

FARMACOPEA LITERARIA LATINOAMERICANA
ANTOLOGÍA Y ESTUDIO CRÍTICO
(1875-1926)

FARMACOPEA LITERARIA LATINOAMERICANA
ANTOLOGÍA Y ESTUDIO CRÍTICO
(1875-1926)

ÁLVARO CONTRERAS
Y
JULIO RAMOS

Segunda edición revisada y aumentada



Editorial Cuarto Propio

ÍNDICE

ESTUDIO CRÍTICO

FARMACOPEA LITERARIA. DROGAS, MODERNIDAD Y BIOPODER, **11** • La vida artificial, **11** • Farmacología de la teoría cultural, **13** • Puntos ciegos, **23** • Droga, modernidad y cuerpo ciudadano, **27** • El recorte antológico y los archivos, **31** • Materialidades, mercado y sensorialismo (sobre Ángel Rama), **33** • La farmacopea y el régimen de producción y consumo de sustancias en el siglo XIX, **40** • Onirismo tóxico, **47** • La inyección de Herrera y Reissig, **50** • Anestesia y fetichismo en “La canción de la morfina” de Julián del Casal, **53** • Paradojas del animismo de las mercancías, **63** • Recapitulación, **71** • Referencias, **74**.

ANTOLOGÍA

REFLEXIONES AN / ESTÉTICAS

JOSÉ MARTÍ [Sin título], **91** • MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA La nueva Santísima Trinidad, **92** • PEDRO CÉSAR DOMINICI La sugestión literaria, **97** • AMADO NERVO Refinamientos. Paraísos artificiales, **102** • CARLOS DÍAZ DUFOO Venenos literarios, **105** • HORACIO QUIROGA *Diario de viaje a París*, **107** • ARTURO AMBROGI Música y haschich, **109** • JUAN JOSÉ DE SOIZA REILLY Los martirios de un poeta aristócrata, **112** • RUBÉN DARÍO El mundo de los sueños. El onirismo tóxico, **117** • TERESA WILMS MONTT Mahmú, **122** • JOSÉ JUAN TABLADA XXIX. La epidemia baudelairiana, **125**.

Farmacopea literaria latinoamericana. Antología y estudio crítico (1875-1926)

Primera edición con derechos de distribución mundial: Cuarto Propio, 2023.

Segunda edición revisada y aumentada para distribuir en Puerto Rico, Estados Unidos, México y Venezuela: LaCriba / Cuarto Propio, 2023.

© Álvaro Contreras

© Julio Ramos

© Editorial LaCriba, Lajas, Puerto Rico

© Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile

Diseño y composición de portada: José Miguel Leiva.

Todos los derechos reservados.

ISBN: 978-1-961008-06-9

Defendemos el derecho de autor, pero también nos interesa la difusión cultural. La reproducción, la distribución, la comunicación pública o la transformación de esta obra son posibles con la autorización de los titulares de sus derechos y en los casos previstos por la ley.

Comentarios:

editorial@lacriba.org

+1 (787) 514 7267

www.lacriba.org

ORIENTALISMOS PSICOTRÓPICOS

JOSÉ MARTÍ Haschisch, 133 • RUBÉN DARÍO El humo de la pipa, 139 • JOSÉ JUAN TABLADA Japón, 145 • CLEMENTE PALMA Leyenda de Haschisch, 148 • ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO En una fumería de opio anamita, 156 • LUIS PALÉS MATOS Media Noche, 160 • Fantasía, 161 • Nostalgia, 162 • ARTURO AMBROGI En el fumadero de opio, 165 • HÉCTOR PEDRO BLOMBERG Opio, 169 • JOSÉ ISAAC DE DIEGO PADRÓ Biombo Número Dos, 170 • *Sebastián Guenard*, 173.

CANTOS EXTASIADOS Y DESCENDENTES

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA El hada verde (canción del bohemio), 185 • JULIÁN DEL CASAL La canción de la morfina, 189 • BERNARDO COUTO CASTILLO La canción del ajenjo, 192 • PEDRO A. GONZÁLEZ Siquis, 194 • JUANA DE IBARBOUROU ¡Ven!, 197 • DELMIRA AGUSTINI Al claro de luna, 198 • Otra estirpe, 199 • JULIO HERRERA Y REISSIG Odalisca, 200 • ERNESTO NOBOA Y CAAMAÑO Morfina, 201 • Ego sum, 203 • SALVADOR GALLARDO Conjunción, 204 • LUIS MUÑOZ MARÍN La canción de los bostezos, 205 • PORFIRIO BARBA JACOB (SEUDÓNIMO DE MIGUEL ÁNGEL OSORIO BENÍTEZ) Balada de la loca alegría, 207.

FISONOMÍAS URBANAS: PERCEPCIÓN Y EXPERIENCIA

EMILIO RODRÍGUEZ MENDOZA El sueño de un borracho, 215 • PEDRO CÉSAR DOMINICI *La tristeza voluptuosa*, 219 • JOSÉ ELÍAS LEVIS BERNARD *Estercolero*, 225 • MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ *Sangre patricia*, 230 • VENTURA GARCÍA CALDERÓN Enrique Gómez Carrillo, 235 • HERIBERTO FRÍAS *Misérias de México*, 239 • MEDARDO ÁNGEL SILVA La ciudad nocturna, 252 • En la penumbra del cinema, 258 • LUIS BAYÓN HERRERA y MANUEL ROMERO *El Taita del arrabal*, 261 • BENJAMIN COSTALLAT En el barrio de la cocaína, 263.

INTERVENCIONES: MÉDICOS, BOTICARIOS Y ARTISTAS

JOSÉ MARTÍ [Sin título], 273 • OLAVO BILAC Hachís, 274 • JOSÉ ASUNCIÓN SILVA *De sobremesa*, 278 • SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER *Conversaciones y lecturas familiares*, 290 • DARÍO HERRERA Intangible, 294 • JULIO HERRERA y REISSIG Aguas del Aqueronte, 307 • HORACIO QUIROGA El haschich, 318 • JOSÉ MARÍA VARGAS VILA *Lirio negro*, 323 • PEDRO PERNAMBUCO FILHO y ADAUTO BOTELHO El vicio y su expansión, 334 • CAYETANO COLL y TOSTE Carta a Ana Roqué sobre el cannabis, 337 • GREGORIO BERMANN Psicología de la apetencia tóxica, 338.

FRONTERAS FARMACOLONIALES

ANA ROQUÉ Sara la obrera, 351 • JOÃO DO RIO (SEUDÓNIMO DE JOÃO PAULO EMÍLIO CRISTÓVÃO DOS SANTOS BARRETO) Visiones del opio, 363 • RAFAEL BARRET La China y el opio, 369 • FEDERICO GAMBOA *La llaga*, 371 • RUBÉN DARÍO Huitzilopochtli, 375 • ALCIDES ARGUEDAS *Raza de bronce*, 381 • ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR Cómo habla la coca, 387 • ABRAHAM VALDELOMAR El camino hacia el Sol, 393 • VENTURA GARCÍA CALDERÓN Coca, 403 • PEDRO PERNAMBUCO FILHO y ADAUTO BOTELHO El vicio de la *diamba*, 407.

<i>Índice cronológico</i>	411
<i>Agradecimientos</i>	415

Estudio crítico



FARMACOPEA LITERARIA

DROGAS, MODERNIDAD Y BIPODER

Álvaro Contreras y Julio Ramos

LA VIDA
ARTIFICIAL

En 1890 el escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera publica la crónica titulada “La vida artificial”, reproducida posteriormente bajo el irónico título de “La nueva Santísima Trinidad”. La alusión enigmática a los misterios del dogma trinitario se devela en la contundente declaración final del cronista: “Hay mucho alcohol, mucha morfina y mucho éter en la vida moderna” (1894: 176).¹

El estilo ágil, algo nervioso, de la crónica metaboliza el estado de alteración y euforia que Gutiérrez Nájera identifica con la vida en las grandes ciudades. Las fisonomías urbanas del cronista, su arte de la sensación fugaz, habrían podido captar la atención de George Simmel (1998) y Walter Benjamin (2005) cuando investigaron, unos años después, el vínculo profundo entre las transformaciones de la vida material acarreadas por el capitalismo y las dimensiones sensoriales, físicas, de la experiencia anímica del sujeto. A esta articulación Gutiérrez Nájera la llama, ya en 1890, “la vida artificial”, condición

¹ La importancia que Gutiérrez Nájera le asigna a esta crónica se confirma en las revisiones y reediciones que le dedicó en la década de 1890. Según datos aportados por Boyd Carter (1979), la crónica fue publicada por primera vez, y con el título de “La vida artificial”, en *El Partido Liberal* (28 de septiembre de 1890), luego en *El Siglo Diez y Nueve* (15 de mayo de 1893) y también en la *Revista Azul* (22 de julio de 1894). Además, “con un nuevo párrafo de introducción”, apareció en *Cosmópolis* (núm. 6, 22 de julio de 1894). Seguimos esta última edición.

constitutiva de la modernidad literaria y cultural que desdibuja la frontera clara entre los estados naturales y las modulaciones artificiales de la experiencia.

Al cronista de la vida moderna, quien, añade Gutiérrez Nájera, “[busca] en la vida su máximum de intensidad” (172), ahora no lo atrae solamente el llamado de las mercancías tras los escaparates resplandecientes, o el paso distraído de las nuevas trabajadoras de la costura en las calles recién empedradas del centro urbano (a las que Gutiérrez Nájera dedica un memorable poema, “La duquesa Job”); tampoco las innovaciones tecnológicas aplicadas a la iluminación y el transporte público de la ciudad bajo el régimen modernizador de Porfirio Díaz y José Y. Limantour. En cambio, el cronista no disimula la perplejidad que le producen la circulación y el consumo de los estimulantes y narcóticos, objeto y tropo de las alteraciones químicas de la “vida artificial”:

Leyendo los libros modernos, y más que todo, observando las ocurrencias sociales, échase de ver que nunca ha vivido el hombre vida tan artificial como ahora. Hablo, por supuesto, del hombre que mejor conocemos, del que da color a la civilización, del hombre que vive en las capitales o en las grandes ciudades [...]

Busco, pues, la vida en su máximum de intensidad, allí donde está más arriba, más visible, y esa vida, en los días que corren es la que encuentro artificial.

Hasta me inclino a creer que ya no hay hombres ni mujeres, propiamente hablando, sino muñecos movidos por alcohol o por morfina, como hay otros muñecos movidos por vapor o por la electricidad. No seremos úteres; pero somos autómatas (172).

Uno de los rasgos distintivos de la modernidad es el *bios* intervenido por el artificio en toda la gama de sus manifestaciones técnicas, incluida la dimensión farmacológica. Motivado por esa preocupación, Gutiérrez Nájera presenta una serie de perspicaces impresiones sobre los excesos y fracturas de la sensibilidad, un paralelismo entre las zonas alteradas, hiperestésicas, de la cultura, y las condiciones psicológicas de la vida moderna. La proposición fundamental, en la base de estas impresiones, se encuentra formulada en la hipótesis algo extravagante de que somos “muñecos movidos por alcohol

o por morfina”, y, como “autómatas”, necesitamos “excitantes” “para vivir, para pensar, para amar” y para reproducirnos (172). La figura de la sensibilidad químicamente modificada del autómata, sin voluntad ni autonomía, consigna cierto potencial gótico, más a tono con los postulados posteriores de las ficciones farmacológicas, distópicas, que con el sensorialismo modernista. De hecho, en el contexto ulterior de las ficciones y teorías de las sociedades de control (Deleuze, 1995), de un mundo-de-vida intervenido farmacológicamente (Huxley, 1977; Burroughs, 1961), del devenir cibernético en el antropoceno / capitaloceno (Haraway, 2019), remarcado por un modo de producción porno-farmacológico (Preciado, 2018), donde la prioridad de una “plasticidad cerebral” (Malabou, 2012) obliga a repensar la relación entre vida orgánica y entorno, la sospecha de Gutiérrez Nájera sobre la vida de los autómatas poshumanos ganaría una base empírica y un aparato conceptual que no se podía prever en 1890. Pero ya para la fecha de publicación de la crónica la figura de una sustancia-combustible capaz de potenciar la energía física, mental y libidinal de los sujetos, “como muñecos movidos por el vapor o la electricidad”, anticipaba la posibilidad de una *química de los afectos*, una relación entre droga, alteración sensorial y modulación de la vida que complica los límites de la voluntad, la autonomía, la libertad misma en cuanto conceptos medulares de las teorías o ideologías del sujeto moderno fundamentadas en la acción y la responsabilidad individuales.

FARMACOLOGÍA DE LA TEORÍA CULTURAL

El giro adoptado por los estudios literarios y culturales en las últimas décadas ante los vínculos persistentes entre literatura y droga ha posibilitado la relectura de un amplio archivo de textos, documentos y materialidades producido a finales del siglo XIX y principios del XX.² En vista del reajuste que supone la consideración

² Hay tres trabajos teóricos publicados a comienzos de la década de 1990 que inflexionan la discusión cultural y literaria con la aproximación al tropo y la materialidad de la droga en el siglo XIX: Ronell (1992), Buck-Morss (1992) y Sedgwick (1993). Estos acercamientos a las narcografías literarias dialogaban con el trabajo clásico de Derrida [1968] sobre “La farmacia de Platón” (Derrida, 1997) y también con las prácticas literarias y reflexiones

de este archivo para el estudio del modernismo y el entresiglos latinoamericano, delineamos aquí algunas de las preguntas, discusiones y conceptos que nos han motivado en el recorte de esta antología. La selección está distribuida en seis zonas temáticas o conceptuales que organizan la cartografía de la literatura drogada durante un periodo de cincuenta años. Las secciones son: “Reflexiones an / estéticas”, “Orientalismos psicotrópicos”, “Cantos extasiados y descendentes”, “Fisonomías urbanas: percepción y experiencia”, “Intervenciones: médicos, boticarios y artistas” y “Fronteras farmacológicas”. Nuestro acercamiento no busca identificar un hilo “evolutivo” entre los materiales, aunque cada sección se organiza a partir de un orden cronológico interno, de acuerdo con la fecha de la primera edición de los textos, lo que a su vez registra un grado de contingencia e historicidad.

Uno de los retos que supone el trabajo de una antología como esta, orientada por una serie de preguntas teóricas e hipótesis de lectura más que por un afán de muestra o colección, radica en la necesidad de mantener una relación fluida, pero explícita, entre las preguntas teóricas que mueven la investigación histórica y el ordenamiento de los materiales heterogéneos del archivo. En ese sentido, de entrada, conviene explicitar las preguntas o conceptos que conjugan las seis zonas temáticas organizadoras del corpus.

contraculturales que habían explorado la alteración sensorial en distintas coyunturas políticas (véase Labrador Méndez, 2009). En cuanto al periodo de nuestra investigación sobre fines de siglo XIX y comienzos del XX, resulta imprescindible la tesis doctoral de M. Herrero Gil (2013) sobre el modernismo hispanoamericano; véanse también H. Viera (2003) sobre el viaje modernista, y J. Ramos (2009) sobre la alteración sensorial en las fronteras europeas de F. Pessoa y W. Benjamin. Posteriormente, desde comienzos de este siglo XXI, la discusión farmacológica ha incluido un componente decisivo sobre la violencia y el narcoestado (Valencia, 2010; Reguillo, 2018, y Herlinghaus, 2013). La antología introducida y editada por L. Herrera y J. Ramos (2018) facilita el diálogo teórico en un contexto comparativo. Asimismo, véase el mapeo de las discusiones teóricas en las ciencias sociales que ofrece el volumen colectivo editado por B. Caiuby Labate, S. Goulart, M. Fiore, E. McRae y H. Carneiro (2008).

