesis y libros; pero, sin embargo, lo anterior no debe amedrentarnos a la hora de enfrentar y proponer una nueva lectura de un texto ya canónico en el contexto de la historia de los *nombres, figuras y escenografías de la muerte* en la poesía chilena: *Diario de muerte* (1989). Sin duda alguna, estamos en presencia de una escritura situada, de manera enfática, en la ominosa circunstancia de la muerte propia.

Pedro Lastra y Adriana Valdés, en la "Nota preliminar" de *Diario de muerte*, explican la noción de *poesía situada*:

Como se sabe, Enrique Lihn se declaró, desde *La pieza oscura*, a favor de lo que reconocía como una «poesía situada» y describió esos términos de manera muy precisa como la relación del texto con la circunstancia de sus enunciados. A menudo insistió en esta condición de su escritura, tanto en sus notas como en sus diálogos, pero tal vez ninguno de sus libros corrobore más intensamente ese propósito que *Diario de muerte*. (Lihn, 1989, p. 11)

Más tarde, agrega el crítico Mario Rodríguez:

La relación del texto con las circunstancias de sus enunciados puede ser una buena aproximación teórica a lo que entendía Lihn por poesía situada.

La escritura de *Diario de muerte* reafirma textualmente este procedimiento, proporcionando una suerte de sentido límite a su desarrollo en la poesía de Lihn. (Rodríguez, 1993, p. 25)

La *poesía situada* de Lihn es, en esta lectura, una toma de posición frente al escenario de la tradición poética; y en esta entrada en escena, en el ámbito de la tradición lírica chilena e hispanoamericana, el mismo texto poético se distancia para mutar en múltiples formas de escritura, en este caso específico, para aproximarse decididamente al género autobiográfico del diario de vida, el cual, paradójicamente, se presenta como un diario de muerte.

En este aspecto, es necesario destacar que el vínculo del discurso poético con el discurso autobiográfico en la obra de Lihn ha sido puntualizado, entre otros autores, por Daniel Rojas Pachas, en su artículo: “*Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo”, del año 2017. Señala el autor:

el poemario establece una vinculación con el diario íntimo pues Lihn inscribe su muerte en un texto que tensiona los límites entre poesía y género autobiográfico (lo cual remite a su propuesta autoral de una literatura poligenérica). Para ello se vale de concordancia entre la agonía del sujeto biográfico, producto de un cáncer terminal, y la inminente muerte del sujeto poético. (Rojas, 2017, p. 158)

Ahora bien, Rojas también propone, acertadamente, lo que él denomina la *dislocación del diario íntimo*, cuestión que es fundamental para comprender la tensión dialéctica que se conjuga entre el sujeto de la enunciación del diario y entre el sujeto o hablante lírico que, en Enrique Lihn, también se presenta como máscara, personaje o, en definitiva, como *histrión literario*. Este último sujeto, desde su condición distanciada o extrañada, entra a la escena del texto, a dislocar o transgredir el canon del discurso autobiográfico, tal como lo expone Rojas:

Si pudiésemos considerar una transgresión por parte de *Diario de muerte* respecto al diario íntimo, tal como la teoría ha caracterizado esta escritura autobiográfica de forma canónica, encontramos una dislocación en la disposición de las entradas, específicamente en la falta de una cronología taxativa y más importante aún, en el espacio y tiempo de enunciación, pues el sujeto poético de *Diario de muerte* realiza un doble juego en relación a la condición de establecer una poesía situada en su condición de enfermo agonizante *ad portas* de la muerte, pero a la vez también como sujeto en tránsito, pues nos habla en movimiento y rumbo a

una realidad que no puede asir, hacia la cual no se puede proyectar pues la muerte es lo irrepresentable. Por eso hay una paradoja a la luz de las convenciones del género, ya que en el diario se escribe en un presente en el que se vive y que a futuro puede llegar a ser actualizado; esto en la medida que sus materiales tienen que ver con el pasado, pues son hechos que ya se experimentaron (Rojas, 2017, p. 174).

Hay, sin duda, una dislocación del discurso autobiográfico, pero dicho quiebre o ruptura es un efecto de la dislocación y/o extrañamiento que Lihn expresó, desde su escritura situada, con la propia poesía o con la *poesía poética*, de fundamento más bien metafórico. Esto último también sucede en el libro *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán³, sin dejar de considerar las diferencias de estilo que se aprecian en ambos libros.

Veneno de escorpión azul es, en esta lectura, también el resultado de una escritura situada, es decir, de un texto poético y autobiográfico que solo se puede leer a partir de las circunstancias de su enunciación, esto es, de la enfermedad y la inminencia de la muerte. En este contexto, la noticia del cáncer, ese fatídico 18 de mayo de 2006, llevó al poeta Gonzalo Millán a la escritura de uno de los diarios poéticos más lúcidos y desgarradores de la literatura nacional: una escritura concebida como una necesidad de resistencia, una búsqueda de salud y una forma de experimentar anticipadamente el propio duelo sobre la muerte propia. En este aspecto, señala el sujeto-autor: “Escribir *Veneno de escorpión azul* es hacer algo antes de morir; luchar por tu vida” (Millán, 2007, p. 40). Y luego agrega, con decisión: “No me haré tratamiento de rayos ni quimioterapia. Estoy apostando al veneno de escorpión azul”; y Millán se refiere también aquí a la escritura literaria, tarea ineludible contra la enfermedad y la muerte. ¿Para qué?: “para buscarle una respuesta a la pregunta de la Pelada.” (Millán, 2007, pp.74-75). El insinuante título del libro —es necesario destacarlo— se refiere al tratamiento homeopático alternativo, a base de veneno de escorpión azul, de una especie endémica de la isla de Cuba (*Rhopalurus Junceus*), que el poeta decidió consumir para combatir el feroz cáncer al pulmón —enfermedad que también terminara con la vida de Enrique Lihn—, y que lo llevó a la muerte, el 14 de octubre de 2006 (Aldunate, 2019, p. 5).

El propósito de este artículo es, entonces, establecer una lectura escénica de los textos mencionados, lo cual implica trazar un desplazamiento por sus espacios y escenas poéticas, dando cuenta de la situación extrema de la escritura situada al borde la muerte y proponiendo, con ello, un diálogo de entrada y salida, al espacio problemático y aporético

de la muerte propia, entendida como no-lugar y como asunto o motivo de una escritura resistente.