1. Reflexiones an / estéticas

Las reflexiones y testimonios de época sobre la relación entre literatura y droga constituyen un lugar clave para repensar y reubicar la noción de experiencia forjada por artistas y escritores en los límites del proyecto de la modernidad literaria. Los textos incluidos en esta sección problematizan las relaciones entre escritura y vida, al interrogar aquellos elementos vivenciales que convergen, desde diversos caminos, en la rearticulación de un concepto moderno de experiencia. No nos referimos solo a la experiencia escenificada en testimonios (o “confesiones”) del consumo individual, sino también a la experiencia alterada como objeto de meditación crítica, inseparable de consideraciones más amplias sobre la modernidad, la subjetividad y las políticas del cuerpo. Entre ambas formas de experiencia (la aventura de la alteración y la reflexión), sin apelar a algún precepto normativo, se constituye una idea, compleja y dinámica, del artista y su trabajo, de cara a otras inscripciones del cuerpo ciudadano dominadas por el régimen productivo y el principio de realidad. Estas formas de experiencia acarrearán una reevaluación del concepto de subjetividad en sus dimensiones psíquicas, anímicas, y su relación con la vida material, cuerpos y cosas. En ese horizonte de plasticidad y transformación de la vida prolifera la escritura como ejercicio autorreflexivo sobre las prácticas estéticas y culturales de aquel entresiglo. En tales reflexiones —ya sea sobre la “vida artificial”, las “ensoñaciones” inducidas, o sobre la droga como “epidemia”, “veneno”, “sugestión” o “paraíso”— el sujeto, escritor o artista ensaya una relación conceptual, reflexiva y autorreflexiva, entre escritura y experiencia, transformando estos tres elementos —droga, experiencia y escritura— en objetos de investigación de un saber alternativo ligado al cuerpo y a la estética.

2. Orientalismos psicotrópicos

Los registros de la alteración sensorial trazan mapas: líneas de fuga, fronteras y enmundamientos. Estos mapas y sus territorios presuponen la deriva de otro tipo de *viajes*. Así como la historia intelectual latinoamericana, al menos desde David Viñas (1971), ha insistido en la forma del viaje como entramado de mediaciones (y relaciones

de poder) entre sujetos, representaciones y objetos, en esta antología las exploraciones psicotrópicas invitan a considerar otra historia posible de los estados de la “conciencia latinoamericana”, sus accidentadas topografías y temporalidades. Desde los primeros textos latinoamericanos sobre la experiencia drogada, la trayectoria de la alteración ha proyectado la geografía de un *orientalismo* alterno.³ Si bien puede ser imaginaria, la geografía de la experiencia drogada no anula la relevancia de una ineluctable contingencia histórica. En el juego entre la imaginación y el *punctum* histórico se tensa el hilo orientalista que aúna varios de los materiales de esta sección. El *orientalismo psicotrópico* incluye textos conocidos de Martí, Darío o Tablada, junto a otros menos conocidos, como la inesperada visita a la calle Mott del Barrio Chino de Nueva York de *Sebastián Guenard*, novela corta del puertorriqueño José de Diego Padró aparecida en 1924, donde el orientalismo cobra un alcance migratorio, diaspórico, que trastoca los vocabularios habituales del cosmopolitismo.

Desde la publicación del estudio clásico de Edward W. Said sobre el *Orientalismo* (1978), la pregunta por el “oriente” inscrito o demarcado en los mapas literarios y culturales del eurocentrismo ha desencadenado aproximaciones críticas del exotismo en términos de coordenadas geopolíticas, desplazamientos, expansiones y contracciones imperiales / coloniales. El análisis del imperialismo ha conocido bien el papel histórico de la farmacolonialidad del orientalismo al menos desde la extracción intensa de las “plantas nativas” en la historia del expansionismo farmacológico, antes y después de las Guerras del Opio (Escohotado, 2017). Pero muy rara vez el análisis del orientalismo se ha detenido a considerar la insistencia de la alteración sensorial inducida por las sustancias “exóticas” en la deriva de un “Oriente al oriente del Oriente”, como la llamó Fernando Pessoa / Álvaro de Campos en un clásico poema dedicado al opio (“Opiario”, de 1914; véase Ramos, 2009). Una de las paradojas que complican el orientalismo de los escritores latinoamericanos se desprende de un viaje que parte no desde las capitales de Europa, sino desde las periferias de la modernidad. Tal como comprobamos en las notables crónicas

³ Véanse las aproximaciones renovadoras de la discusión sobre el orientalismo latinoamericano en Francisco Morán (2005) y Laura Torres Rodríguez (2019).

de viaje a Indochina y a Vietnam del cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y del salvadoreño Arturo Ambrogí, el orientalismo psicotrópico instala su atención en una dimensión erotizada de la experiencia que empalma a su vez con atisbos de una antropología de los sentidos, lo que nos recuerda que el drama de las sensaciones marca o sobredetermina la deriva del deseo de los sujetos bajo un dispositivo histórico del género y la sexualidad en un horizonte de normas y diferencias culturales. Dicho de otro modo, la modulación radical de las sensaciones altera los lugares designados al cuerpo ciudadano en el dispositivo del género. De ahí el vínculo frecuente entre la experimentación química y la homosexualidad desde el siglo XIX, tal como ha sugerido E. K. Sedgwick (2018).

3. *Cantos extasiados y descendentes*

El archivo de la experiencia drogada en el largo entresiglo que hemos estudiado incluye varios “cantos” a las sustancias de la embriaguez. Se trata de exaltaciones a una nueva “musa”, el “hada verde”, como la llama Gutiérrez Nájera en un poema que no escatima su ambivalencia ante la potencia de las sustancias y el riesgo del colapso de la voluntad y de la integridad del sujeto. Desde el comienzo, la experimentación recorre el borde abismal de la caída del sujeto provocada por el pequeño objeto droga y su peligrosa lógica suplementaria. El poema se subtitula “Canción del bohemio”, cualificación que ubica la experiencia alterada en los márgenes de la república de las letras, la “república masculina”, como la ha denominado Alejandra Castillo (2007). En ese margen una emergente autoridad de la literatura moderna provoca no tan solo la renovación de las formas, sino que tímidamente escenifica un nuevo *estilo de vida* cuya “concupiscencia”, sin embargo, en el poema de Gutiérrez Nájera todavía tropieza con dudas internas, juicios morales contra los excesos, el gasto y el agotamiento. La exaltación más radical de las sustancias la encontraremos unos años después en el elogio a la jovialidad del poema de Porfirio Barba Jacob, “Balada de la loca alegría”, incluido en esta sección. En este poema, la disidencia farmacológica del poeta colombiano (“soy un marihuano”) empalma con la disidencia sexual de sus explícitas ensoñaciones homoeróticas.

En la serie de estas exaltaciones se destaca también el poema clásico de Julián del Casal, “La canción de la morfina” (de 1890), potente ontología del pequeño objeto narcótico y su relación con la experiencia estética. La lectura detallada que hacemos en esta introducción del poema de Casal, publicado el mismo año que “La vida artificial” de Gutiérrez Nájera, nos permitirá particularizar algunas de las preocupaciones generales y abordar asimismo la cuestión de la poesía. Aunque la poesía ocupa un lugar destacado en nuestra investigación, la categoría del género literario no es el principio rector de la selección. De hecho, nuestro acercamiento rebasa la clasificación habitual para entablar, en cambio, un diálogo transversal entre formas y materiales heterónomos. Conviene notar, por ahora, que los textos de esta serie ponen en juego la transformación del sujeto lírico impactado por los estímulos de una vida material cambiante, modernizada, en una nueva economía de las sensaciones que vincula droga, estética y nuevas políticas del cuerpo. Partimos de la pregunta inicial sobre la droga y la alteración sensorial como límites de la subjetividad moderna en el eje de modulaciones que dislocan la relación entre naturaleza y cultura, cuerpo y artificio. Según veremos, estas relaciones nos llevan de una pregunta sobre la droga como excedente de una ontología del objeto literario (sus problemáticas autonomía y textualidad) a una dimensión (trans) cultural.⁴

4. Fisonomías urbanas: percepción y experiencia

Los registros de la experiencia drogada operan en el contexto de intensas transformaciones urbanas. Proliferan en estos entornos nuevas formas de escritura, particularmente ligadas a la crónica periodística y de viajes. La crónica es un laboratorio portátil de la sensibilidad

⁴ Aquí el prefijo de (trans) cultural —neologismo acuñado por Fernando Ortiz (1940)— rebasa la referencia inicial al contacto o al intercambio entre dos o más culturas; si tomamos literalmente el “trans-”, el neologismo apunta a un aspecto material en los límites de la cultura. Ortiz identifica este aspecto, que excede el análisis cultural, con el impacto de dos objetos, el tabaco y el azúcar, sus temporalidades asincrónicas y su impacto en la historia de los estímulos y la sensibilidad.

modulada por el impacto de nuevos medios, tecnologías, sustancias y dispositivos de la “vida artificial”. Atentas a los cambios de la percepción que frecuentemente se consignaban como manifestación de una crisis de la experiencia, las nuevas escrituras urbanas de cronistas y viajeros destacan las exploraciones de la alteración sensorial inducida por una que otra sustancia de la ampliada farmacopea del siglo XIX y la creciente industria farmacéutica.

Varias de las crónicas aquí reunidas enfocan su atención en la vida nocturna de las nuevas ciudades. A esa práctica el chileno Emilio Rodríguez Mendoza, cronista y narrador, le llama “noctambular”. En la “noche del trópico” del puerto de Guayaquil, las crónicas de Medardo Ángel Silva inscriben un sujeto que “ambula”. Esa práctica ambulatoria, accidentada, sacude la compostura y los hábitos del tradicional paseo urbano, orientado por otro tipo de ocio y de consumo. Tampoco encontraremos entre estas fugas nocturnas el perfil del *flâneur* benjaminiano, entretenido en el recorrido diurno de los pasajes comerciales; solo Gómez Carrillo, en la crónica que le dedica Ventura García Calderón, sostiene con la copa del ajonjolí en alto la postura del *dandy*, a una hora más o menos decente del concurrido bulevar parisino. Las salidas nocturnas de Rodríguez Mendoza al circo, o de Medardo Silva al cine, donde observa a un atractivo joven que se inyecta morfina, recorren otros márgenes. Las ciudades de Heriberto Frías, José Elías Levis o Benjamin Costallat están habitadas por otros cuerpos, sensibilidades y economías del deseo, ante los cuales la observación literaria registra a veces la alarma de la intervención higienista o policiaca. Hablaríamos en estas escrituras urbanas de la irrupción de un empirismo nocturno, heterodoxo, si no fuera porque sus registros también comprueban la insistencia de la lectura, la referencia cultural y las mediaciones estético-literarias que modelan y transfiguran la empiria y los registros de la cambiante percepción. A su vez, las mediaciones culturales confirman la coexistencia tensa de formas y “poéticas” en el corpus, así como una notable deriva a la patologización y criminalización de las drogas hacia la década de 1920.

Alrededor de 1920 algunas letras de tangos cuentan el descubrimiento de otra ciudad dentro de la gran urbe moderna que es Buenos Aires. Narran otras formas de vida y consumo ciudadinas que la criminología positivista de inicios de siglo no había dudado en

llamar “la mala vida”, tal como Eusebio Gómez había titulado su libro en 1908. Apelando al recurso didáctico de bosquejar breves historias de vida, Gómez, amparado en el “saber” de la criminología, traza un rápido bosquejo del “mundo lunfardo” (2011: 63) donde convive “la plaga de los parásitos sociales” (45): ladrones, usureros, prostitutas, rufianes, “invertidos sexuales” y vagabundos. No escapa a la mirada del positivista la descripción de algunos lugares como el “café-concierto” y la “vida del prostíbulo”, de donde emergen personajes atrapados entre el humo y el alcohol, en medio de un paisaje sonoro de “canciones obscenas” (43), donde es común el “empleo de narcóticos” (122). Es en este entorno que el tango, como estilo musical, responde a las perplejidades de la ciencia positivista acentuando aún más su lenguaje orillero, haciendo una crónica de la vida del cabaret y su entorno auditivo, exhibiendo escenas de la vida drogada, atento a lo que sucede en las calles, en los bares, a otras sensorialidades y materialidades de su tiempo. La pregunta podría formularse así: ¿qué relación existe entre la temporalidad del tango y ese territorio sonoro, olfativo y táctil que representa el cabaret? Es una pregunta que podría responderse atendiendo las conexiones de la experiencia individual con la vida anónima dentro de dicho establecimiento. Podría incluso intentarse otra respuesta desde la patologización del baile, en los movimientos de los cuerpos leídos como espectáculo donde se visualizarían, según esa misma ciencia positivista, los vínculos del tango con los signos de una patología individual y social. De las intersecciones de esta evaluación médica del baile con los discursos sobre enfermedad e intoxicación, surge esta performatividad del tango como expresión y codificación de un síntoma de la *mala vida*. En este sentido, el tango se transforma en el escenario de un tiempo de espera, pero también en un espacio imaginario construido con las imágenes del consumidor, del desgaste físico, donde aparecen escenas y episodios de destrucción corporal ligados al uso de alcohol y fármacos. “El Taita del arrabal” (de 1922, letra de Luis Bayón H. y Manuel Romero) pertenece a la línea de los tangos que muchos compositores dedicaron a la vida drogada (“Pobre Taita, cuántas noches, / bien dopado de morfina, / atorraba en una esquina / campaniao por un botón”). La cocaína, conocida como falopa, merlusa, chabona, camerusa, merca, cocó, aparece de manera recurrente en otros tangos, como “Milonga fina” (de 1924,

letra de Celedonio Flores): “Te declaraste milonga fina / cuando anduviste con aquel gil / que te engrupía con cocaína / y te llevaba al Armenonville”; “Griseta” (de 1924, letra de José González Castillo): “Y una noche de champán y de cocó / al arrullo funeral de un bandoneón / pobrecita, se durmió / lo mismo que Mimí / lo mismo que Manón”; “Noches de Colón” (de 1926, letra de Roberto Cayol): “Los paraísos del alcaloide / para olvidarla yo paladeé / y por las calles, como soñando / hecho un andrajo yo desperté”. Otras formas de intoxicación aparecen en tangos como “Los dopados” (de 1922), “A media luz” (de 1924), “Fumando espero” (de 1922), y “Tabernero” (de 1927), donde asoman los “brebajes de fuego”. No podría faltar en este repertorio nocturno de las historias sentimentales una obra, que, si bien fue estrenada en octubre de 1926 en Barcelona, España, tuvo una amplia circulación en el medio bonaerense. Nos referimos a “El tango de la cocaína” (de 1926), parte de *Guiñol lírico en un acto*, con letra de Josep Amich i Bert y música de Joan Viladomat i Massanas. Allí se cuenta la historia de “una flor caída del vicio fatal”, “Nacida del pecado”, “juguete del placer”: “Y en la cocaína que otro mundo me ilumina, / busco calma para mi alma de mujer”.

5. *Intervenciones: médicos, boticarios y artistas*

Los materiales que conforman esta sección trazan caminos históricos y teóricos que pueden conducirnos a una comprensión de la relación entre la droga, la alteración sensorial y distintos sujetos y saberes que se disputan la verdad y el control de los efectos y las “toxicomanías”. *Intervenciones* hace referencia a las funciones políticas de campos de saber y profesiones como la medicina y sus límites en la tarea de clasificar y diagnosticar los diversos modos de consumo. Ahí observamos el modo en que la droga estimula la producción de dispositivos biopolíticos, zona del gobierno de los cuerpos y de la vida intervenida por la higiene, la medicina y la criminología (véanse los textos de Bermann, y Pernambuco Filho y Botelho). La *intervención* intensifica la aparición recurrente de las figuras del boticario y del médico en el discurso literario como personajes de mediación y contención (como en los casos de Silva, Acosta Samper, Herrera y Reissig, Bilac). La sección incluye, por ejemplo, varios relatos donde estas figuras asumen

la función de detectar la peligrosidad del consumo para justificar un cuadro o diagnóstico científico.

Ahí el médico, frecuentemente contrapuesto a la subjetividad artística, se presenta como el sujeto que administra los nexos entre vicio y salud, dependencia y locura. Con frecuencia el médico examina y fiscaliza la vida del artista, aunque ya veremos que no falta uno que otro médico morfinómano (antecedentes del memorable doctor Díaz Grey de *La vida breve* [de 1950], de Juan Carlos Onetti). Es decir, junto al motivo de administrar la vida, la intervención también hace referencia a la manera en que la droga irrumpe, agrieta, los campos de saber, haciendo posible la lectura de los textos desde un lugar crítico de la normatividad. Nos referimos entonces no tan solo a las intervenciones en un sentido correctivo, social o moral, sino también a la intervención como forma de disidencia estética, farmacológica y sexual. Todas estas modalidades de intervención presionan a la elaboración de un espacio conceptual o teórico en el cual sea posible trazar conexiones no causales entre las líneas transversales entendidas como procedimientos, modos de realización o delimitación, o transferencias entre los mismos materiales, y sus desbordes de cualquier acercamiento reducido o unívoco a la instrumentalidad biopolítica.

6. Fronteras farmacológicas

La categoría de *frontera farmacológica* nos permite vincular aquellos textos que elaboran una idea de *cruce*, ya sea cultural, geográfico o social, propiciado por la experiencia drogada. A través de ellos se traza una línea imaginaria, fronteriza, donde los sujetos, desde distintas posiciones, configuran representaciones de la diferencia cultural y de sí mismos. Estos registros, frecuentemente producidos en crónicas o relatos de viaje, sugieren las primicias del vínculo entre la autoridad literaria de los sujetos y una antropología de los sentidos y las sensaciones. ¿Cómo se cruza una frontera puntualizada por la experiencia o el intercambio de la droga? ¿Qué fuerzas se producen allí o colapsan en el cruce? Las fronteras trazadas por la trayectoria del fármaco pueden encontrarse dentro o en los bordes de una ciudad (por ejemplo, en la novela de Federico Gamboa), así como

aludir a un lugar de consumo (una fumería de opio, como en João do Rio y Rafael Barret) o a una cartografía geopolítica, como la que propone Darío en “Huitzilopochtli”, extraordinario relato sobre los tiempos múltiples —el pasado indígena y colonial— superpuestos en los efectos que produce la marihuana en una escena de la Revolución Mexicana, cerca de la frontera con los Estados Unidos. Afín al imaginario fronterizo de Darío, el cuento de Ventura García Calderón que incluimos en esta sección racializa el consumo de la coca delineando un horizonte transfronterizo donde empalma la representación etnográfica y la literaria, vínculo propiciado por una planta ancestral. También el acercamiento de Pedro Pernambuco Filho y Aduauto Botelho a la diamba (macoña, marihuana) en el sertón nordestino de Brasil moviliza una topología de la sustancia como objeto transcultural racializado. En su deriva topológica, estos textos delinean fronteras inscritas (y desdibujadas) no solo por los desplazamientos del sujeto, sino también desde la materialidad, la circulación y el consumo del fármaco. En la traza de estas fronteras farmacológicas se producen también economías del deseo propiciadas por el intercambio y el consumo de la droga, lo que lleva a considerar la relación entre la sustancia, su materialidad y la sensibilidad que se organiza socialmente en diversos estilos de vida. Es precisamente en ese punto de cruce en que las afinidades y divergencias entre los textos desestabilizan las marcas tranquilizadoras que garantizan su ejercicio clasificatorio, y donde se potencian algunas notables descripciones etnográficas de inflexión colonial. Estos acercamientos exploran los límites de la propia sensibilidad y distribuyen las marcas de la diferencia étnica, racial, sexual y social de los cuerpos y sujetos movilizados en la trayectoria de la droga.

PUNTOS
CIEGOS

El corte transversal que escande la selección en estas seis secciones contribuye a delimitar nuevos contextos para la reinterpretación de materiales literarios y culturales extraordinarios, pero muy poco conocidos. Estos materiales presionan o invitan a descentralizar los mapas de la literatura modernista habitualmente delimitados por la referencia a unos pocos autores “representativos”, provenientes de cuatro o cinco ciudades capitales latinoamericanas. La pregunta sobre la droga, la *aisthesis* y las políticas del

cuerpo diseña una cartografía alternativa que invita a replantear las prioridades de la lectura y de una forma alternativa de historia literaria que no busca ya afirmar o negar un régimen de valor o de ejemplaridad. Ahí sería posible repensar la relación entre los “grandes” textos y los “menores”, o entre las literaturas de los países o ciudades “principales” y las modernidades doblemente periféricas, como las ha llamado Ticio Escobar (1998). La antología incluye autores de diecisiete países latinoamericanos. Aunque no pretendemos abarcar o representar una totalidad geopolítica, los materiales evidentemente incitan a discutir las condiciones de inclusión y de exclusión con que opera la historia literaria y cultural del latinoamericanismo, heredero al fin y al cabo de las nociones de modernismo, modernidad y autonomía que se remontan al periodo formativo aquí estudiado.

Por otro lado, en la antología figuran pocas escritoras. En unos poemas algo excepcionales de Delmira Agustini y de Juana de Ibarbourou, y en un relato de la chilena Teresa Wilms Montt encontramos referencias explícitas al motivo del fármaco y la intoxicación. El antecedente extraordinario de Ana Roqué en Puerto Rico concibe el fármaco como veneno que produce un “ficticio sueño”, en una narrativa en que la alteración conduce al engaño de una mujer obrera. La narradora colombiana Soledad Acosta de Samper crea incluso la figura de un personaje médico-químico para comentar con distancia sobre la confección y los efectos de la cocaína en un temprano texto de 1896, pero no destrenza el motivo de la intoxicación. Si bien es cierto que las transformaciones del género y la sexualidad a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX facilitan el acceso cada vez mayor de las mujeres intelectuales (y otras provenientes de las clases medias o burguesas) a nuevas formas del consumo y “vida artificial”, la intoxicación y la alteración sensorial en público —y en la literatura, incluida la poesía lírica— seguían siendo una opción mayormente masculina.⁵

⁵ Habría que resaltar cómo las artes visuales y la publicidad durante este periodo acentúan la iconografía femenina de la embriaguez, bien tratando estas imágenes como figuras del límite (Félicien Rops, *La buveuse d'absinthe*), o ubicándolas en el interior del café-concert o las tabernas (Edgar Degas, *Mujer en un café*; Henri Toulouse-Lautrec, *Gueule de bois*; Pablo Picasso, *L'amant d'absinthe*). Pero si bien en esta iconografía de la

Sin embargo, está claro que el dispositivo del género y la sexualidad inscribe las representaciones del cuerpo intoxicado en un drama de las masculinidades. La literatura drogada provoca reacciones conservadoras que vinculan la intoxicación con una crisis de la masculinidad productiva y normativa, correlato del colapso de los valores republicanos, según ha notado con lucidez Cristina Burneo Salazar (2019) en su acercamiento al poema “Morfina” (sin fecha), del ecuatoriano Ernesto Noboa y Caamaño. Del modo en que la intoxicación trastorna los límites del género se desprende también la fluidez de las economías del deseo en varios de los textos sobre la experiencia drogada, donde el fármaco circula en redes homosociales o provoca atracción homoerótica en varios de los materiales de la antología.

La transformación del horizonte normativo y las disputas sobre el cuerpo ciudadano y sus disidencias ayudan a explicar la importancia que cobra, en décadas posteriores, el papel del alcohol y gradualmente de las drogas en los relatos de vida de escritoras a partir de los ejemplos tempranos de Juana de Ibarbourou en Uruguay, María Luisa Bombal en Chile o Julia de Burgos en Puerto Rico, aunque la intoxicación no sea necesariamente un tema recurrente en los textos de estas escritoras. En ese sentido, hay que notar que la discusión sobre la biografía y los relatos de vida de artista (M. Bernabé, 2006) y “autorías excéntricas” (Cróquer Pedrón, 2012) se intensifica en la literatura drogada, transitada en cada vuelta por un excedente experiencial o bio / gráfico de la escritura. Los desbordes

embriaguez se prolongan algunos temas de la vida bohemia asociados a la exposición pública y la degradación, existe otro tipo de registro visual donde el consumo femenino parece constituirse en la diagnosis de una nueva enfermedad social: Albert Matignon, *La vampire de l'opium*; Eugène Grasset, *La morphinomane*; Fernand Cormon, *Femme au Narguile*; Paul-Albert Besnard, *Morphinomanes*; Hermenegildo Anglada Camarasa, *La droga*; Santiago Rusiñol, *La morfinómana* (véase Contreras, 2023). Ahora bien, en este paso del consumo a la adicción, asociado a una feminización de la droga, y que de algún modo representa también el paso de la embriaguez pública a la intoxicación privada en el *atelier*, juega un papel importante, dentro de la topología decadente de la enfermedad, el imaginario erótico y vampírico de la seducción fatal traducido en términos de degeneración y decadencia.

de la literatura drogada complican indudablemente la relación entre vida y escritura en esa zona que Florencia Garramuño ha relacionado con la “experiencia opaca” (2009).⁶

Pero el arco de nuestra investigación para esta antología cierra unas décadas antes. Por cierto, como ya sugerimos, no nos ha interesado producir una presentación estrictamente cronológica de los materiales ni entamar un hilo evolutivo entre las temporalidades y contingencias de las historias asincrónicas que se conjugan en el corpus. Pensamos que las marcas de la contingencia que desatan estos materiales los liberan de cualquier obligada continuidad, de un encadenamiento causal. Sin embargo, los textos reunidos bajo las seis zonas temáticas definidas dan cuenta de un devenir dinámico en la relación entre la experiencia de la alteración sensorial, la an / estética, la vida material y las cambiantes políticas del cuerpo y gobierno de la vida que se producen en torno a drogas durante el periodo que estudiamos. En efecto, el repertorio de los textos singulariza (y mezcla) tres aspectos del contexto literario y cultural: 1) la elaboración de nuevas prácticas estéticas y formas de sensibilidad / sociabilidad en los entornos de “la vida artificial”; 2) la

⁶ El giro en los archivos de “vidas de escritoras” se potencia en la década de 1960, por ejemplo, en un poema notable de Rosario Castellanos sobre el “Valium 10” (véase Ramos, 2023) en contrapunto con los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. El linaje anarcobohemio de Stella Díaz Varín en Santiago encuentra un relevo en la poesía actual de Gladys González en Valparaíso. En la poesía puertorriqueña contemporánea la droga figura en un poemario extraordinario de Mara Pastor, heredera de un legado contracultural (que M. Pastor investiga en varios trabajos críticos). Lo que hoy ya es un “canon contracultural” de la literatura drogada encuentra un quiebre, una línea de fuga en los poemas de Irizelma Robles sobre la farmacología del control psiquiátrico, sus poderes sobre cuerpo y afecto. Había que esperar al extraordinario *Black-Out* de María Moreno para encontrar una reflexión y un testimonio sobre la intoxicación y el bar como entornos literarios disidentes donde minoritariamente participan las escritoras y periodistas desde finales de la década de 1960 y el periodo de la dictadura militar argentina. El *Black-Out* de María Moreno puede leerse como un contrapunto del repliegue alcoholizado de la protagonista universitaria en *En breve cárcel* (1981), novela clave de Sylvia Molloy que también problematiza la relación entre escritura, biografía y sexualidad en un temprano ejercicio de autoficción.

proliferación material de las sustancias en los nuevos mercados farmacológicos de la modulación sensorial, y 3) la gradual codificación de controles médico-jurídicos en la producción, la administración, el tráfico y el consumo de las sustancias, un proceso encaminado a la *primera gran guerra contra las drogas* de la década de 1920 y a los grandes monopolios del capital farmacéutico (véase Escohotado, 2017). Tanto Huxley como W. Burroughs, Deleuze y P. Preciado apuntan al papel contradictorio que cumplen las alteraciones farmacológicas en los paisajes altamente tecnologizados de la sociedad de control, bajo regímenes del biopoder que Preciado identifica con la producción porno-farmacológica cifrada inicialmente en el gran mercado de la píldora anticonceptiva. B. Stiegler (2015a) incluye también la potencia tecnológica en su concepto de farmacología, al tomar en cuenta las nuevas formas cibernéticas de la alteración sensorial en su revisión de la discusión del fármaco / escritura como prótesis o suplemento peligroso de la memoria. Esta discusión regresa una y otra vez a “La farmacia de Platón” de J. Derrida (1997) y al clásico banquete platónico de *Fedro* donde se inaugura la figura del fármaco (veneno / remedio) para la filosofía occidental como instancia de una antigua división entre naturaleza y artificio, en una lógica suplementaria de prótesis mnemotécnica. Aquí nos interesa reintroducir el tropo del fármaco en un archivo histórico, latinoamericano, donde los registros, textualidades y materialidades de la alteración sensorial son a su vez resignificados por preguntas pertinentes para las discusiones contemporáneas sobre la droga, los sujetos y los poderes a veces letales que se producen en su entorno.

DROGA, MODERNIDAD Y CUERPO CIUDADANO		Muchos de los materiales que trabajamos frecuentemente han sido rechazados o considerados textos raros, excéntricos, inestables en sus fronteras genéricas, o irrelevantes de acuerdo con las prioridades edificantes, fundacionales, de la
---	--	---

literatura como institución social. Los materiales ciertamente remiten a experiencias, textualidades y objetos que desbordan los hábitos clasificatorios. Pero recorreremos la ruta de los “márgenes” de un régimen de legibilidad muy alerta ante la ambivalencia de la operación diacrítica para evitar reinscribir un simple reconocimiento de las exclusiones en los límites históricos de un canon o régimen de autoridad cultural

emergente. Casi de manera intempestiva estos materiales se hallan aquí reunidos para abrir el camino a una reflexión literaria y cultural alternativa, y estimular otras investigaciones futuras sobre las inscripciones literarias y culturales de la experiencia drogada, la ambigua economía del goce que propicia sus recurrentes prohibiciones y efectos violentos.

A partir de un archivo donde no rige un principio rector de autonomía, el recorte que proponemos incluye poemas, ensayos, crónicas, relatos, fragmentos de novela, protocolos de experiencia, pero también una que otra receta médica, imágenes publicitarias y varias intervenciones médico-legales. De ese modo, la selección está demarcada por diversos registros de la experiencia drogada y escrituras que intentan dar cuenta de la potencia diferencial, creadora, y a veces letal, autodestructiva, del sujeto moderno enunciado en dichas escrituras.

Los modos de escritura que investigamos elaboran no tan solo aquellas dimensiones de la experiencia-límite que escapan a la racionalidad del lenguaje, sino también un conocimiento distinto, fragmentario, de la modernidad literaria en que el narcótico asume, desde las últimas dos décadas del siglo XIX, un lugar clave, poco estudiado aún. De ahí que el trabajo supone una genealogía alternativa de la modernidad. Proponemos no ya una aproximación, de cara a las contradicciones irreductibles de un persistente proceso de racionalización y secularización del mundo y de inscripción colonial de sujetos productivos y disciplinados, sino una cartografía de las zonas menos visibles u ocluidas de la experiencia moderna, ligadas a lo que Rubén Darío (1913a) designa como el “onirismo tóxico” en uno de sus varios escritos sobre estos temas. La toxicidad en ciertos momentos podría requerir, sin duda, un proceso de “descolonización del imaginario” (Ngũgĩ, 1986) o de “descolonización del ser” (Maldonado Torres, 2007), pero muy distinto del modelo de la “sobriedad” que Sloterdijk (2001) identifica con la producción de la verdad en Occidente y que persiste en las epistemologías decoloniales. En la zona en que nos movemos la droga desencadena una relación alternativa con el cuerpo, el tiempo, la intimidad, la imaginación. Moviliza incluso algunos remanentes del (re)encantamiento mediante operaciones complejas de la modulación sensorial / afectiva en una doble economía / juego de excesos y reducciones de la percepción. A su vez, por su impacto o

alteración radical del principio (racionalizado) de realidad, de la conciencia (normativa y antropocéntrica) y del valor (productivo), estas experiencias quedan inexorablemente sometidas a la intervención biopolítica y al disciplinamiento del cuerpo ciudadano, tal como notamos en las patologías y criminalizaciones que se constatan especialmente en los últimos años de nuestro recorte, cuando el “vicio” (Carneiro, 2018) de las “epidemias de la voluntad” (Sedgwick, 2018) se transforma en objeto de vigilancia psiquiátrica y policiaca en el nuevo campo de estudio, y el control médico-policiaco de las “toxicomanías” colinda con un modelo higienista de gobierno de la vida.