Dos artículos, en particular, me permiten abrir, discutir y profundizar las relaciones en torno a los libros póstumos de Enrique Lihn y Gonzalo Millán. En el primero de ellos: “El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad” (2012), Denise León se ocupa de describir cómo, en la frontera misma de la muerte, se proyecta el devenir del cuerpo agonizante y herido, en la propia poesía. Sucede simbólicamente, en la escritura poética, lo inconcebible para el cuerpo sicobiológico de quien, escribiendo, se aproxima a morir: “Algunos cuerpos heridos [...] son asediados por la palabra, se vuelven objetos de una construcción cultural que los va transformando en poemas, representaciones simbólicas, palabra viva” (León, 2012, p. 55). Ocurre aun cuando, y precisamente, el sujeto desahuciado y herido, tanto en el libro de Lihn como en el de Millán, esté absolutamente situado y sitiado por la circunstancia inmovilizante de la enfermedad que, sin otra opción, lo repliega en su propio encierro, donde finalmente todo desplazamiento y huida es solo una posibilidad del sueño o la utopía personal del poema. Como señala León:

El sujeto desahuciado, herido [...] ya no tiene la posibilidad del desplazamiento, del fluir en torno al cual se estructuró su vida [...] 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. (León, 2012, p. 60)

Sin embargo, desde nuestra lectura, la literatura traza una línea de fuga, como veremos; “se articula una línea espiral hacia afuera” (León, 2012, p. 61) que, siendo pura fabulación poética, logra trascender la evidencia dolorosa de la herida. De este modo, concordamos con la autora respecto de lo que señala sobre el diario de Millán: el asunto no es tanto escribir para saber quién es el sujeto que escribe, sino para saber en qué se está transformado, *apremiado por el calendario*, empujado, inevitablemente, por la pendiente vertiginosa y veloz del tiempo y de la muerte, a través de cuyo efecto de velocidad, se van vislumbrando, como se verá, las diversas formas del devenir mortal. Pues bien, desde esta lectura, dichos devenires poéticos aproximan estrechamente los libros póstumos de Lihn y Millán.

Por su parte, Paula Tesche y Noemí Sancho (2012), también se ocupan del asunto de los cuerpos agónicos, esta vez en los libros *Poemas renales* de Jorge Torres y en los ya citados de Lihn y Millán. Ambos trabajos dialogan en tanto se enfocan en el problema de los cuerpos enfermos y de las metáforas poéticas que, a propósito de ellos, y ya en el límite de lo (in)decible

sobre ellos mismos, se enuncian desde la situación radical de muerte, que constituye la textualidad de base de ambos poemarios. El rasgo común que conecta indudablemente estos textos es el carácter testimonial, propio de esta aproximación transgénica entre el discurso poético y el diario de vida y/o muerte. Así:

La identificación del sujeto con las imágenes (*de la enfermedad*) trasciende la catarsis, constituyendo una forma de inscribir la vivencia de la proximidad de la muerte como un duelo (*anticipado*) el que comprende los procesos de representar la pérdida de la vida y mediante el texto hacer del sufrimiento un acto social. (Sancho y Tesche, 2012, p. 102)

Con ello, el acto de escribir *sobre* y *desde* la proximidad de la ominosa muerte —hecho paradójicamente familiar y extraño a la vez—, implica una intención ritual —la del duelo propio—. De este modo, en el ejercicio de la escritura al borde la muerte, se problematiza y reconfigura *la tensa relación del sujeto con el cuerpo agónico o enfrentado a la muerte*. En consecuencia, respecto de los autores estudiados en ambos artículos, se puede concluir, con Tesche y Sancho, que: “la poesía no es sólo una herramienta para enfrentar el padecimiento, sino que la palabra permite bordear la mudez o zona muda, que es la enfermedad”. En definitiva: “En las imágenes del cuerpo agónico, el sujeto transgrede el límite de la muerte o del fin de la vida y logra en la palabra un alivio para la herida del yo” (Sancho y Tesche, 2012, p.112). Desde nuestra lectura, y como veremos, sostenemos que dichas transgresiones son posibles a partir y desde la proyección sostenida de diversos *devenires intensos* (Deleuze) que trazan los sujetos textuales desde su discurso poético.

Escena I: *Diario de muerte de Enrique Lihn*

Para entrar en la escena presente del libro póstumo de Lihn es menester enunciar un par de preguntas, entendiendo también, que toda literatura comienza cuando hay una pregunta (Blanchot, 2006). Y aquí la pregunta es, sin duda, sobre la posibilidad de morir o, mejor dicho, de morir dignamente. En consecuencia, nos preguntamos a partir del texto: ¿es posible aprender a morir? ¿Es posible mediante la escritura poética o el pensamiento filosófico comprender la muerte, y más aún, la muerte propia, ese sintagma — “mi muerte” — el cual obsesiona y horada, de parte a parte, la obra de unos y otros autores? Siguiendo la lectura de Gilberto Triviños sobre *Diario de muerte* (2007, pp. 355-369), se puede sostener que ese aprendizaje solo es posible en la medida en que es un des-aprendizaje o una deconstrucción de todos los tropismos pacificadores y de las escenas paradigmáticas fundantes y definitorias de nuestra relación con la muerte en Occidente: la muerte de

Cristo y la muerte de Sócrates, modelos de muertes que inauguran el escamoteo radical del instante mortal y dan paso a las *esperanzadas fantasmagorías* o *relatos apaciguadores* sustentadores de la idea de la continuidad del alma, de un más allá o una segunda vida.

¿Y qué nos dice el histrión literario⁴, Enrique Lihn? Hay que entrar en el espacio de la muerte “con un lenguaje limpio”, “un lenguaje como un cuerpo operado de todos sus órganos” (Lihn, 1989, p. 14). Solo de esta forma, y por medio de la radical extrañeza del sujeto situado en el borde de la muerte, todas las metáforas se deconstruyen y así la *poesía situada* llega al límite de lo decible sobre lo cual, paradójicamente, casi no se puede decir nada: “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, 1989, p. 13). La poesía de Lihn se aproxima aquí a una filosofía de la muerte, pero a una filosofía, o más bien a una anti-filosofía situada en las antípodas del pensamiento pacificador que, desde el *Fedón*, define esa actitud ejemplar del filósofo ante la muerte: morir sosegadamente y sin dolor, condición necesaria para la trascendencia del alma en otra vida.