Así como la racionalización moderna avanza armada de una panoplia de políticas disciplinarias aplicadas a la construcción del cuerpo ciudadano, su devenir, transitado siempre por desigualdades, contradicciones y resistencias, confronta discursos y prácticas alternativas o disidentes. Ahí la subjetivación procede no ya mediante el espejo de la individuación o entrada a un orden simbólico y su proyección de un cuerpo ideal, sino por medio de las operaciones de *regímenes de alteración* organizados a partir de la modulación de la materia, los cuerpos, la química de los afectos, la vida misma. Decimos *regímenes de alteración*, valga el énfasis, para evitar la tendencia a abordar la experiencia drogada como una especie de exterior salvaje, “ingobernable”, de los órdenes del discurso y el poder. Los regímenes de alteración que estudiamos, especialmente en el caso de la literatura, si bien arrancan muchas veces de una aventura experimental, movilizan diversas formas de ordenamiento: rituales, protocolos, técnicas materiales e inmateriales que puntualizan el juego y contrapunto tenso entre la contingencia de la experiencia, el control de uno mismo y los dispositivos del control social y la ley. Los regímenes de alteración acarrearán políticas del cuerpo cuya relación con el Estado y la ciudadanía habrá que ver en coyunturas variadas y específicas.

Los materiales que aquí presentamos despliegan, en definitiva, modos de relación entre lo narcótico y lo moderno en los que el pequeño objeto “droga” (opio, morfina, cocaína, marihuana, hachís, etcétera) focaliza las disputas en torno a lo normativo y lo excepcional excediendo —casi de más está decirlo— las acusaciones de exceso, inutilidad, inmoralidad e insanidad lanzadas una y otra vez en aquel mismo entresiglo. La literatura interviene en estas

disputas con argumentos tanto más fuertes y excepcionales cuanto que implican una evaluación de la droga como exploración sensorial e intervención del lenguaje, como límite cultural, como arriesgado “arte de la existencia” (Foucault, 1986), como estilización de la vida, o incluso como enmascarado uso terapéutico para antiguas y modernas heridas del cuerpo y el alma.

No ignoramos la vaguedad del término *droga*, la multiplicidad de sustancias, parafernalia, experiencias, estilos de vida y ontologías que se asocian con la palabra. Hemos preferido mantener la designación, atentos precisamente al peso efectivo de su ambigüedad, a los deslices y equívocos que provoca en la historia cultural o ante la ley, particularmente cuando esta intenta distinguir entre la legalidad de unas drogas y la ilegalidad de otras. De hecho, el arco temporal de nuestra selección entre “Haschish” (1875), de José Martí, y *Sebastián Guenard* (1924), de José de Diego Padró, además de varios segmentos de tratados inaugurales de inflexión médico-jurídica sobre “toxicomanías” publicados en Rio de Janeiro y en Córdoba (1924, 1926, respectivamente) demarca un periodo que la historia literaria habitualmente ha identificado con el modernismo y sus prolongadas derivas decadentistas, pero al mismo tiempo está puntualizado por un cambio profundo en los discursos sobre el control internacional de las drogas, la gradual prohibición y la criminalización del consumo, un nuevo gobierno de la función social de la farmacología en la construcción moderna del cuerpo ciudadano.⁷ Nos interesa entender las múltiples temporalidades de la droga, su operación mediadora entre 1) la exploración literaria de la *aisthesis*, 2) las dimensiones

⁷ En su estudio clásico sobre la historia de las drogas Antonio Escohotado denomina “la cruzada” a este proceso, sugiriendo un relevo entre los ancestrales controles religiosos de las sustancias visionarias y la nueva dimensión secularizada, estatal, de la biopolítica en las primeras dos décadas del siglo. Véase la sección cuarta de la imprescindible *Historia general de las drogas*, titulada “La cruzada en su génesis” (2017: 603-709). Esta sección incluye una discusión de los convenios y leyes internacionales de control de las sustancias, la prohibición y la criminalización de los adictos en las primeras décadas del siglo XX. Para la historia de la prohibición en Chile, véase M. Fernández Labbé (2011). Véase también el trabajo reciente de N. G. González (2021) sobre la dimensión punitiva de estas construcciones médico-jurídicas.

materiales de un nuevo orden sensorial de la experiencia, 3) las nuevas artes de la existencia que se fraguan en torno a sensibilidad artística y 4) las variadas y contradictorias políticas del cuerpo y el gobierno de la vida en órdenes sociales estratificados en nuevos modos de pobreza y marginación urbana.

EL RECORTE
ANTOLÓGICO
Y LOS ARCHIVOS

La multiplicidad de los materiales con que trabajamos suscita enseguida una pregunta sobre la lógica y los principios de coherencia de la antología como artefacto cultural. Ana Porrúa (2013, 2017) ha teorizado el peso formal e ideológico del *corte* en la producción del artefacto antológico, el entramado de un sentido de continuidad y sus intervalos, a contrapelo de la heterogeneidad y discontinuidad de los materiales que la antología reúne y cohesionan. Está claro que las antologías históricamente cumplen un papel decisivo en la traza del horizonte de inteligibilidad de la institución literaria. De tal modo contribuyen a producir un régimen de valor y reconocimiento. Pero también es evidente que las transformaciones radicales de la autoridad literaria, las impugnaciones del régimen de valor y la irrupción de genealogías alternativas vienen frecuentemente precedidas por un nuevo recorte antológico. El recorte potencia los puntos de referencia de un horizonte distinto y temporaliza la revisión histórica. De ahí que la dimensión política del trabajo antológico no solo se desprende de la ejemplaridad o instrumentalidad efectiva del artefacto, sino que se singulariza y manifiesta en las relaciones de fuerza que supone el corte, en las subordinaciones internas distribuidas en el ordenamiento de los materiales heterogéneos del conjunto.

Del cuestionamiento de los principios normativos de coherencia del artefacto antológico se desprende la apuesta poético-crítica de Ana Porrúa, su atención a las prácticas conceptuales basadas en la yuxtaposición, la colección, el *collage* y el montaje (véase también A. M. Sotomayor, 2022). Aunque este no es el lugar para considerar los amplios efectos historiográficos de la teorización de Porrúa, su trabajo nos lleva por lo menos a reconocer que la antología que presentamos, a contrapelo de los hábitos antológicos autonomizantes del modernismo, implica un desafío epistémico y metodológico que intenta contribuir a una nueva historia literaria y cultural del periodo, inspirada no

ya en el devenir de la razón moderna (de los letrados o del Estado), sino en la deriva de los cuerpos, los discursos intoxicados y las conflictivas políticas del cuerpo que proliferan en torno a la intoxicación.

Una de las pocas antologías de literatura y droga en América Latina que nos precede, editada e introducida por Beatriz Resende en Brasil, *Cocaína: Literatura e outros companheiros da ilusão* (2006), merece un comentario pausado. Beatriz Resende trabaja principalmente con escritos sobre la droga en el cambiante entorno urbano de Rio de Janeiro entre 1895 y 1930. Su selección de crónicas y relatos urbanos manifiesta lo que la investigadora denomina una “literatura *art-déco*”. Resende interpreta la llegada de la cocaína y otros psicotrópicos como ejemplo de nuevos patrones de consumo inspirados por las modas europeas, especialmente parisinas. Su enfoque plantea una relación entre el consumo de sustancias y los procesos de modernización de la ciudad, incluyendo un breve recuento de las rutas urbanas de dicho consumo, sus lugares, digamos, de mediación social, tanto en el “mundo elegante” de una pálida bohemia como en los submundos de Rio. Está claro que, como todo recorte, el suyo responde a un modelo interpretativo e ideológico. Se trata de un intento de rescate de una literatura olvidada o excluida (con la excepción notable de las crónicas de João de Rio), al margen del horizonte institucional de la literatura. Resende explica la exclusión con dos razonamientos. Primeramente, según la antóloga, esta literatura consigna los excesos del consumo de sustancias y los riesgos consecuentes del desborde sensorial y corporal. Y, en segundo lugar, estas ideas de exceso y riesgo se relacionan con la identificación de un gusto literario “modernista” (o vanguardista) entendido como transgresión moral. Por eso las bibliotecas escolares o familiares nunca asimilaban bien las crónicas de los “vicios sofisticados”, insignia de distinción de una élite decadentista que finalmente desaparece del mapa de la discusión pública bajo la dictadura de Getulio Vargas y la moral patriótica a partir de 1930. Si bien nos parece que el trabajo de Resende abre nuevas rutas de lectura, hay varias cuestiones que conviene considerar a la hora de proponer un recorte alternativo. Por un lado, su selección tiende a reducir la circulación de la literatura drogada a los márgenes de un canon literario. En cambio, pensamos que la experiencia de la droga y la intoxicación puede dar base a un correlato importante, acaso constitutivo, de un canon modernista / vanguardista. Por otro lado,

al reducir la droga a las consecuencias de una moda inseparable de la imitación del gusto parisino, Resende reduce la complejidad de sus efectos y circulación en el mundo brasileño soslayando las transformaciones, las paradojas del “cosmopolitismo del pobre” —como lo llama Silviano Santiago (2004)—, que sufre la “moda importada” en su trayectoria de Europa a Brasil.

A comienzos de siglo empiezan a registrarse en Brasil alteraciones de la conciencia ubicadas en las fronteras culturales, como en el caso de la africanización de la macoña en el nordeste brasileño de acuerdo con Pedro Pernambuco Filho y Adauto Botelho en el texto incluido en esta antología. Tal texto sobre la macoña plantea toda una dimensión transcultural de la alteración sensorial que, si bien nunca llega a ser dominante entre los materiales que trabajamos, introduce un vector etnográfico del análisis. Como sugerimos antes, el itinerario transcultural también se destaca en crónicas y relatos prácticamente desconocidos de Rubén Darío, como “Huitzilopochtli” (incluido en la sección “Fronteras farmacológicas”), o entre otros materiales que transitan los límites del modernismo, como en el texto de Ventura García Calderón sobre la coca. De tal modo, la antología que proponemos ubica la discusión literaria en un campo expandido de preguntas sobre los regímenes de alteración sensorial que conjuga distintos objetos, poéticas, discursos y problemas que la historia disciplinaria intentó aislar, fundamentada habitualmente en el reclamo de autonomía de sus objetos de estudio. Un criterio postautonómico o expandido potencia la mezcla, los combinados de las sustancias y las esencias, introduciendo así cruces y vectores de complejidad en la escritura histórica.

MATERIALIDADES,
MERCADO Y
SENSORIALISMO
(SOBRE
ÁNGEL RAMA)

Vale la pena recapitular el argumento y explicitar algunos precedentes conceptuales o teóricos de nuestra aproximación. Nos ha guiado una pregunta general sobre la articulación entre experiencia estética, alteración sensorial y proliferación de las drogas en la literatura y sus fronteras, discursos contiguos, adyacentes, provenientes incluso de poéticas y disciplinas en las antípodas del modernismo literario. Sospechamos, desde nuestras primeras conversaciones sobre el tema, que la aproximación a la droga

durante este periodo fundacional de las instituciones literarias y culturales latinoamericanas prepara el camino para una reconsideración del lugar de la literatura moderna ante / en las transformaciones de la vida material. Esto supone una reevaluación de los procesos de modernización y sus correlatos culturales bajo el impacto del incremento de la producción y el consumo de mercancías. La nueva cultura material repercute en los regímenes de percepción y vectores de alteración que se conjugan en la experiencia estética y las políticas del cuerpo. Ensayar una aproximación a estas cuestiones significa repensar, al mismo tiempo, el papel de la droga en la representación de las vidas de artista y del gobierno de la vida como objeto del discurso médico y policiaco. Bajo esta perspectiva, se trataría de analizar la manera por la cual el concepto de artista se transforma y convive con la imagen del artista drogado, propiciando de este modo la intervención del discurso médico-legal. Al decir *vidas del artista* estamos hablando de la vida como experiencia estilizada o “arte de la existencia” en tanto ética (Foucault, 1986), pero también de las distintas formas de subjetivación basadas en la experiencia de las drogas. Pensamos que estas transformaciones tienen una historicidad compleja.

Desde hace varias décadas los investigadores del modernismo han identificado en los años que nos conciernen intensas transformaciones socioeconómicas y materiales, vistas comúnmente como el periodo de incorporación de América Latina a los mercados globales en cuanto exportadora de materias primas e importadora de mercancías procesadas. Ángel Rama relaciona directamente estos procesos de modernización con el relieve que cobran en ese contexto las exploraciones literarias (simbolistas y decadentistas) de Rubén Darío que culminan en *Azul* (de 1888) y *Prosas profanas* (de 1896). De hecho, para Rama la innovación estética del modernismo radica en la rearticulación de la “forma” literaria en un nuevo orden de sensibilidad o “sensorialidad” (1985b: XXXV, XLII). Rama ejemplifica el cambio de sensibilidad en la sustitución de la concepción métrica por una rítmica de la poesía como instancia de la conciencia crítica, reflexiva, del poeta-artista sobre las técnicas o instrumentos, en la “construcción metódica del *artificio* poético *antinatural*” (cursivas nuestras, XXVIII).

Desde sus primeros trabajos sobre el modernismo, Rama había notado la importancia de lo que alguna vez llamó “la circunstancia

socio-económica de un arte americano” (1970), conjunto de interpretaciones donde la vida material de la literatura se relacionaba más con los “contextos” ideacionales o históricos que con la significación, producción y circulación de los artefactos culturales. En ese sentido, el “Prólogo” a la *Poesía* de Rubén Darío (de 1977) de la Biblioteca Ayacucho (precedido por un texto sobre Martí de 1974) marca un giro significativo en la aproximación de Rama a la forma literaria y al tipo de conocimiento de la realidad social mediado por la experiencia estética. Aunque este no es el lugar para explicar los cambios de posición de Rama ante la crítica marxista (lukacsiana y goldmaniana) o sus modelos de interpretación cultural derivados de la sociología,⁸ es necesario tomar en cuenta que tanto en el texto sobre “la dialéctica de la modernidad” en Martí (Rama, 2015 [de 1974]) como en el prólogo a la poesía de Darío la discusión sobre la experiencia empírica de la literatura pasa por una lectura renovadora del *materialismo* singular de Walter Benjamin y del sensorialismo de Henri Bergson. Ambos, Benjamin y Bergson, impulsan a Rama a repensar, dentro de ciertos límites, la relación entre forma sensible e ideología para indagar en la materialidad y la sensorialidad de los objetos. Es en este marco teórico que Rama esboza su análisis sobre las relaciones entre arte moderno y sensorialidad, sobre la poesía como dominio de las sensaciones en la cultura democratizada de fin de siglo, sobre el poeta moderno atrapado en las redes fónicas de la lengua, sumergido en el “hedonismo sonoro” (1985b: XXIX) al construir, a partir de este aspecto material, sensible de la lengua, nuevas significaciones y horizontes de sentido.