Frente a ello, la *poesía situada* se debate entre el *Sí* y el *No* ante el grito de la Pelada: *esa bestia tufosa, tremenda y devoradora*. Lectura del *Sí* ante la evidencia de la desaparición final que el histrión literario (Enrique Lihn) descubre por medio de la extrañeza radical del propio lenguaje, el cual metaforiza toda idea de la muerte y da paso al escamoteo del momento final. Decir *Sí* a la muerte, con un *lenguaje limpio*, implica asumir el propio duelo: “Me hundiré en el duelo de mí mismo, pero cuidando de mantener ciertas formas”; pero más aún, el poeta, sabiendo la proximidad de su muerte, descubre al mismo tiempo que todo verbo situado en la muerte es un “verbo descompuesto”: “Quiero morir (de tal o cual manera) ése ya es un verbo descompuesto/ y absurdo”. Ese verbo es ya de algún modo imposible, lo mismo que la conjugación del *yo muero* o *yo estoy muriendo*, verbo que está situado, como dice el sujeto: “evidentemente fuera del lenguaje en esa/ zona muda donde unos nombres que no alcanzan a ser/ cuando ya uno, qué alivio, está muerto” (Lihn, 1989, p. 14).

Se trata de una poesía, entonces, con valor conocimiento, indiscernible aquí de una filosofía de la muerte, una poesía que hace eco, más que del mensaje obliterador del instante mortal (el *Fedón*), de aquella máxima que Epicuro explicara con inmejorable precisión: “La muerte no tiene significado alguno, ni para los vivos ni para los muertos, porque para unos es nada y los otros nada son” (citado en Albiac, 1996, pp. 36-37). La lectura del *Sí* ante la Señora será, de este modo, también la lectura del *No*

rotundo a todos los tropismos pacificadores y acalladores del dolor final referido a la desaparición de la mismidad o del hecho *semelfáctico* que es cada persona⁵. El histrión literario entrará en la muerte viviendo “una fracción de segundo a la manera del resplandor”, hablando “lo mismo de la felicidad que de la desgracia/ del dolor que del placer, con una sonriente/ desesperación, pero esto ya es decir/ una mera obviedad con el apoyo/ de una figura retórica” (Lihn, 1989, p. 14). Frente a ello, empero, el sujeto apelará fuertemente por el devenir tercera persona: “Algo así como lograr verse desde afuera estando adentro. Devenir tercera persona sin dejar de ser primera persona” (Triviños, 2007, p. 359); conocimiento extremo del cual surgirá el saber sobre la propia muerte, y el que solo será posible en tanto se descubran las *limitaciones del lenguaje*:

El lenguaje espera el milagro de una tercera persona
 (que no sea el ausente de las gramáticas árabes)
 ni un personaje ni una cosa ni un muerto
 Un verdadero sujeto que hable de por sí, en una voz inhumana
 de lo que ni yo ni tú podemos decir
 bloqueados por nuestros pronombres personales. (Lihn, 1989, p. 28)

El poeta moribundo logra así verse a sí mismo siendo otro, mediante el extrañamiento, pero también mediante “el humor, la ironía, la recurrencia al mito”, que constituyen “las formas de soberanía” del histrión ante la irreversibilidad del *Hápax* (Triviños, 2007, p. 359)⁶. Es así como habla la voz del histrión literario: más que un sujeto y acaso más aún que la propia voz del autor; un alguien que ve morir desde afuera y dirige los últimos pasos del desahuciado Enrique Lihn. Morir siendo otro en la escritura: “Ahora sí te dimos en el talón./ La muerte de la que huyas/ Correrá acompasadamente a tu lado./ Buenas noches, Aquiles” (Lihn, 1989, p. 23).

El histrión literario, devenido *aprendiz de la muerte*, descubre que toda ciencia sobre la muerte es una *ciencia nesciente*, que más bien todo aprendizaje sobre la muerte ha de ser un des-aprendizaje, en suma, que “no se aprende a morir” (Jankélévitch, 2009, p. 256): “El aprendiz de la muerte debe olvidarse de todos los muertos/ si quiere mendigar, al acaso, los rudimentos de un oficio/ que nadie enseña ni ha cifrado su saber”. Leer, como sugiere el poema es, de este modo, des-aprender lo aprendido; no pensar la muerte *más allá de la muerte*, sino precisamente ver la muerte en sí, de frente, *ante* y *en* el instante mortal. El histrión Enrique Lihn, señala el error: “un solo error/ la otra vida” (Lihn, 1989, p. 36). Frente a ello, y dicho desde la posición del histrión literario, solo quedará verse como otro en la escena:

lo único recomendable para el aprendiz es que observe «su vida fuera de su vida»
 Como lo que fue tantas veces. Un cuadro inerte simulando un paisaje
 un fantasma de poca monta haciéndole el gasto de una persona en situaciones que no eran lo que parecían. (Lihn, 1989, p. 37)⁷

La conciencia de la muerte en el *Diario* de Lihn es una conciencia escénica y teatral, lo cual está estrechamente relacionado con su concepción situada de la escritura, con la noción del sujeto como máscara y con la figuración del autor como histrión literario. Esta conciencia escénica, rastreable a lo largo de toda la producción poética del autor, permite tanto la dramatización como la desdramatización del trabajo de poder morir; pero para ello el sujeto habrá de distanciarse, desdoblarse en la escena: “para dar forma a lo informe” y “convertir en relato el estremecimiento intolerable” (Triviños, 2007, p. 358). Diversos poemas de *Diario de muerte* testimonian el cambio de perspectiva desde el *yo, el desahuciado* hacia otro —el histrión literario— quien, desde afuera, lo mira morir: “El aprendiz del arte de morir”, “Quién de todos en mí” y “La mano artificial”, entre otros. En estos poemas, el moribundo de la calle Passy, logra verse desde afuera sin dejar de ser el mismo: sujeto central de la escena, sin embargo, al mismo tiempo sujeto desplazado, descentrado por la mirada de otro; el mismo, pero en ausencia. Así se ensaya la muerte, viéndola desde afuera, pero estando dentro; cerca al mismo tiempo, pero lejos... La muerte: *tan lejos, tan cerca*.

El autor es así un actor que demanda un escenario y los sujetos son personajes, máscaras del histrión: “Son actores moribundos que representan a unos/ cadáveres, sin bajarse del escenario/ lugares estratégicos que elige el gran teatro del mundo/ para dar el espectáculo de su descomposición” (Lihn, 1989, p. 37). Y luego:

¿Quién de todos en mí es el que tanto teme a la muerte? [...]
 Estará Hamlet que se sube a la cabeza con mi cráneo de pobre Yorick en su mano enguantada recitando las tonterías de siempre
 De estos movimientos contradictorios puede esperarse la tempestad, y, también, la calma. (Lihn, 1989, p. 47)

La mirada desde afuera, estando dentro, se afina cada vez más con la proximidad de la muerte, llevándose al extremo la condición situada de la escritura en la obra de Enrique Lihn. La lucidez mortal del histrión literario permite así tanto la identificación dramática —del sujeto del texto con el sujeto autorial— como el distanciamiento que congela la posibilidad del grito

ante la Calva y da paso a la radical extrañeza de la propia escritura y, muy especialmente, de toda escritura entendida como búsqueda de un tropismo pacificador de la muerte o un deseo de domesticarla. Para hablar así de la muerte, *con un lenguaje limpio*, el histrión literario hablará desde su propio cuerpo, aquí un *cuerpo sin órganos*:

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 pedazo de palo
y el papel se llena de signos como un hueso de
hormigas. (Lihn, 1989, pp. 50-51)

Se escribe, en definitiva, para poder morir; y se muere escribiendo. La exigencia circular en Kafka es también el derecho propio de la escritura en *Diario de muerte*. El poeta desahuciado, situado en extremo ante la irreversibilidad del *Hápax*, demandará su propia muerte, exigirá en escena el derecho a poder morir, esa cuestión o problema frente al cual el “yo de los demás no (te) dará ninguna luz”. Poder morir implica vivir hasta el último instante, pero siendo dueño de uno mismo: “Todavía aleteo/ con el pescuezo torcido y las alas en desorden” [...] “Déjenme acabarme en mi ley” (Lihn, 1989, p. 59). El poeta, así, sabe que *Nadie escribe desde el más allá* y que todas *Las memorias de ultratumba son apócrifas* y entonces enfoca su mirada, no en un más allá de la muerte, sino en el momento del instante mortal, es decir, en el fenómeno de la muerte experimentada sobre todo como un hecho empírico del cuerpo y la persona. El histrión literario sabe, sin embargo, que todo discurso sobre la muerte no está dirigido a los muertos, sino a los vivos —como lo ha explicado la antropología de la muerte—, y sabiéndolo, la pregunta adquiere su real y dramática pertinencia: “Quiero saber qué son los muertos, si son / No lo que hacen ni dicen de otros/ no las pruebas de su existencia, si existen” (Lihn, 1989, p. 63).

Por último, dos gestos finales vienen a agudizar y al mismo tiempo romper la tensión dramática del monólogo continuado del poeta con su muerte y de la *situación de encierro* que es el *Diario* de Lihn. En primer lugar, me refiero a la mirada de “Yo, el bebé/ mezcla de sapo y de ángel”, que punza y hiere precisamente porque su mirada —visible en el cuadro de Kingler al cual Lihn alude en el poema (Lihn, 1989, p. 64)— rompe la cuarta pared del cuadro visual y nos mira fríamente señalándonos, sin circunloquios o

eufemismos, la irreversibilidad de la muerte que vendrá. En este aspecto, Gilberto Triviños descubre lo indecible ya en el límite de su propia muerte, anunciándose de este modo un inquietante devenir entre el propio crítico y el escritor. Señala él crítico:

Yo, el bebé, es Lihn, el autor de *Diario de muerte*, pero también *yo, el lector* [...] Miembro ya de *minoría* de los enfermos irrecuperables, de los desahuciados aferrados a la imitación de la vida, hago las preguntas que nunca creí hacer. (Triviños, 2007, p. 367)⁸

El misterio del *Hápax*, empero, no se resuelve nunca: “El yo de los demás no te dará ninguna luz sobre tu propia muerte”; pero y luego, en otra página-escena del mismo libro del desahuciado Enrique Lihn, dice el sujeto: “El yo de los demás/ se reduce a dos o tres mujeres que me apoyan/ como buenas samaritanas” (Lihn, 1989, p. 56). Mujeres, samaritanas, enfermeras. Con todo, el conocimiento es ya irreversible, como la muerte misma. Y, sin embargo, dice el filósofo: *no se aprende a morir*, y no se muere sino hasta el advenimiento del momento final, donde ya no hay ser ni sujeto en trance de morir y donde entonces también la muerte muere, junto con el moribundo que termina de morir. La aporía total de la muerte, el encierro *semelfáctico* de su realización en el cuerpo mismo del desahuciado, solo será vivible, soportable, mediante aquella apelación al encuentro con el otro: *Yo, el bebé*, que es Lihn, que es Triviños, que soy *yo* y *tú... lector*.

Así se termina o se acaba, en el *Diario* del enfermo de la calle Passy, siendo otro(a) en la escritura, dejando de ser para alcanzar definitivamente el no-ser de la muerte: “Un monje misterioso/ va de enfermo en enfermo con la vida en un frasco/ una oscura religiosa/ desovilla el ovillo de la muerte con sus manos que se dirían/ de ángel” (Lihn, 1989, p. 81).

Escena II: Veneno de escorpión azul de Gonzalo Millán

Sólo los que están a punto de perder la vida de verdad la aprecian.
(Gonzalo Millán, 2007)

Si todo diario de vida y muerte —y en especial *Veneno de escorpión azul*— es un curso (y decurso) *hacia* y *sobre* el momento final, entonces, por contraposición, y como señala Paul Virilio: “detenerse es morir” (Virilio, 2006, p. 95). Habría un deseo de escritura, indiscernible, aquí, de un deseo de habitar poéticamente, solo posible desde la subjetividad de la escritura. Pero el tiempo es *posibilidad de vida* y *máquina de corte*: paradoja de la condición del escritor que escribe hasta la muerte, necesita el tiempo, y el tiempo lo destruye. El escritor quiere quietud, pausa, pero a su vez desea

rapidez, pues el tiempo se acaba. Se escribe deseando la velocidad de la luz, como una máquina de visión obturando todas las visiones, las últimas visiones. Se escribe para asir el último destello de la luz, para despedirse, destinarse y morir: “esperarse (en) «los límites de la verdad»”, como lo sintetiza Derrida.

La escritura es, en este diario de vida y muerte, una escritura vertiginosa contra el tiempo y la muerte, pero más bien, no contra ella, sino con la premura que esta imprime: escritura veloz, certera y detallada, minuciosa y obsesiva, pues quien escribe ya está siendo, o ya fue, y entonces, *no hay tiempo que perder*, o solo queda tiempo para anotar o contabilizar, hasta el extremo de que la estructura discursiva, formal del texto, queda supeditada a esta rigurosa conciencia de lo temporal y del advenimiento de la muerte. Sin embargo, para huir de esa constatación, la poesía crea un espacio: *un dominio supremo* ante la *alta potencia de la muerte* (Blanchot).