⁸ Si bien Rama fue un lector atento a los procesos de modernización y democratización finiseculares y a sus efectos en la esfera cultural, valorando los “límites” en la recepción de los movimientos literarios simbolistas y decadentistas europeos (el culto al “objeto” “bello”, “raro”, “exquisito”, a la “eficiencia técnica” de la escritura poética), es posible detectar cierta resistencia teórica ante las propuestas más duras de las corrientes decadentistas (el caso del encuentro literatura-droga). Para Rama, “el discurso individualista que practicaron [los modernistas], cuando de hecho eran arrastrados por la emoción pasajera y la sensación intensa pero evanescente del minuto que pasaba, fue su modo de aferrarse a la vieja concepción cultural del *yo* en que se habían formado desde la infancia y que no querían perder” (1985a: 65).

Para el momento en que Rama escribe, no se conocía aún el *Libro de los pasajes* de Benjamin, donde el filósofo judío alemán elabora fragmentariamente el concepto materialista de la “imagen dialéctica”, un precedente clave de las actuales ontologías de los objetos y de la vida material.⁹ En cambio, los ensayos benjaminianos sobre Baudelaire, que confirmaban ya una lectura de la filosofía bergsoniana, habían recibido alguna atención en las discusiones latinoamericanas sobre el modernismo / modernidad cultural.¹⁰ Para Rama, las innovaciones formales que introduce la poesía de Rubén Darío son inseparables de una experiencia de orden sensorial inscrita en el entorno de nuevos regímenes de producción y de consumo. Así describe Rama la transformación general del entorno de la modernidad literaria:

La base del sistema económico implicaba una transmutación de las materias procedentes de la naturaleza, elaboradas en productos manufacturados destinados al consumo, los que ingresaban al mercado

⁹ Adorno llamó la atención sobre la importancia del método benjaminiano de “contemplar lo histórico” “como si se tratara de naturaleza” (1962: 248). En reacción al “idealismo” y al “epistemologismo” esencialista (247), la mirada de Benjamin se desplazaba de la contemplación de la “vida fosilizada” a la consideración de la “cosa viva” como “prehistórica”: “La filosofía se apropia ella misma el fetichismo [*sic*] de la mercancía: todo tiene que convertírsele por arte de magia en cosa, para que ella pueda conjurar el mal de la coseidad” (249).

¹⁰ Hay que destacar, en este contexto, el interés que en las décadas de 1960 y 1970 diversos campos intelectuales latinoamericanos, desde diferentes perspectivas y lugares institucionales, mostraron por la obra de Walter Benjamin: las traducciones de Héctor A. Murena (1967; *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur), de Carlos Rincón y Ernesto Volkening (publicadas en la revista *Eco*), de Roberto J. Vernengo (1970; *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila) y de José Emilio Pacheco y Miguel González (1971; *París, capital del siglo XIX*. México: Librería Madero). De igual modo debe subrayarse la presencia del pensador alemán en los ensayos y propuestas de estudio de Rafael Gutiérrez Girardot: “Presentación de Walter Benjamin” (1968), y “Temas para una sociología de la literatura latinoamericana” (1971).

de la demanda que los hacía circular. Si los mecanismos de la producción industrial comenzaron a hacerse visibles, reformando en todos los niveles —a su imagen y semejanza— los sistemas productivos y por lo tanto los planos elevados en que la religión, el arte y la literatura funcionaban, lo que sin embargo resultó más visible fue el concepto de cambio que regía el mercado y que la estructura monetaria acentuó [...] Ella aceleró el intercambio y fue como un índice de esa percepción de movimiento continuo que caracterizaba a la nueva sociedad (1985b: XL-XL).

Si bien la jerarquía entre “base” y “superestructura” confirma una lógica causal algo esquemática, ahí no podemos tomar la palabra *percepción* ligeramente. En el extenso y elaborado prólogo a Darío, Rama aborda la percepción y la *sensorialidad* como el aspecto de la experiencia física en que se asienta la mediación entre la subjetividad y el nuevo sistema de producción y consumo. Es decir, la “transmutación” de los materiales no solo ocurre en la producción de objetos y mercancías, sino que estos procesos acarrearán la transformación de la sensibilidad de los sujetos. Para Rama, la poesía modernista (en su relación con la música) es un género particularmente susceptible al registro de las transformaciones del esquema sensorio, aspecto de la poesía (y de la estética) que incita a ubicar la relación entre *forma* y *experiencia sensible* en el centro del análisis. Esta nueva sensibilidad es el efecto de una serie de transformaciones que Rama resume o condensa bajo el signo de lo “nuevo”, el tiempo de la innovación técnica, la moda y la mercancía (desechable). Rama:

La novedad del objeto manufacturado (bicicleta, diario matutino, poema) no existe sino a través de un movimiento, el que traza las etapas de su emergencia y desaparición, las cuales a su vez implican el elemento transformación-de-materias originales que concurre a producir la novedad, la impresión inesperada que acarrea el shock sensorial, su imprescindible eliminación para que pueda ser sustituido (1985b: XLI-XLII).

Ahí el *shock* sensorial, como sugería Benjamin, es el operador conceptual que permite conjugar los planos de la producción / consumo

y las dimensiones sensoriales y psicosomáticas de la experiencia moderna. A su vez, la relación entre la novedad y el *shock* sensorial tiene un tercer correlato clave en la deriva de la fragmentación que se constata no tan solo en términos de una temporalidad de la crisis o la fractura generada por la irrupción del principio rector de lo nuevo (como bien comprueban los “ruines tiempos” en el “Prólogo al Poema del Niágara” de Martí), sino también en términos de la disolución de los vínculos entre las formas orgánicas de la “totalidad” y las “partes”. Se disuelve o colapsa una subjetividad que, enfrentada al abismo de la exterioridad, encuentra su “modo de pervivencia” en la “inquieta, esfumada, evanescente sensorialidad que recorre los diversos objetos y pulsiones en que se ha fragmentado su unidad presupuesta” (1985b: XXXV). Sometida al movimiento fragmentario de lo nuevo, la experiencia sensorial queda expuesta a la multiplicación de la contingencia. No podemos entrar aquí en las transiciones y matices del argumento de Rama; digamos solamente, por ahora, que, si bien Rama reconoce el impacto del *shock*, su interpretación enseguida subsume la fragmentación de la percepción en la forma superior de la música.

La referencia al ideal wagneriano de la música total no es nada casual: Rama reinscribe ahí una larga tradición occidental que le asigna a la esfera superior de la música un poder restaurador del Todo. El excepcionalismo musical remite el cuerpo y los sentidos a un orden jerarquizado de la percepción que tiene un paralelo en esos “paisajes de cultura” (Rama, 1985b: XXV) que subordinan o someten la experiencia de lo nuevo y la fragmentación bajo el fondo de los valores estables, reconocidos o legibles de un régimen cultural.

Hay dos citas emblemáticas de la sensibilidad modernista que comenta Rama, una de Darío y otra de J. A. Silva, donde la inscripción algo lateral de una sustancia nos permite reorientar la discusión. Nos referimos al soneto “De invierno” (1985b: XXXVII) y al primer párrafo de *De sobremesa* (1985b: XXXVIII), ambos leídos por Rama como ejemplos que ilustran su argumento sobre el “interior” modernista. Rama pasa por alto el inesperado detalle de los “filtros” que hunden a Carolina en un “dulce sueño”, o la presencia del “licor” dorado destacado por Silva en la descripción inicial de su novela, donde José Fer-

nández conversa con sus amigos. Junto al café excitante, la vaga referencia a la absenta y al “tabaco opiado” (pocas líneas más abajo) remiten a un tipo de objeto o mercancía que cobra un papel singular en la “vida artificial”. Como la poesía misma, se trata de un objeto, una sustancia, que se consume para *alterar* la percepción y el ánimo. Aquí damos un paso más: la sustancia no solo altera la percepción, sino que, al afectarla, pone en juego la eficacia rectora de un principio de realidad. Esto inmediatamente provoca la intervención de distintas prohibiciones y dispositivos del gobierno de la vida y el disciplinamiento del cuerpo (ideal) ciudadano. Es decir, nos parece que no es suficiente constatar un cambio en la poética / política de lo que Rama llama la sensorialidad, sino que, a partir del momento en que aparece la droga (esa mercancía de la alteración al borde de la normalidad y la ley misma), la sensorialidad se convierte en dominio de las disciplinas que transforman la vida en un objetivo de las intervenciones *bio-*, *psico-* y *noopolíticas*.¹¹

¹¹ Como una derivación y matización de la noción foucaultiana de *biopolítica* (Foucault, 2007), retomando a la vez los planteamientos de Deleuze (1995) sobre la sociedad del control, M. Lazzarato introduce el concepto de *noopolítica* para referirse a esas modulaciones del poder que caracterizarían a las actuales sociedades del poder cognitivo y la atención: “Hay que distinguir entonces la vida —en tanto que memoria— de la vida en tanto que características biológicas de la especie humana (muerte, nacimiento, enfermedad, etcétera), es decir, distinguir el *bio*contenido en la categoría de biopoder del *bio*contenido en la memoria. Para no denominar cosas tan diferentes con la misma palabra, se podría definir, a falta de algo mejor, a las nuevas relaciones de poder que toman como objeto la memoria y su *conatus* (la atención) como noo-política. La noo-política (el conjunto de las técnicas de control) se ejerce sobre el cerebro, implicando en principio la atención, para controlar la memoria y su potencia virtual” (2006: 93). Tanto B. Stiegler (2021) como B. Han (2014) comentan sobre una dimensión farmacológica del “psicopoder” contemporáneo. Para un excelente análisis del paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control, véase S. Gallardo Cabrera (2021).

El título que nos ha orientado en esta *Farmacopea literaria latinoamericana* amerita una discusión. La etimología de la palabra *farmacopea* conjuga los sentidos ambivalentes del fármaco (veneno / remedio) con los modos de confección. Sugiere así la dimensión práctica, instrumental, pedagógica, de la farmacopea como género discursivo. A ese aspecto instrumental hay que sumarle, de entrada, la ambivalencia misma del fármaco como veneno y remedio también a nivel simbólico o metafórico (F. Daggognet, 1964), lo que le infunde un interés teórico o filosófico a la farmacopea.

Desde sus primicias la farmacopea abre la historia de un género práctico que permite deslindar el remedio del veneno. Como género discursivo, tenía antecedentes coloniales importantes, estimulados por los problemas que los excesos de la naturaleza, flora y fauna, americana introducían en los saberes (y la economía) europeos. La obra del médico y humanista español Nicolás Monardes (1505-1588), *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (tres tomos, 1565-1574), ocupa un lugar clave en el inventario de los beneficios económicos y farmacológicos de las plantas americanas. La numeración y la exposición de las *propiedades* de “nuestras” “cosas” americanas incluían un apartado dedicado a las virtudes medicinales y usos culturales del tabaco y la coca: “Cuando [los Indios] se quieren emborrachar, o estar algo fuera de juicio, mezclan con la coca hojas de tabaco, y chúpánlo todo junto, y andan como fuera de sí como un hombre borracho, que es cosa que les da grande contentamiento estar de aquella manera” (1574: 115).¹² Pero la consolidación del género en el siglo XIX —entendido ya como discurso ilustrado de la modernización y la regimentación del material farmacológico—, muy cercano a la lógica clasificatoria condensada en el “cuadro” de multiplicidades (Foucault, 1968), se produjo a partir del interés científico por la preparación, la administración y la dosis de los medicamentos y los antídotos contra venenos.

¹² Véase H. Carneiro (2002), sobre la relación entre la botánica y el valor que tiene la alteración sensorial en la historia de los “herbolarios”.

Si bien las primeras farmacopeas que se publicaron a inicios del XIX estaban cerca de aquellas publicaciones de divulgación médica doméstica —los famosos libros de las hierbas y de medicina familiar—, presentadas como el *arte* que enseñaba a conocer, preparar y dosificar los remedios presentes en los reinos vegetal y animal, resulta pertinente observar el cuadro clasificatorio, taxonómico, que introducen estas como una forma de racionalización moderna de los saberes sobre los narcóticos, los estimulantes y los tóxicos. Como manuales de uso en la vida práctica y como tratados de alcance teórico sobre la composición de los fármacos, ellas estarán centradas casi totalmente en la técnica que permite preparar correctamente los fármacos, y, por lo tanto, están dirigidas a varias categorías de lectores: a los encargados de la farmacia, los boticarios e, igualmente, a aquellos comprometidos con la materia médica general, pero también a un lector común interesado en las historias y la aplicación correcta de los medicamentos. El carácter de manual y de tratado coloca muchas veces a estas farmacopeas en un lugar especial donde se cruzan saberes arcaicos y un meticuloso conocimiento químico. Digamos que el análisis farmacológico introduce un verdadero interés por las regulaciones en el interior de la propia disciplina preparando así el camino para los controles y deslindes entre las distintas categorías que se reconfiguran en la farmacología ya dominada por la medicina, una regulación que además apuntaba a la lenta profesionalización de los farmacéuticos y a la permanente lucha contra la adulteración de los fármacos. Todo esto lleva a pensar en la producción y la circulación múltiple de los narcóticos antes de las leyes regulatorias de comienzos de siglo XX. Pero es preciso enfatizar varias cosas. Ese interés por las sustancias vegetales narcóticas y tóxicas es indisociable de un proceso de conocimiento que escapaba del simple estudio de las propiedades inmanentes y tomaba como referencias aspectos históricos y culturales de dichas sustancias; así, en la presentación de cada droga se incluían, además de su origen botánico, sus virtudes, usos, dosis, preparación y composición, aspectos relacionados con su empleo en cada cultura, e información sobre su producción y comercio. Es decir, con la descripción de tal flora farmacéutica se trazaban unas coordenadas geográficas y políticas a través de las cuales se intentaba cifrar los signos de pertenencia o del paisaje de estas farmacopeas. En este sentido, se podría hacer una historia del pasaje de una farmacopea universal o general a una farmacopea

nacional o regional, una historia posible sobre el creciente interés en el siglo XIX por definir el perfil identitario de una farmacopea territorial (germana, hispana, lusitana, francesa, británica, mexicana, venezolana, puertorriqueña, brasileña, etcétera) incluyendo, en el caso de los imperios coloniales y como capítulo especial, una descripción y una incorporación de las *native drugs*.

Ahora bien, ¿cómo enfocar el paso de estas farmacopeas, donde los campos de significados de los remedios vegetales estaban divididos y, por tanto, sometidos a una administración de sus límites, a la *botica* literaria? Una reconfiguración del imaginario sobre la botica en el siglo XIX la sitúa como un lugar alternativo donde opera un tipo de saber ligado no solo al discurso institucional de la farmacia, sino además a las formas populares de medicación. Un deslinde ya claro entre estos saberes puede observarse en el drama de Alejandro Tapia y Rivera, *La cuarterona* (1867), donde se sugiere que la botica debía ser administrada por la ciencia médica. Según se comprueba también en varios textos incluidos en esa antología, la botica sería la fuente principal de circulación de narcóticos y estimulantes hasta bien entrado el siglo XX, cuando comienza a haber indicios de tráfico delictivo o intercambio urbano. Pero ¿qué sistema de relaciones —si alguno— puede ser descrito entre esos discursos donde se formaliza un saber sobre las drogas vegetales y la literatura, y donde la droga opera como contrarrelato del goce y la excepción para responder a un cambio mayor del lugar del cuerpo, la percepción y la experiencia en el interior de las transformaciones modernas?