La velocidad de la muerte, del advenimiento de ese Gran Otro, se habrá de conjurar mediante el artificio o máquina de la escritura: máquina deseante y flujo de vida, máquina cuya aceleración se traduce en la urgencia y prolijidad de la escritura. La enfermedad es así un estado de urgencia y la escritura su único remedio, puro deseo de velocidad, pues “detenerse es morir” (Virilio, 2006, p. 95). De ahí la doble advertencia del sujeto: “Cuidado, detención” (Millán, 2007, p. 155). Porque, por una parte, la pausa es necesaria para dar el siguiente paso, pero también implica la constatación del avance y/o aceleración del tiempo que adviene y señala la muerte. La contradicción, entre detenerse y avanzar, crea los espacios de esta poesía autobiográfica. El sujeto se dirige a sí mismo, al propio autor: “Frenar, detenerse. Acelerar, frenar, detenerse. Fumar escribiendo con la radio encendida en una cápsula corredora, pero ahora inmóvil” (Millán, 2007, p. 298).

La escritura es así tiempo de pausa y aceleración, anticipación del tiempo (sin tiempo) que vendrá: ese tiempo futuro e incomprensible de la muerte que “carece de fondo, de final visible; la calle ciega te mira a los ojos abiertos. Avanzas por el callejón sin salida y avanzas oyendo tus pasos” (Millán, 2007, p. 239). Pero avanzas, ya que la apuesta del diario es avanzar hacia el paso final de la calle ciega, avanzar mirando los ojos abiertos de la muerte. Y este deseo de velocidad o inercia de la escritura es, así, *una fuga hacia adelante*, una necesidad de *escribir más*, de robarle a la muerte unos cuantos segundos y secretos, pero también de hacer el *racconto* del viaje.

Doble juego de la visión del poeta Millán en su *Diario de vida y muerte*: “Fuga hacia delante. Escribir más, seguir escribiendo” [...] “versus retroceso en busca del retoque. Volver atrás cuando hay pocas maniobras/ posibilidades hacia delante me parece acertado” (Millán, 2007, p. 144). Con este deseo se pacta la verdad del futuro, se salda el advenimiento, se hace salud mediante la escritura: se sobrevive. El futuro, de este modo, se hace posible, adviene para que sea, y en el tiempo que dura la mirada, el tiempo deviene pasado. Así la escritura —como máquina o técnica de apropiación del tiempo— logra aniquilar ese tiempo que vendrá: el paso (no) más allá de la muerte. Así el tiempo queda, como el mismo cuerpo del desahuciado, “eliminado, descalificado, fuera de juego, desembarcado. Navegando hacia otra ribera (hacia la costa de la isla de los muertos), por el Golfo de Arauco” (Millán, 2007, p. 240). Se trata, entonces, de un tiempo ganado a la muerte, pero al mismo tiempo, tiempo gastado y, por lo tanto, tiempo que ya fue, futuro capturado por la máquina de visión del poeta y que le permite seguir adelante, avanzar con premura hacia la última posta, el último posteo o la última calle: la propia muerte.

En el mismo sentido que Paul Virilio destaca la velocidad de la máquina de visión, como último espacio habitable de la conciencia, la escritura deviene un espacio de resistencia, pero también de aceleración, una sala de urgencia donde se busca tanto la salud como la determinación final de la muerte, pues se escribe para poder morir. Pero la contradicción es inquietante, pues mientras se escribe se vive, y entonces “el asunto es no detenerse” (Millán, 2007, p. 152).

La velocidad le otorga lucidez a la mirada del poeta. La velocidad y su inercia le permiten al poeta ver lo que vendrá, manipular acaso el tiempo, viajar por el espacio a través del tiempo: apuesta de la poesía que es también el viaje de la luz. La muerte afina: “la proximidad de la muerte nos afina” (Millán, 2007, p. 146). Gracias a esta visión-audición, el sujeto puede acceder a la imagen del mundo, desde un mundo que no es de este mundo, pues es un mundo sin él: “«El mundo no será el mismo sin ti», «no te mueras», me dicen moquilleando los amigos” (Millán, 2007, p. 178).

El autor se mira desde afuera, como otrora lo hiciera Enrique Lihn, desde una apatía y/o extrañamiento del mundo. Se escribe estando en el mundo y a la vez fuera de él, pues la velocidad (tanto de la enfermedad como de la escritura) nos empuja hacia ese otro lugar, nos distancia del espacio por el efecto de la inercia. En este proceso de escritura se afina la pregunta y así esta poesía deviene pregunta por el fin que vendrá.

La poesía se despliega aquí a la manera de una filosofía de la muerte, es decir, una forma de comprender la otredad de la muerte, pero también como una forma de despedirse y vivir el luto: despedirse de los otros y de uno mismo, despedirse del uno en los otros, pues ese yo —el sujeto poético aquí indiscernible del poeta Millán— solo existe *en y por* los otros. Estamos en presencia, entonces, de una poesía y una filosofía de la muerte, inseparables; una poesía concebida desde la necesidad de crear un espacio, una “composición de lugar” (Millán, 2007, p. 126), un escenario para pensar la muerte: “Fallecer pide, exige un adecuado escenario” (Millán, 2007, p.152).

Se pregunta el sujeto, a lo largo del libro, por el *ser ahí* que necesariamente se descubre ante la inminencia de la muerte: ¿quién muere?... “¿Acaso el bosque que muda la piel no es el mismo bosque del otoño pasado? ¿Muere, acaso, quien deja de ser lo que era?”. Eco de Hamlet, antes que de Heidegger, en la obra de Millán (como también en la de Huidobro y Lihn): “Ser y dejar de ser. Parpadeos del sol./ Perplejidades tendenciosas y cegueras/ al alcance de la mano que se deshace” (Millán, 2007, p. 147). El sujeto, entonces, está desapareciendo, velozmente, como la sombra del espectro ante el porvenir del nuevo día: visión que irrumpe y luego se fuga. Pregunta por el ser, por la persona y por la identidad única e irremplazable del sujeto moribundo, esa *ipseidad* irreductible —como la llama Jankélévitch— que solo los otros pueden retener y captar, recobrar y devolver a la vida en forma de una imagen total. La poesía es así pregunta por el ser, ese ser que habita en todas las figuras: “¿Mueren acaso la flor/ que sólo una vez florece/ y la sonrisa que jamás se repiten?” (Millán, 2007, p. 148).

El libro *Veneno de escorpión azul* es una experimentación con la escritura orientada hacia la búsqueda de la forma: la poesía. Sabemos, en este sentido, que la búsqueda de la forma es la del tiempo, según Paul Virilio. Por ello, a su vez, el libro es transgenérico, pues en él todas las formas de escritura (asociadas a los discursos memorialísticos y autobiográficos) son posibles maneras de nombrar y figurar el acontecimiento. La escritura es variación y acaso también desvarío (*delirio*, según Deleuze). En la variación —indagación sobre la forma y el tiempo— se encuentra el sentido de la resistencia que es este libro. Lo explica el mismo sujeto y con ello entrega una clave muy importante de lo que es *Veneno de escorpión azul* en sí, un texto supeditado a la variación:

Voy variando, hago y deshago, conservando una variante que también varía. Variar es cambiar de tema, alternar lo humano y lo divino, lo sagrado y lo profano; variar es cambiar de humor y de gustos todo el tiempo; variar es

transformar lo simétrico. Variar es atreverse a su pesar, modificarse a voluntad. Envejecer y tratar de ocultarlo. Es cambiar el tema sin dejar de ser reconocible, aunque el paso del tiempo lo adorne y lo despoje de sus galas. Ser muy variable es ser imprescindible. El viaje, ir de la versión única a la variante de la variante. La odisea como laberinto. (Millán, 2007, p. 148)

Hay aquí una clara preocupación por la forma —variación de las formas de escribir y morir— y, por consiguiente, una preocupación por el tiempo; urgencia, como se ha dicho, de la velocidad de la escritura. Y es precisamente esa velocidad, ese movimiento constante el cual produce todas las figuras y devenires del sujeto, hasta el devenir imperceptible, donde se busca manipular el tiempo. La búsqueda del tiempo, a través de la forma, es también una necesidad de ubicarse, de localizar un lugar propicio tanto para la enunciación como para la muerte: “Remontando coordenadas, hasta encontrar puntos de ubicación, praderas donde detenerse y ubicarse; lugares y fechas; una baraja de lugares y fechas. Solitario con la conflagración de la luz, pasar desapercibido” (Millán, 2007, p. 155). Escribiendo, finalmente, se deviene imperceptible. Ahí se descubre la soledad, acaso el último reducto imaginario que el poeta debe habitar: “Solitario (en) la conflagración de la luz, pasar desapercibido”.

Ahora bien, un gesto más me retiene en mi lectura del libro *Veneno de escorpión azul*: es el giro final hacia el otro, el cual se hace explícito desde la posición del desahuciado, quien se propone escribir hasta el límite mismo de la muerte. ¿Para qué, en última instancia, escribir hasta la muerte? La respuesta es anunciada en diversos lugares del libro de Gonzalo Millán. El texto es así tanto el llamado al otro como el registro, en forma de memoria, del encuentro con ese otro. El encuentro es una pausa en el transcurso de la enfermedad: una pausa para el dolor y la soledad. En este libro, no asistimos, de este modo, a la glorificación del autor en la figura del héroe. Hay héroe, pero se trata de un héroe —o antihéroe— que es tal por su fragilidad. Por ello, el sujeto apela directamente a la presencia del otro, quien lo asistirá durante el tortuoso proceso de la enfermedad y en el largo trabajo de poder morir. Es así como el diario íntimo deviene también carta, emisión constante de un mensaje hacia un otro ausente y presente a la vez; mensaje, en suma, en el cual el destinatario, el otro, se funde en la voz del poeta, se hace uno con él. La amistad transfigura así la separación; solo de esta forma el poeta es abrazado por la muerte, en tanto es abrazado por el otro. En todos los sentidos, se intenta abrazar al otro antes del último adiós.

El poeta le escribe a todos los otros, a Ella especialmente, sabiendo, sin embargo, que la despedida anuncia el abismo, la muerte: “Saber de ti y de pronto un abismo,/ no saber más de ti” (Millán, 2007, p. 179). La

fragilidad de quien escribe también es tal, porque en ella se descubre la fragilidad del contacto y la inminencia de la última despedida: “Vida FRÁGIL, precaria, efímera./ ¿Quién me llora, quién se anticipa con su llanto y sus lágrimas?” (Millán, 2007, p. 183). Los otros también mueren asistiendo a la muerte del poeta. El sujeto ve así el luto en sus ojos, y ante la inminencia de la separación que implica la muerte de la persona —del propio Millán que escribe—, sucede el milagro del encuentro: “Ella y tú. Tú y ella son dos cosas distintas y una misma cosa. (Ella agoniza conmigo)/ Agonizas conmigo, graciosa enfermera” (Millán, 2007, p. 185). En el proceso de morir el héroe encuentra una forma de paz y alivio: “Supongo que el alivio que me das es una forma de amor, de elixir” (Millán, 2007, p. 204). El poeta encuentra ese alivio en los otros, en Ella; pero también en el veneno del escorpión azul, en las últimas galletas de cannabis; en la escritura entendida como búsqueda de una pequeña salud; en la pausada contemplación y, a su vez, en la urgencia y velocidad de la escritura, a través de la cual el moribundo apuesta acaso a dominar el tiempo, a través de la búsqueda de la forma: “Reloj dame tiempo para terminar lo empezado,/ y para cerrar lo abierto” (Millán, 2007, p. 204). He ahí la intención del arte: cerrar lo abierto, concluir la propia obra, es decir, la vida y la propia herida. Gonzalo Millán se inventa así un escenario, en una ceremonia laica donde quien escribe accede a la conciencia abstracta de la literatura, esa obra abierta hacia que buscara Mallarmé. El sujeto parece dirigirse hacia el poeta, en tono apelativo, lo cual bien se puede leer como una indicación escénica: “_____ Desciende, baja el telón como una cascada de seda” (Millán, 2007, p. 206). ¿Qué es lo silenciado en ese espacio vacío antes de la enunciación?: el nombre, el sujeto, pues todo nombre ya es portador de la muerte de su portador. “No hay nombres en la zona muda”, escribía Lihn. El poeta, quien es llamado al descenso, sabe que el abismo es otro nombre, otra metáfora de la muerte. Se deja el espacio vacío, para que el autor salga de la escena, y hable ahora un sujeto que precisamente habrá de dirigirlo, en una auténtica escena de distanciación y despojamiento de sí mismo en el otro y en la *alteridad radical* de la muerte. Se trata, en este aspecto, de una ceremonia donde el sujeto, viendo a los otros, se despedirá de sí mismo y con ello se dará a los otros en la experiencia final del devenir, el cual se cierra con su propia muerte.