Antes de considerar varias respuestas a estas cuestiones, será necesario detenernos brevemente en un tipo de textos que, por su naturaleza comercial, escanden desde su interior el espacio del discurso farmacológico. Nos referimos a la perspectiva que sobre las drogas introduce la industria farmacéutica hacia finales de siglo XIX. Es curioso constatar cómo en el momento en que el género de la farmacopea comienza a advertir sobre los peligros de la adicción (en especial a la morfina) —proponiendo a la vez los respectivos tratamientos y comprendiendo así la necesidad de un mayor control y penalización sobre la libre circulación de las drogas— las empresas farmacéuticas producen una serie de textos que incidirán en el régimen de visibilidad social de las drogas, a fin de ofertar el consumo de productos terapéuticos derivados de plantas con conocidos efectos nar-

cóticos y estimulantes. Así, por ejemplo, en 1885 el Departamento Científico de los laboratorios Parke-Davis compila y edita el libro *Coca Erythroxyton and its Derivatives*. Resulta interesante constatar en este libro las citas del artículo de E. Merck “La cocaína y sus sales”, publicado en 1884, donde se hace referencia a las experiencias de Freud y Fleischl, e igualmente el estudio de Paolo Mantegazza sobre las “marvellous properties” de la coca, experimentos que el médico italiano publicara en 1859 (*Sulle virtù igieniche e medicinali della coca e sugli alimenti nervosi in generale*) para relatar sus experiencias en tierras suramericanas sobre los efectos de la coca en el estómago, en el sistema nervioso, como estimulante muscular y como alucinógeno. El subtítulo del libro, *A Résumé of their History; Botanical Origin; Production and Cultivation; Chemical Composition; Therapeutic Application; Physiological Action; and Medicinal Preparations*,¹³ plantea el problema de saber si es posible deslindar el conocimiento de su *origen* (botánico, histórico o geopolítico) del de su composición (química), o del interés por sus distintas formas de producción y cultivo, o, por otra parte, construir, en un segundo momento, un relato colonial distinguiendo beneficios terapéuticos y económicos, e incluso medir la capacidad de la *Bolivian leaf*, tan cara a Sigmund Freud, para producir mejoramientos en términos de salud y fuerza de trabajo. El propio Freud en sus estudios de la cocaína sugiere los usos industriales del alcaloide andino.¹⁴ La lista

¹³ Matías Di Benedetto (2019a), en su trabajo sobre *Detroit's Rivera*, resalta la visibilidad que adquiere en este documental el mercado farmacológico de la Parke-Davis y su relación con las fuerzas productivas laborales; su relevancia como instancia mediadora entre capital, medicina y trabajo.

¹⁴ Entre 1884 y 1885 Freud publica sus famosos estudios “Sobre la coca” y “Contribución al conocimiento de los efectos de la cocaína”. Siempre colocado del lado de la ciencia, Freud en estos trabajos habla desde la institución médica, lugar institucional que, por un lado, inmuniza su discurso incluso cuando cuenta su experiencia con la coca y, por otro, le permite construir una mirada antropológica sobre la fuerza y la resistencia del cuerpo indígena (véase Freud, 1980). Sin embargo, también hay una dimensión personal bastante trágica subyacente en los textos de Freud. Él había prescrito en 1884 a su amigo y colega Ernst von Fleischl el uso experimental de la cocaína para curarlo de su adicción a la morfina. En octubre de 1891 Fleischl muere de una sobredosis, luego de aplicarse una inyección subcutánea de cocaína.

de productos ofertados por la Parke-Davis en las páginas de su libro para un mercado internacional formula los problemas del consumo regularizado: *fluid extract coca, wine of coca, coca cordial, coca cheroots, coca cigarettes, cocaine inhalent, cocaine oleate, cocaine alkaloid*.¹⁵

Junto a estas obras que fomentan y publicitan los productos patentados por la industria farmacéutica, surgen otras publicaciones impulsadas hacia finales de siglo por los profesionales de la farmacia.¹⁶ Este amplio archivo contiene boletines, semanarios, gacetas, textos donde aparece con nitidez la ambigüedad que recorre todo el concepto moderno de droga y sus equivalencias entre fármaco y medicamento. Veamos tres ejemplos concretos. En *El Eco Médico-Farmacéutico de Puerto Rico* encontramos un texto sobre la preparación de la cocaína (15 de enero de 1882, año 1, núm. 5, 97-98), y otro sobre “La posología de los tóxicos” (1 de noviembre de 1882, año 1, núm. 24, 472-474) acompañado de un cuadro sobre las dosis máximas y mínimas para el uso de las drogas simples y compuestas (belladona, cafeína, codeína, láudano, morfina, opio, etcétera). *La Unión Farmacéutica*, editada en Caracas, entra en el estudio detallado de determinadas adicciones advirtiendo la conexión de este problema con el incumplimiento de la ley que regula el expendio

¹⁵ A este inventario habría que agregar las preparaciones con coca promocionadas por Angelo Mariani en su libro *Coca and its Therapeutic Application* (1890). Veamos este breve mapa geopolítico, con sus implicaciones espaciales y raciales, imaginado por Mariani sobre los diversos modos de intoxicación cultural. Traducimos: “Cada raza tiene sus costumbres, modas y fantasías. El indio masca el betel, el chino corteja con pasión la intoxicación anonadora del opio; el europeo pasa sus horas de ocio fumando o mascando el tabaco. Guiado por un instinto más feliz, el nativo de América del Sur ha adoptado la coca. Desde muy joven, se la roba a su padre; luego gasta sus primeros ahorros en la compra. Sin ella, le temería al vértigo en la cumbre de los Andes, o lo debilitaría el arduo trabajo de las minas. Lo acompaña en todas partes; hasta al dormir mantiene una preciada mascada en su boca” (1890: 5).

¹⁶ No es frecuente el análisis histórico de la farmacología y su impacto en América Latina en el siglo XIX. En ese sentido, resulta ejemplar el trabajo de Marcos Fernández Labbé, “Boticas y toxicómanos: origen y reglamentación del control de las drogas en Chile (1900-1940)” (2013). Tiene interés especial la investigación de Fernández Labbé sobre el consumo y la venta de la hoja de coca en el régimen laboral minero de Chile, particularmente entre trabajadores inmigrantes bolivianos y peruanos.

de medicamentos y, de manera explícita, resaltando la importancia de la posología en la preparación de los fármacos: “El morfinismo, ese cáncer social, que está tomando entre nosotros alarmantes proporciones no se debe en primer término más que a la irregularidad del despacho de recetas; y su propagación y desarrollo a la indiferencia con que es visto nuestro reglamento de Boticas y en particular el artículo que trata de la ratificación de fórmulas por exceso de dosis” (15 de enero de 1888, año 1, núm. 4, 21).¹⁷ Una última publicación, la *Revista de la Asociación Médico-Farmacéutica* (véase el núm. 10 del año II, La Habana, junio de 1902), sugiere los desplazamientos del discurso farmacológico hacia una economía del consumo generalizado situando la industria legal o controlada de las drogas en un espacio de mayor visibilidad: 25% del espacio de esta revista lo ocupa un amplio catálogo de anunciantes, en su mayoría empresas transnacionales dedicadas a la publicidad de sus preparaciones médicas. No falta en este catálogo la venta de tónicos reconstituyentes a base de coca, vinos de coca y elixires de heroína.

En este contexto cobra relieve la transacción farmacolonial escenificada en la imagen de Alphonse Mucha. La imagen publicitaria cuenta una historia: en un gesto ritual, aparece el indígena (¿inca o sioux?) inclinado ante la diosa incaica cumpliendo con una solicitud: la entrega de la *divina planta*. En el extremo inferior izquierdo hay una leyenda que bien puede traducir la respuesta a aquella solicitud: *divinité incas refusant la coca à son peuple* [la divinidad inca negando la coca a su pueblo]. Esta voluptuosa deidad diseñada siguiendo el *topos* erótico del *art nouveau* (la figura ornamental del cuerpo apenas cubierto con los pliegues de una túnica que adorna el desnudo) posee en su mano derecha el producto “vino de los incas”, de venta “en todas las farmacias”. La historia de esta escena imaginaria, en la que la diosa protege y consume ahora un producto farmacéutico “para convalecientes” (“con glicerofosfato de cal” se lee

¹⁷ Para el caso de la literatura de entresiglos, existe un amplio registro (novelas, cuentos, poemas, crónicas) de la adicción o “morfinismo”; algunos de estos textos marcan su filiación ya sea naturalista o decadentista: *La tristeza voluptuosa*, de Pedro César Dominici; *Estercolero*, José Elías Levis Bernard; “Los martirios de un poeta aristócrata”, de Juan José de Soiza Reilly; *Lirio negro*, de José M. Vargas Vila; *Miserias de México*, de Heriberto Frías; “Morfina”, de Ernesto Noboa y Caamaño.

en un pequeño letrero), está contada siguiendo el modelo pictórico de las artes decorativas de *fin-de-siècle*, unas artes integradas a fines publicitarios, con la consecuente disputa sobre las relaciones entre arte e industria, y los desacuerdos sobre la *función* de unas prácticas artísticas hasta ese momento definidas idealmente por su voluntad de autonomía. El afiche comercial de Alphonse Mucha entra en estas tensiones al presentar como trasfondo de su historia —en la escena de un encuentro cultural y sensorial que es a la vez intercambio, vínculo y distancia entre dos modos de consumo— una textura ornamental donde la coca ocupa el lugar de un objeto no solo decorativo (el motivo de las hojas como soporte y marco de la historia), sino farmacolonial (se trata del aviso de un producto farmacéutico europeo elaborado con “coca peruana”). A través de la botella de vino de coca —mercancía que desplaza el masticar o *chacchar* indígena por una bebida exótica ligada al refinamiento sensorial—, el objeto farmacéutico fluye por la imagen publicitaria como decorado vegetal ornamental y a la vez como producto comercial. (Véase la figura de las pp. 84 y 85.)

También las obras de Mariani (1890) y del Scientific Department Parke, Davis and Company (1885), como las del gremio de la farmacia, documentan una economía bastante diseminada y, sin duda, arraigada en las ciudades europeas y norteamericanas; en ellas encontramos una manera de focalizar el consumo de drogas que plantea a la modernidad preguntas sobre sus relaciones con los narcóticos. Allí la droga aparece en el cruce de los discursos sobre salud, vigor y potencia que se articulan en una nueva imagen del cuerpo, una vez que las propiedades de las sustancias químicas son exhibidas por las casas farmacéuticas como básicas para la vida moderna activa y productiva, pero también reclamando la salubridad para el sistema nervioso, pues a través de la droga se resignifica todo el campo de las enfermedades nerviosas.¹⁸

¹⁸ Habría que ir hasta las revistas y magazines de la época, por ejemplo, *El Cojo Ilustrado*, *Caras y Caretas*, o aquellas publicaciones dedicadas a la divulgación científica, para observar con detenimiento las leyendas que acompañan la promoción o publicidad de productos farmacéuticos; allí se revelaría el misterio de aquellos elementos ocultos entre las promesas de salud y manifiestos en la divulgación de bebidas reconstituyentes; vinos y jarabes restauradores de energías; píldoras e inyecciones para la debilidad

Cuestión de traslaciones y desplazamientos, de gestiones y transformaciones, la reflexión sobre la farmacopea y la *botica* literaria tuvo lugar en la frontera entre los siglos XIX y XX obedeciendo a cambios profundos en el modo de pensar las relaciones entre fármacos y vida moderna, de valorar la idea de consumo de drogas a partir de su toxicidad o dependencia, pero también a partir de sus beneficios, de su manera de actuar en la salud familiar, de su relación con la energía y la inmunidad del cuerpo individual. En este sentido, las reflexiones de lxs escritorxs latinoamericanxs de entresiglos se instalaron en ese punto central en el cual las polémicas con las corrientes literarias y artísticas europeas abrían un lugar especial a la elaboración de la experiencia drogada. Estas reflexiones surgían además condicionadas por la complejidad creciente de la vida urbana y la reestructuración sensorial que se desprendía de la vida en las grandes metrópolis. En el orden de las significaciones, esta fase de crecimiento de las nuevas formas de habitar la ciudad coincidía con la fase de expansión del mercado farmacológico y sus fronteras coloniales.

ONIRISMO
TÓXICO | Al referirnos a la farmacopea “literaria” en el título de esta antología, hemos intentado poner la atención en la interacción entre, por un lado, el

objeto literario droga, su existencia como tropo moderno y como excedente experiencial de la referencia literaria, y, por el otro, la farmacopea en el sentido histórico más amplio. Ahora es necesario preguntarse por la ruta y los desvíos que la farmacopea literaria introduce en la discusión histórica de las materialidades narcóticas o excitantes.

general y la postración nerviosa, así como fármacos opiáceos contra el dolor, una mercancía disponible en las farmacias y que incluía derivados de la coca y el opio. Ahora bien, habría otra dimensión del consumo de drogas referida a una corporeidad decadente, atada a la adicción y presente en pintores como Santiago Rusiñol (*Antes de tomar el alcaloide* y *La morfínomana*), Félicien Rops (*La Buveuse d'absinthe*), Vincent van Gogh (*Café tafel met absint*), Édouard Manet (*Le Buveur d'absinthe*), Edgar Degas (*L'absinthe*), Albert Maignan (*La Fée Verte*), Viktor Oliva (*The Absinthe Drinker*), Albert Matignon (*Morphine* y *Le vampire de l'opium*), Eugène Grasset (*La morphinomanie*), Fernand Cormon (*Femme au Narguile*), Paul-Albert Besnard, (*Morphine Addicts*) y Hermenegildo Anglada Camarasa (*La droga*).

Un ejemplo temprano de esta discusión puede encontrarse en “El onirismo tóxico”, texto de Rubén Darío (1913a) publicado en el periódico *La Nación* (9 de febrero). Allí Darío expone en líneas generales el debate sobre los “sueños del opio” y confronta las tesis del discurso médico de la época sobre este tema. El artículo abre la reflexión a partir de la idea de *sustancia tóxica* expuesta por Roger Dupouy en el libro *Les opiomanes* (1912), seguida de una amplia referencia a autores (Richet, Libermann, Madden, Ponchet, Quéré, Demontporcelet, Baudelaire) enfocados en la descripción de los efectos del opio. Toda esta lista de citas y referencias extraídas del corpus médico del libro de Dupouy remite a la composición, química y colonial, de una sustancia tratada como tóxica: “El opio es una droga esencialmente malhechora, traidora y matadora, sembradora de dolores y de ruinas” (Dupouy citado por Darío, 1913a: 9). El empleo corriente del término *tóxico* en los tratados médicos recortaba el uso de ciertas drogas reduciendo su significado a envenenamiento criminal y produciendo escenas de intoxicación para observar los efectos de la sustancia: alucinaciones, delirios, locuras, crímenes. Hasta ahora pocos escritores se habían mostrado tan comprometidos en la elaboración y la comprensión de un cuadro general de las teorías médicas sobre las sustancias tóxicas.