Las últimas escrituras del poeta Gonzalo Millán en *Veneno de escorpión azul* constituyen un registro extremadamente lúcido y minucioso del proceso de la enfermedad en el cuerpo del moribundo. “La muerte fija el punto de fuga”. Escribiendo se deviene otra cosa que escritor y todos los caminos (indirectos) conducen hacia un “devenir mortal”: “astronauta de un cohete destruido”, “esos dos queltehues que vuelan”, “mosca de alas tornasoladas”, “lapislázuli alucinógeno, ojo de pavo real”, “árbol marcado

que echaran abajo” “El rumor de un avión franqueando el delirio” (Millán, 2007, pp. 316-317). Así, el sujeto se presenta a sí mismo como otro: “Otro sujeto me sustituye. Me sustituye como locutor”, mientras Gonzalo Millán va ingresando a la muerte, asistido por el “apego” a los tubos de oxígeno, acercándose “a la cama de piedra, al altar terrible, desnudo” (Millán, 2007, p. 319).

Por último, dos devenires señalan bellamente el paso, tan cerca ahora, hacia la inminencia del momento final. Dos imágenes me retienen, hacia el final del texto:

El niño perdido en el eclipse. Al niño que se perdió en el eclipse no lo encontraron nunca. Dicen que terminada la fiesta se fue para los cerros que empiezan en cualquier parte y en cualquier parte terminan. No era como para haberse perdido en la ceremonia. (Millán, 2007, p. 320)

El poeta Millán, “obligado a mirar”, obligado “a cercenar la luz, que se extingue la vela” (Millán, 2007, p. 320), sueña con la última fiesta, última mirada y última visión; devenir del niño ausente que se fue con el duende jubilado, soñando con bailar el último fado. Mirada última y primera mirada... Ya está: “Se jubiló el duende con mi enfermedad. Lo vi anotar algo en unos papeles arrugados. Me voy a Portugal, dijo sin mayores explicaciones. Había la voz de un fado esperando por mí” (Millán, 2007, p. 320).

Telón: a modo de epílogo

Diario de muerte y Veneno de escorpión azul, más allá de sus diferencias formales (por ejemplo: más cercanía a la prosa y al ensayo, así como mayor extensión, en la obra Millán) son libros hermanables, así como lo fueron sus autores; ambos artífices de un *poesía situada*, visual, escéptica y crítica, ética y estética a la vez. En este último sentido, ambas escrituras presentan escenas paradigmáticas y situadas, en extremo, en el problema físico y metafísico de la muerte propia, circunstancia a partir de la cual los poetas extraen la lucidez de su lenguaje.

La muerte, escena situada por excelencia en ambos textos, tiene aquí un particular empuje: logra sacar fuera de lugar a los sujetos del trance mortal, esto es, a los autores de carne y hueso. De este modo, el mismo discurso poético es testimonio de un notable efecto de extrañamiento o distanciamiento que le permite a ambos autores mirarse desde afuera, pero estando dentro, justo cuando la conciencia sicobiológica que escribe está desapareciendo en la muerte. Pero, en ese proceso discursivo y poético, que

es correlato del proceso de desintegración corporal de la enfermedad y de la mortalidad, surge la voz auténtica del autor.

En suma, el sujeto, indivisiblemente ligado a la conciencia autorial que escribe —en tanto en ambos casos se trata de un discurso autobiográfico— es, marcadamente, el autor: el propio autor desnudándose en el espacio literario, para que, más allá de su conciencia, hable la propia literatura, despojada, paradójicamente, de toda implicación con una presencia. Pues, en ese extremo, *in articulo mortis*, se da paso a la no-persona que, finalmente, es la voz literaria y/o poética en sí: la voz que, en última instancia, es eco o resonancia de una vida; la voz que habla de lo indecible —la muerte—, sin necesidad ya de la presencia del autor. Así, en la muerte se alcanza el total imperceptible, la utopía final de la propia desaparición.

De este modo, para terminar, Enrique Lihn se transmuta en otra cosa, se oculta en la máscara de su *Diario de muerte* que lo desrealiza y lo hace desaparecer. Gonzalo Millán, por su parte, traza una última línea de fuga con su *Veneno de escorpión azul*, hacia la música; ese fado que, esperándolo, lo sumerge y hace desaparecer en el sueño azul de la poesía.

Notas

¹ Agradezco a Niall Binns por su atenta lectura y sugerencias. Agradezco también aquí las observaciones y sugerencias de Óscar Galindo. El presente artículo, aunque se puede entender como un trabajo autónomo, se encuentra en diálogo con mi artículo titulado “Hacia una lectura escénica de *Diario de una enfermera* de Isla Corretero” (Aldunate, 2019); o bien, se puede leer como una continuación de este.

² Enrique Lihn (Santiago, 1929-1988): poeta y escritor multifacético, una de las figuras más destacadas de la generación del cincuenta. Publicó más de una veintena de libros de poesía, entre los que destacan: *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), entre muchos otros.

³ Gonzalo Millán (Santiago, 1947-2006): poeta, una de las figuras más importantes y singulares de la generación del 60'. Publicó diversos libros de poesía, entre los que sobresalen: *Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Vida* (1984), *Seudónimos de la muerte* (1984), *Virus* (1987), *Trece lunas* (1997), *Claroscuro* (2002) *Autorretrato de memoria* (2005), *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y muerte* (2007), entre otros. Recibió diversas distinciones como el Premio Pablo Neruda en 1987 y el Premio Altazor de ensayo por *Veneno de escorpión azul* (2007).

⁴ El concepto de *histrión literario* fue propuesto por Enrique Lihn, especialmente junto a Pedro Lastra en sus famosas *Conversaciones* (Lastra, 1980), para referirse

a su propia condición de escritor y para distanciarse, decididamente, de la noción del “poeta” y, más específicamente, del poeta en tanto “vate”. Sin duda alguna, la noción de “histrión literario” nos sitúa en una figuración más teatral de la condición del poeta y, evidentemente, se vincula con la tradición de los juglares medievales, de la cual Lihn fue un audaz continuador. En este sentido, es sabido que Lihn apostaba por una concepción teatral y dramática de la escritura –situada– y de la propia construcción autorial del escritor. En efecto, nos referiremos a Enrique Lihn como “histrión literario”, todo ello en el contexto neomedieval de la postmodernidad, a partir del ensayo de Umberto Eco “Hacia una nueva Edad Media”, publicado en 1972 y que se incluye en el libro *La estrategia de la ilusión* (Eco, 2016).