Ahora bien, la descripción dariana de los sueños puede ser leída como una respuesta al discurso médico representado por Dupouy. Podemos preguntarnos, partiendo del título del trabajo de Darío, lo siguiente: ¿qué hay *entre* el *onirismo* y lo *tóxico*? Una mínima arqueología de ese *entre* nos llevaría a los tres ensayos de Darío sobre Poe publicados ese mismo año,¹⁹ y a centrar la atención en el modo como el primero, leyendo al segundo, inventa un lugar desde donde reflexionar sobre los usos de lo tóxico por la institución literaria. En ese *entre* se asienta un conjunto de ficciones (los cuentos

¹⁹ Durante los meses de mayo y julio de 1913 Darío publica en el periódico *La Nación* tres crónicas sobre Edgar Allan Poe, y examina la escritura poeana como un campo donde se entrelazan lo onírico y lo tóxico. Hablando de la “calidad” de sus “visiones sómnicas”, dice Darío: “Hay que tener la sensibilidad, el alma, la cultura y la fisiología de Poe, para soñar de esa manera”, advertencia dirigida a los “jóvenes” “que creen que con el ajeno verlainiano soñarán las mismas fiestas galantes que Verlaine, o que con el gin o el láudano de Poe, tendrán la llave de los misteriosos infiernos y paraísos que visitó” (Darío, 1913b: 7).

y poemas del escritor norteamericano) a partir de las cuales sería posible recuperar otra escucha del delirio, las imágenes perdidas en lo onírico, recuperar ese territorio de lo inexpresable donde vacila o colapsa la razón. Justamente, Poe es situado en ese entre no como figura mediadora, sino para anular el binarismo: a través de la “palabra humana” Poe revela “la vida interior de la pesadilla”, y esto es solo posible por medio “de un ‘farmakon’, de un daimon que haya aguzado y superexcitado percepciones y revuelto neuronas” (Darío, 1913d: 9). Es notable ahí la referencia a la excitación neuronal, el lugar del cuerpo donde Darío ubica la actividad onírica. Darío vincula las *visiones sómnicas* en la obra de Poe con la condición paradójica del *pharmakon*, esto es, como “uso medicinal” y como “veneno”, insistiendo en la necesidad del remedio-tóxico para revelar “la vida interior de la pesadilla” (9). El poeta considera preciso exponer una separación entre el delirio (versión médica) y los “estados de sueño” (versión poética), al preguntar precisamente por aquello que la literatura explora en las drogas: si para Dupouy el opio era “una droga esencialmente malhechora”, para Darío los “sueños del opio” dependen del carácter del fumador: se sueña según la cultura y el temperamento, “el opio no hace soñar a cualquiera, sino al que es capaz de soñar” (9). En el momento en que Darío cita la definición médica de intoxicación, introduce una decisiva distancia: en respuesta al estudio clínico del fumador de opio, elabora una teoría del sueño como facultad y cualidad del sujeto, esferas de una subjetividad medida en términos culturales.²⁰

En este punto consideramos oportuno insistir en la pregunta de cómo entender el diálogo que propone Darío con la narrativa médica de su tiempo en torno a los sueños y las drogas, un diálogo complejo tomando en cuenta las referencias bibliográficas que lo sustentan. Se trataría de saber hasta qué punto este diálogo, de afirmación e impugnación, construye una nueva iconografía del soñador y del adicto, una iconografía que sobrepasa la argumentación del

²⁰ Recordemos algunos de los trabajos de Darío publicados en el periódico argentino *La Nación* entre los años 1911 y 1913, y que tienen como título general: “El mundo de los sueños”: “El marqués d’Hervey de Saint-Denis”, “Tentativas de expresión”, “Los pintores de los sueños: Grandville”, “El abate Richard”, “Artemidoro”, “Edgar Poe y los sueños”.

desgaste orgánico, el derroche del patrimonio económico y genético que confirmamos, por ejemplo, en *Sebastián Guenard* (1924) de De Diego Padró. Se trataría igualmente de pensar en qué medida esos textos de Darío reexaminan los dispositivos biopolíticos que habían introducido la medicina y el higienismo en el intento de producir la etiología de las degeneraciones. Darío lee desde París los fragmentos de ese archivo europeo sobre las drogas: devora esa bibliografía, extrae citas, busca líneas de confrontación entre ellas y habla también como consumidor de esa experiencia, particularmente de los “excitantes alcohólicos” (1913b: 7). A partir de estas aportaciones al debate sobre drogas y literatura, Darío se aleja de la oscilación de la “persona intoxicada” (1913a: 9) entre una degeneración en dirección biológica y una regeneración hacia la dimensión psicológica. Solo bajo la identidad de la literatura y la droga, tematizada en la modernidad literaria, y de la resignificación de la embriaguez, ya no subordinada al diagnóstico clínico, quedan definitivamente legitimados el caso de una experiencia onírica drogada y la posibilidad de una revitalización estética a partir de la reflexión sobre la embriaguez. Apunta Darío: “Una vez ingurgitado el excitante, se va hacia la realización, se puede decir, del ensueño despierto, que es fronterizo de la alucinación, o una especie de locura provocada” (9). En el diseño complejo trazado por Darío el concepto de excitante se desdobra en cada momento a medida que reclama nuevas experiencias estableciendo vínculos, por ejemplo, tanto con la figura del fumador de opio como también con las nuevas formas de consumo de drogas y la teatralización de sus efectos.

LA INYECCIÓN
DE HERRERA
Y REISSIG | Como contrapunto ineludible a los “sueños del opio”, como los llama Darío, irrumpe a inicios del siglo XX la escenificación de Herrera y Reissig mientras se inyecta morfina en su *torre de los panoramas*, puesta en escena donde la legibilidad del artista drogado aparece por un instante en su irónica dimensión política. Acompañando el registro de ese gesto ensimismado del poeta, aparece, junto a las fotografías de la entrevista, la confesión del artista que intenta contener o borrar los excesos del archivo fotográfico, detener o anular todo aquello que circula por los bordes de la imagen:

—Yo no soy un vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema en el que necesito volcar todo mi ser, todo mi espíritu, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina. Pero eso lo hago cuando tengo que trabajar. Nada más... Se ha formado en torno mío una leyenda bárbara. No. No soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne; de mi carne burguesa que conserva aún el asqueroso vicio de comer!... Me dirán que las agonías de Quincey, de Baudelaire y de tantos otros maestros, son buenos ejemplos para no abusar de los placeres del nirvana; pero a mí ¿qué pueden importarme los consejos de la gente normal que pesa las palabras, que mide las virtudes y que metodiza los espasmos de la médula? (citado en Soiza Reilly, 1908: 242).

Esta declaración de Herrera y Reissig sobre el *trabajo* del escritor suscita varias cuestiones. ¿No sustenta la exposición privada de su vida una tensión entre aquello que hace visible la exhibición misma y el trasfondo confesional oído en la expresión y la dicción del contenido? Y, ¿qué es exactamente lo que produce como diferencia estas líneas de tensión a través del conjunto de la escena? Las palabras del poeta se instalan en el discurso confesional a partir de una negación, “no soy un vicioso”, lo que provoca una nueva visibilidad del artista drogado e instauro en consecuencia un estatuto del vicio imposible de resumir en el concepto de exceso. El punto no es simplemente que el artista *posa* (como la “Odalisca” de su soneto: “Sobre alcatifas regias, en cuclillas, / Gustaste el narguilé de opios rituales, / Mientras al son de guzlas y timbales, / Ardieron aromáticas pastillas”), y en este sentido no se podría hablar entonces simplemente del artificio o falsedad de la escena; es que el objeto droga está enunciado ahí (en la posición del artista y en la composición de la fotografía) para ocultar / revelar varias ideas: un alejamiento de la identidad del vicioso construida por la narrativa médica, una indicación de cómo se incorpora la morfina, y la develación de otro paradigma del cuerpo que Herrera explícitamente relaciona con el trabajo imaginativo del escritor. Para Darío, la “ingestión” remite a una materia que se

come, bebe o fuma; ahora el gesto de inyectarse dirige la atención a otra práctica corporal y a una tecnología reciente: la jeringa, que pronto entra en los imaginarios culturales como un objeto estilizado de la curiosidad bohemia y artística.

Hasta finales del siglo XIX el vicio definía la imagen del comportamiento llamado perverso. Era asimismo el instrumento retórico con el que médicos e higienistas medían socialmente la conducta individual para remitirla a un modelo de normalidad o desviación, el principio a través del cual el desorden de la conducta podía remitirse a una lesión moral. Sobre la base de estas consideraciones se podría llegar, tentativamente, al siguiente resultado: las acusaciones de inmoralidad, lanzadas una y otra vez en aquel entresiglos contra la literatura drogada, no parecieran más que una inferencia de la principal inculpación, la de los excesos de subjetividad e irracionalidad. Pero tales correlaciones ni siquiera fueron tomadas en cuenta por Herrera y Reissig o Darío. La construcción de la figura del vicioso (la adicción a las drogas, para el caso presente) en la escritura moderna despertaba el fantasma de la degeneración racial y mental, del sujeto enfermo, sin voluntad, condenado a la compulsión del gasto irracional. Este también es el caso de José Fernández en *De sobremesa* y de Sebastián Guenard en la novela homónima de José de Diego Padró. Para entender el significado de “Yo no soy un vicioso” (Herrera y Reissig), o su contrapunto irónico “soy un perdido —soy un marihuano—” (Barba Jacob, “Balada de la loca alegría”), asociado al consumo de drogas, debemos comprender cómo hacia finales de siglo ciertas reglas de la escritura modernista operaban como un laboratorio productor de relatos de vidas excepcionales o anómalas vigilando frecuentemente los límites del goce provocado por los estupefacientes desde la ejemplaridad cívica de un superego republicano. Herrera y Reissig en cambio, al igual que otros escritores modernistas, escoge una escena y una gestualidad (Molloy, 2012) ligadas a una situación de consumo y de exceso; adopta una doble posición (la reflexiva, desplegada por su voz, y la trazada especularmente por su cuerpo) que no es solo la representada en el acto de decir / inyectarse, sino también la de una subjetividad autorreflexiva atrapada entre el deseo de escribir y la voluntad de drogarse, entre la experiencia poética y la tóxica.

ANESTESIA
Y FETICHISMO
EN “LA CANCIÓN
DE LA MORFINA”
DE JULIÁN
DEL CASAL

Para particularizar algunas de las preguntas e hipótesis sobre la literatura drogada y la transfiguración de la vida material, nos detenemos ahora en el comentario de un poema de Julián del Casal, “La canción de la morfina”. La elaboración del tropo de la prosopopeya en este poema, al invertir la relación entre sujeto y objeto-droga, entre

vida anímica y material, despliega una singular ontología del “ser” de la mercancía narcótica, sus nombres, trayectorias. Esta trayectoria revela el peculiar “reparto de la sensibilidad” (Rancière, 2009, 2013) que supone la lógica prostética o suplementaria del calmante y tropo.

Aunque esta *Farmacopea literaria*, como indicamos antes, no establece el principio de género literario como marco o condición de inclusión de sus materiales, un vistazo somero a nuestra selección comprobará que algunos de los textos se escribieron, de hecho, siguiendo normas genéricas. Nuestra selección trabaja la mezcla, el combinado, propiciando una lógica relacional entre los materiales, para provocar nuevas preguntas y resignificaciones. Sin embargo, el cuestionamiento de las categorías genéricas que empalman con un marco (moderno) de autonomía no puede llevarnos inmediatamente a postular la inespecificidad de los materiales. Por ejemplo, es evidente que entre los textos dominan la poesía y la crónica, cada cual transitada por la elaboración de posiciones y formas de la alteración sensorial, entornos y temporalidades.

Nos preguntamos si la poesía y la crónica (entre otras formas) —conceptos inscritos en horizontes de reconocimiento y legibilidad— suponen una mediación singular de las prácticas y regímenes de la alteración sensorial que hemos estado investigando. Porque tal vez haya algo particular en el artefacto deseante del poema o de la crónica urbana que singulariza o altera la sensibilidad, los sentidos del cuerpo y de la lengua, más allá del pacto convencional que hace posible la identificación, el reconocimiento y la clasificación de los objetos, sus usos o efectos. ¿Habrá un vínculo específico entre poesía y droga en la deriva heterónoma de esta farmacopea literaria? En el caso del poema de Julián del Casal la pregunta tiene que ver inicialmente con el modo en que la figura literaria transforma el vínculo normalizado entre las palabras y la experiencia sensible, pero también el dolor y sus consecuencias afectivas.

Yo venzo a la realidad,
ilumino el negro arcano
y hago del dolor humano
dulce voluptuosidad.

El 20 de julio de 1890, en la revista *La Habana Elegante*, Julián del Casal publica el poema “La canción de la morfina”, que luego formaría parte de su primer poemario *Hojas al viento*, impreso ese mismo año. A excepción quizá del poema de Baudelaire, “L’âme du vin” (*Las flores del mal*, 1857), posiblemente un antecedente del poema de Casal, es difícil encontrar en la poesía moderna un texto donde una sustancia se exprese en primera persona eliminando de su tonalidad cualquier elemento trágico y moralizante.

Para remarcar el cambio de registro que supone la aproximación de Casal al tratamiento de la droga y su relación con las exploraciones sensoriales de la poesía en 1890, conviene recordar, como contrapunto, el poema “Haschisch” (1875), de José Martí, que abre (en un arco cronológico) nuestra selección de textos. El poema de Martí inaugura lo que hemos llamado un orientalismo psicotrópico que, si bien revisita un tópico baudelairiano, subsume enseguida el efecto lúdico de la alteración sensorial bajo el peso moral de la ira anticolonial del árabe doliente que mediante el hachís: “duerme para vivir, pues —viva— la ira / en su pecho más loca se levanta”.²¹ Los *Cuadernos de apuntes* de Martí incluyen una reveladora nota posterior sobre la morfina fechada en 1881: “La acción de la morfina. ¿Qué adormece? ¿En qué consiste? ¿Deducir qué sea *el alma*, por esa vía?” (2011: 159). Si tomamos en cuenta que Martí siempre fue un escritor muy atento al dolor físico, por lo menos desde la inscripción del cuerpo herido en *El presidio político en Cuba*, no ha de extrañarnos su peculiar interés por la anestesia en varios textos donde la alteración, sin embargo, no obnubila el alcance espiritual (o ético-político) de la experiencia.

En cambio, el poema de Casal está transitado por una energía muy distinta, un afecto inseparable de la “dicha artificial / que es la dicha verdadera”. ¿Cuál es el ánimo, la “dicha” que propicia la morfina? ¿Cuál podrá ser el alcance de su *verdad* alternativa? Digamos,

²¹ Sobre este poema de Martí, véanse las lecturas elaboradas por Omar Pérez López (2019) y Jorge Camacho (2011).

de entrada, que tampoco para Casal, como para Martí, la exploración sensorial es puramente desinteresada o exclusivamente lúdica. Si François Dagognet (1964), en un texto clásico sobre los remedios, se acercaba a “la farmacología como objeto de la filosofía”,²² en cambio, Julián del Casal se detiene en una zona en que la farmacología aúna la preocupación filosófica sobre la relación entre, por un lado, palabra, cuerpo (sensación) y realidad, y, por el otro, la poesía. El vínculo se materializa en la mediación desnaturalizada, artificial, entre palabra, cuerpo y realidad que propicia la figura poética, su relación con los remedios (y venenos) del malestar moderno de la lengua y la crisis de la representación.

Casal se pregunta sobre la “verdad” del artificio, la “dicha verdadera”, en este caso, el *tecné*-calmante, lógica del suplemento y la reconversión figurativa que también se opone a un dolor profundo. Lo que le da al calmante un poder sin medida: “nada iguala el poder mío / dentro de mí hay un Edén”. La morfina transforma lo uno en lo otro, lo mismo en su doble o su contrario: el dolor en goce o voluptuosidad, mediante la intervención de la medida de la sin-medida de la figura, la metáfora, instancia mínima de la intercambiabilidad misma del “único bien” que condensa o enlaza la multiplicidad de las cosas, las sensaciones, los tiempos:

Puedo hacer en un instante
con mi poder sobrehumano,
de cada gota un oceano,
de cada guija un diamante.