⁵ La condición *semelfáctica* de la existencia se refiere, en Vladimir Jankélévitch, a la “originalidad de la existencia singular, que es posible o realizable una sola vez”. “*Semelfactive*, del latín, *semel*, una vez, y *factive*, posible, realizable” (N. del T. p. 24).

⁶ Jankélévitch en su libro *La muerte* (2009), introduce y aplica diversos conceptos y neologismos para definir la condición única, irrepetible e irrevocable de la muerte-propia. El Hápax (“voz registrada una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto”, DRAE), se refiere aquí a la condición de ultimidad que sería la muerte pensada en el “instante mortal”; ese instante, el último, que es “uno solo, y nada más que uno, lo es completamente; ese instante único es el único, en este sentido, en ser último. No hay, por definición, más que un único último instante: pues si hubiera otro después de él, no sería más que el penúltimo... En la medida en que la última vez no es una vez como las demás, debería por tanto enseñarnos algo. Ella es en efecto el Hápax de los hápax; el Hápax por excelencia” (Jankélévitch, 2009, p. 334).

⁷ Norbert Elias, en su ensayo *La soledad de los moribundos*, resume las distintas alternativas que ofrece la cultura para otorgar una respuesta al problema de la finitud. Señala el autor:

Existen varias posibilidades el hecho de que toda la vida, y por tanto también la de las personas que nos son queridas y la propia vida, tiene un fin. Se puede mitificar el final de la vida humana, al que llamamos muerte, mediante la idea de una posterior vida en común de los muertos en el Hades, en Valhalla, en el Infierno o en el Paraíso. Es la forma más antigua y frecuente del intento humano de entenderse con la finitud de la vida. Podemos intentar evitar el pensamiento de la muerte alejando de nosotros cuanto sea posible su indeseable presencia: ocultarlo, reprimirlo. O quizá también mediante la firme creencia en la inmortalidad personal —«otros mueren, pero yo no»—, hacia la que hay una fuerte tendencia en las sociedades desarrolladas de nuestros días. Y también podemos, por último, mirar de frente a la muerte como a un dato de la propia existencia; acomodar nuestra vida, sobre todo nuestro comportamiento para con otras personas, al limitado espacio de tiempo del que disponemos. (Elias, 2009, pp. 19-20)

⁸ La lectura de Triviños de *Diario de muerte* se resuelve con un conmovedor giro hacia su propia vida y su propio diálogo con la muerte, pero para ello su escritura hace bloque con la escritura de Enrique Lihn. Con ello, Triviños responde acaso lo que Jacques Derrida se pregunta al inicio de sus *Aporías*: siendo la muerte un no-

lugar o un lugar de aporía, solo queda la pregunta sobre el destino del arribante, es decir, del moribundo que se aproxima hacia el último final, límite o frontera. En ese tránsito la pregunta adquiere toda su propiedad: “¿Es posible mi muerte? ¿Podemos entender esta cuestión? ¿Me está permitido hablar de mi muerte? ¿Qué quiere decir ese sintagma, «mi muerte»?” (Derrida, 1998, Opúsculo).

Referencias

- Aldunate, P. (2019) Hacia una lectura escénica de *Diario de una enfermera* de Isla Correyero. *Nueva Revista del Pacífico*, 71, 3-29. Recuperado de <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/150/356>
- Barley, N. (2005). *Bailando sobre la tumba*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Blanchot, M. (2006). *De Kafka a Kafka*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1998) *Aporías. Morir-esperarse (en) “los límites de la verdad”*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eco, U. (2016). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Elias, N. (2009). *La soledad de los moribundos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, Ó. (2002). Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn. *Estudios Filológicos*, 37, 225-240. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700014&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Jankélévitch, V. (2009). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Lastra, P. (1980). *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- León, D. (2012). El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad. *Telar*, 10, 53-74. Recuperado de <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/99/89>
- Lihn, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, E. (1996). *Porque escribí*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

- Millán, G. (2007). *Veneno de escorpión azul*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rodríguez, M. (1993) *Diario de muerte* de Enrique Lihn: El deseo de la escritura. *Acta Literaria*, 18, 25-36.
- Rojas Pachas, D. (2017) *Diario de muerte* de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo. *Nueva Revista del Pacífico*, 67, 157-177.
Recuperado de
<http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/105/228>
- Tesche Roa, P. y Sancho Cruz, N. (2012). Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos. *Literatura y lingüística*, 26, 101-113.
Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n26/art07.pdf>
- Triviños, G. (2007). Todavía aleteo con el pescuezo torcido (“*Diario de muerte* de Enrique Lihn”). En Oelker D. y Triviños G. (Eds.), *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*, (pp. 355-369). Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Virilio, P. (2006). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.

REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020. ISSN 0719-983X

La fuerza que todavía retiene. Notas sobre el *katechón*.

Mauricio Amar Díaz

La distopía como anticipación de la realidad. Análisis de las resonancias de las distopías literarias en la filosofía de Byung-Chul Han.

Carolina Arbeláez Echeverri, Juan Alejandro González Castaño y Carlos Andrés Vélez Peláez

Dos escenas situadas *in articulo mortis*: *Diario de muerte de Enrique Lihn* y *Veneno de veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán.

Pedro Aldunate Flores

Inframundos: lo infrapolítico para tiempos de extinciones.

Sofía San Martín Moreno

Las instancias retóricas del color: hacia una retórica cromática.

Martín Miguel Acebal

La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la “oblicuidad semántica” en la lírica de Ximena Rivera.

Alejandro Banda Pérez

La psicología social en la calle: conociendo las prácticas grafiteras en la disputa cotidiana por el espacio público.

José Flores Cárdenas

Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad.

Obed González Moreno

Sobre el nombre del giro realista de la filosofía en el siglo XXI. (Auto)reseña de Castro, E. (2020). *Realismo poscontinental: Ontología y epistemología para el siglo XXI*. Segovia: Materia Oscura. ISBN: 978-84-949805-3-4

Ernesto Castro Córdoba

Técnica, memoria y miseria. Reseña *in memoriam* de Stiegler, B. (2013). *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion. ISBN: 978-2-08-127082-4

Álvaro Cuadra Rojas



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE, SEDE PUERTO MONTT

<http://revistas.uach.cl/index.php/revstul>