En “La canción de la morfina”, singular elegía maldita, están presentes los motivos y temas identificados con la estética decadentista, pero esta vez situados en el interior de la lengua poética, de modo que no

²² Aludimos al trabajo de Dagognet (2009) en donde explora las variaciones históricas de los conceptos de “medicamento” y “enfermedad”, y a su vez apunta la distinción entre el “medicamento” y la “lógica del remedio”. Según Dagognet, “la noción de medicamento” nos lleva al terreno de varios problemas teóricos, tanto “técnicos”, “epistemológicos” y “psicológicos” como “psico-morales” (191), todos relacionados con el desarrollo de la disciplina farmacológica.

solo amplían e intensifican los medios de expresión de la poesía, sino que producen además otras formas de pensamiento y experiencia. Casal despliega así una poética decadentista de segundo grado en la que la morfina pone sobre el tapete las condiciones paradójicas y los poderes del tropo, de la figuración misma, que “vence la realidad” y calma la herida ardiente de las quimeras. Si bien hay que reconocer que la deriva del sujeto y la voz poética elaborada por el poema constatan la esfera sensorial elaborada por el decadentismo (“Tengo las áureas escalas / de las celestes regiones; / doy al cuerpo, sensaciones; / presto al espíritu, alas”), de igual modo hay que resaltar el estado del sujeto del poema —la morfina—, que, al moverse en la pura negatividad de su (in)existencia (“Y brindo al mortal deseo”, “con la calma de la Muerte, / la dulzura del Leteo”), acentúa su cualidad de fantasmagoría (“abro la regia mansión / de los goces orientales”) y exhibe así sus significados en forma de calmante para exorcizar lo real. Importa subrayar esta referencia a Lete, diosa femenina del olvido: a diferencia del dios alado del sueño, Morfeo, la referencia en la última estrofa del poema a las aguas míticas del Leteo redirige el efecto de la droga a una experiencia de la pérdida. Mientras la evocación mitológica a Morfeo remitiría no solo al sueño sino, en su reverso, también al despertar, la referencia a Lete, deidad femenina que forma pareja opuesta con Mnemosine, sugiere una experiencia en el dominio no de lo onírico sino del olvido y la memoria. La figura del olvido empalma con el tópico clásico del *pharmakon*, metáfora de la escritura como ambiguo o paradójico suplemento de la memoria. La morfina ofrece “al mortal deseo / del que hirió ruda suerte”, además de ese mítico río del olvido, “la calma de la Muerte”, y nos recuerda así que las aguas del Leteo forman parte de una topografía subterránea ligada ahora al paradigmático calmante opiáceo.

Una aproximación paralela a la esfera artística del decadentismo y de los elementos temáticos que lo componen (Contreras, 2011) la encontramos en la crónica de Manuel Gutiérrez Nájera que comentamos anteriormente, “La vida artificial”, publicada pocos meses después (septiembre de 1890) del poema “La canción de la morfina”. Las coincidencias entre ambos textos parecen fortuitas, y sin embargo sus puntos de vista se cruzan y contraponen a la hora de considerar las plurales relaciones entre modernidad y las nuevas formas de refinamiento y artificio de las sensibilidades finiseculares.

Volvamos a los primeros cuatro versos del poema de Julián del Casal: “Amantes de la quimera, / yo calmaré vuestro mal: / soy la dicha artificial, / que es la dicha verdadera”. Aunque lo artificial sugiere de este modo la forma de un orden vital y artístico diferente ligado a la potencia del calmante, su contenido no tendría otro aspecto que el de una negación de lo natural. En otras palabras, la vida artificial reenvía a la manera como se gestiona la vida individual y social a través del uso de “narcóticos” y “excitantes”. En cambio, el punto de vista de Gutiérrez Nájera, si bien cercano a este planteamiento, se orienta más hacia una especificación histórica de la experiencia alterada capaz de llevarnos a la comprensión de los modos de vida impuestos por la ciudad.²³ Era necesario en este contexto que las reflexiones sobre el saber de las drogas se desarrollaran a través del concepto de *vida artificial* como *estilo* de vida propio de “las grandes ciudades” (1894: 172), el cual permitía la distinción entre autonomía, conciencia y responsabilidad. Las formas de vida relacionadas con un “ser pasivo”, con las acciones del individuo obediente “a sus instintos” y “su idiosincrasia” (172), serían remplazadas por experiencias donde predominan la “inquietud nerviosa”, la “excitación febril”, el “deseo” antinatural “de brincar y de gritar”, todos síntomas de un

²³ Es necesario señalar algunas tensiones estéticas y morales que atraviesan esta representación poética de la experiencia moderna de la ciudad mediante la figura de la intoxicación. En primer lugar, recordar el poema de José Martí, “Amor de ciudad grande”, donde el sujeto poético, instalado en el espacio citadino, reevalúa la dinámica temporal de la modernidad (“quién tiene tiempo de ser hidalgo”) examinando la condición histórica de estos tiempos “ruines”, sus marcas en el cuerpo (hecho “jirones”) y en el alma (a “brutales / golpes” cultivada): “Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena / De copas por vaciar, o huecas copas! / Tengo miedo, ¡ay de mí! de que este vino / Tósigo sea, y en mis venas luego / ¡Cual duende vengador los dientes clave!”. En segundo lugar, el poema “En el campo”, de Julián del Casal; aquí la ciudad se define como la proyección de una subjetividad amante del artificio convirtiéndose en la imagen opuesta del campo, en la expresión de un *estado de ánimo* donde se conjugan los trozos heterogéneos de un sujeto enamorado no de “las selvas tropicales”, sino de “los sombríos arrabales”, con la intensidad sensorial de “la humana muchedumbre”: “Tengo el impuro amor de las ciudades / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades”.

“estado morbo” o neurasténico. De ahí que, al describir los fenómenos psicológicos creados por la vida de las grandes ciudades como resistiendo un “máximo de intensidad”, como si fueran expresión de una vivencia más potente y “más visible” (172), Gutiérrez Nájera reconoce la naturaleza compleja de lo artificial, asociada unas veces a lo mecánico e involuntario, otras a la farsa y la teatralidad y, finalmente, a los trastornos del equilibrio social. De este modo, afirmaba la imposibilidad de comprender una vida urbana sin la presencia de esas dos “fuerzas” extrañas que cruzan y dan sentido a la modernidad: los excitantes y los narcóticos, los primeros actuando como un impulso para el quehacer cotidiano, los segundos operando como una potencia “enervante” (173), necesaria para el reposo o la tonificación de la sobrecarga sensorial. Es la voz de un poeta modernista la que oímos en su poema “El hada verde (canción del bohemio)” (de 1887): “son ojos verdes los que buscamos, / verde el tapete donde jugué, / verdes absintios los que apuramos, // y verde el sauce que colocamos / en tu sepulcro, ¡pobre Musset!”. Gutiérrez Nájera, lector y traductor de la literatura francesa, resalta el valor de las conexiones literatura-droga como un aspecto del consumo de una nueva literatura urbana ubicada en el horizonte estético de los escritores modernos, con atención particular en los desbordes de los límites racionales y sensibles de la experiencia. Por tanto, quien lee “los versos de Verlaine” o las “poesías de Catulle Mendès” comienza por preguntarse qué ha leído, “qué dicen”, “qué son”, cómo se producen “esas filigranas de sonido”, para finalmente convencerse de algo: “todos estamos hablando en una lengua extraña, artificial y que no tiene nombre” (1894: 174). Leer a estos poetas “enfermos” (174) implica preguntarse en qué lengua están escritos sus textos, hacer que aparezca la propia perplejidad en lo leído: “Revélase en toda esa literatura la presencia del alcohol, la de la morfina, la del éter” (175). Las drogas introducirían otra *dicción* en la lengua hasta volverla irreconocible como lengua propia, harían descubrir en toda imagen de exceso y gasto —lo “feo”, “raro” y extraño— un desafío de lo concebido como sano y normal; interrogarían, en términos de subjetividad e irracionalidad, la representación de aquellas *existencias ruinosas* atrapadas en el consumo de “excitantes” y “narcóticos”.

Para el artista moderno no se trata simplemente de extraer de la experiencia drogada un relato, tampoco de hacer de la escritura un lugar testimonial. Mientras se despliega como exploración y re-

flexión la experiencia constituida en la escritura, esta se reconoce como ese trazo indefinido donde se vinculan experiencia y droga. Solo en el tejido de estas tres líneas de significación —experiencia, escritura y droga— y en los niveles de problematización de esos vínculos sería posible destrabar esa imposibilidad de decir del lenguaje poético (como lo advierte Herrera y Reissig) y de actualizar un modo de conocimiento abierto a lo desconocido (el “mundo de los sueños” de Darío, la “fuga al placer imaginario”).

¿A qué apunta la comprensión de estas relaciones, elaborada como una respuesta que busca exceder el orden celebrado por la modernización literaria y, por lo tanto, en correlación con otros problemas teóricos planteados a las sensibilidades finiseculares? ¿No fijan la comprensión y la interrogación de dichas relaciones una base desde donde observar la porosidad y la vulnerabilidad de los límites autónomos trazados a estas sensibilidades? En tal sentido, como sugerimos antes, es necesario considerar en qué momento la medicina comienza a diagnosticar los ensueños producto del excitante y, especialmente, el momento en que aparece una valoración psiquiátrica de las prácticas del usuario ya de camino a la patología y la construcción médico-legal de la “toxicomanía” en las primeras décadas del siglo xx.

En el contexto en que emergen los discursos sobre la intoxicación como patología cobra relieve el contraste del poema de Casal. En “La canción de la morfina” queda neutralizada o silenciada la suspicacia o el juicio de una dicción ajena, externa, a la misma droga. Cuanto más decididamente esta dicción se libera de aquellas censuras morales del exceso, cuanto más la dicción poética radicaliza la potencia de su enunciación, tanto más audible emerge la voz de ese objeto suplementario llamado morfina. Esto parece desembocar en una paradoja más general a la hora de considerar el tipo de individualismo postulado en la estética modernista. Si para Gutiérrez Nájera el individuo de las grandes ciudades “por sí solo no hace nada”, “es un quinqué apagado”, necesita “aceite” para activarse, “llámese tal aceite alcohol”, “café” o “éter” (1894: 173), en el poema de Julián del Casal el individualismo radical que reclama la voz de la morfina, entregada a su potencia sensorial, pareciera ir a contrapelo de los “muñecos” narcotizados habitantes de la vida artificial citadina. En la crónica tendríamos, por un lado, la imagen de la ciudad como conciencia

laberíntica que demanda del individuo la inversión de una gran cantidad de energía nerviosa para así enfrentar la constante presión de estímulos externos, y, por otro, las figuras del neurasténico y del autómatas como productos del exceso de estímulos sensoriales o como efectos del uso de las drogas. En el poema, más que de la representación de una subjetividad drogada, hablaríamos de un individualismo exacerbado, marcado por la fuerza crítica de un “yo” disonante, conflictivo y paradójico, aunque evidentemente se trata del yo soberano de una sustancia o mercancía que exhibe en el poema los atributos de su potencia ensoñadora.

El poema de Casal está dividido en dos partes, delimitadas claramente por puntos suspensivos. La primera consta de trece estrofas y comienza con la identificación de un destinatario, a quien le estaría reservado recibir las virtudes de la droga: “Amantes de la quimera, / yo calmaré vuestro mal”. A causa de su presencia como sedante, la morfina ofrece evidencias de todas sus posibilidades excluyendo las marcas de una existencia empírica y, por tanto, expresando el deseo de rasgar el “velo” que cubre la apariencia de las cosas: “Isis que rasga su velo / polvoreado de diamantes, / ante los ojos amantes / donde fulgura el anhelo”. El poema pretende rehacer así las relaciones entre “cuerpo” y “espíritu”, entre lo real y lo mítico, a fin de encontrar en el mundo de las analogías un impulso para explorar las semejanzas ocultas entre las cosas. Este anhelo quimérico debe afirmarse en sí mismo para hacer posible su cualidad principal: las afinidades entre la morfina y la diosa Isis (diosa egipcia cuyos poderes mágicos estaban asociados a los misterios de la vida y de la muerte), las equivalencias entre la droga y la “encantadora sirena” o el “bálsamo que cicatriza” sin apagar nunca la fuente del dolor. Estas imágenes —diosa, sirena, bálsamo— serían a la vez contenido y significado de la morfina que abren las puertas de una nueva realidad y de nuevos sentidos a la experiencia.

Ahora bien, todas estas imágenes preparan el escenario para el surgimiento en la segunda parte del poema de una voz que manifiesta su soberanía: “Quien me ha probado una vez / nunca me abandonará; / ¿qué otra embriaguez hallará / superior a mi embriaguez?”. Si en la primera el habla de la morfina desencadenaba la representación de las correspondencias mágicas entre sus efectos, virtudes y paradojas, por ejemplo, de la diosa Isis, luego, en estos primeros

cuatro versos de la segunda parte notamos una voz segura de su dominio y de todas las potencias que derivan del espacio interiorizado de enunciación: “Tanto mi poder abarca”, “Yo venzo a la realidad”, “Yo soy el único bien”. Pero ¿qué particulariza la dicción de la morfina en estos versos? Ella aparece, ya abandonado el campo de las analogías, transmitiendo la conciencia de su poder, mostrando la fecunda matriz de sus estrategias retóricas, entre las cuales cabría destacar cierta tonalidad pragmáticamente apropiada para los fines del poema. Este cambio de tono a una flexión más subjetiva quizá se relacione con el descubrimiento de una dimensión en la que la morfina es voz y cuerpo ya no solo de unas vivencias, sino que, al revelarse el narcótico y el estimulante como objetos de pulsiones fundamentales, además desde su cualidad poética y narcótica, en su lucha contra la “realidad”, dicha voz se postula como el “único bien”.

Una mirada crítica al poema de Julián del Casal “La canción de la morfina” no podría prescindir, en principio, de un comentario sobre el efecto doblemente abismal que encierran el título mismo y la función ambigua de la preposición “de”. Por un lado, un giro hacia la materialidad y el contenido *de* la canción y, por otro, una relación de posesión que traslada la canción a su lugar *de* pertenencia. Desde ese lugar, definido por la imposibilidad de señalar el punto exacto de su articulación, la voz de la morfina entona su elegía. Ahora bien, y volviendo a lo señalado anteriormente: ¿qué dice esa voz, a quién se dirige. Se podría intentar responder a la primera pregunta tomando en cuenta el tipo de sujeto que en ella se constituye. Consideramos este aspecto clave, pues se trata de una voz femenina identificada como sujeto de la experiencia sensorial, es decir, de la *aisthesis* moderna representada como mujer. Son precisamente sus cualidades y atributos los que esta voz enuncia y ofrece a los “Amantes de la quimera”. Más aún, el poder de la morfina se convierte en una metáfora del poder de la poesía, su capacidad de alterar no solo los sentidos, sino también los afectos de quienes la leen o consumen.

Y aquí pasamos a la segunda pregunta. Si en el horizonte histórico de su constitución esa voz era capaz de quebrar la pretensión del marco moral de contener la potencia de su enunciación (como había sido el caso opuesto del hachís patriótico y lírico de Martí) tratando de impedir lo que solo ella puede decir y nombrar, en los umbrales de aquel fin de siglo dicha voz está dirigida a la emergencia

de una subjetividad lacerada, “mortal”, desdichada, a la cual le ofrece sus dones: “Yo venzo a la realidad, / ilumino el negro arcano, / y hago del dolor humano / dulce voluptuosidad”. Poseedora de un saber sobre el “cuerpo” y el “espíritu”, un conocimiento sobre el mundo de las percepciones y las distintas formas de experiencia del dolor, va entonces a presentarse como una especie de escenario de la sensorialidad en el que se entraman los complejos episodios de la vida material moderna, la fascinación por el artificio y los múltiples niveles de su constitución sensorial: “Percibe el cuerpo dormido, / por mi mágico sopor, / sonidos en el color, / colores en el sonido”.

Preguntémonos por un momento por aquello que hace posible ahí la “originalidad” de la sinestesia. Los versos citados dan la impresión de una voz que irrumpe para desarticular determinados significados de la programación sensorial por medio del juego sinestésico con el lenguaje, pero de igual manera para acentuar la materialidad visual de los sonidos señalando de este modo los efectos de ese lenguaje sobre dicho “cuerpo dormido”, anestesiado, de la modernidad. Pero ¿no hay una marca diferencial en los versos de Casal que evita el gesto de inscribir este poema en la tradición del simbolismo francés, de donde proviene la insistencia en la figura de la sinestesia? Lo que estamos proponiendo es la posibilidad de pensar el desequilibrio (semántico y sensorial) que instaura la metáfora de Rimbaud (dar color a las vocales) y que formaría parte de un programa estético, como torsión irónica para el caso Casal: ironía respecto al objeto-mercancía, a la “voz” de ese objeto y su (im)posibilidad de representarse. Es precisamente aquí, en el discurso seductor de la morfina y su “encanto”, donde la figura retórica de la prosopopeya emplaza su significado. El objeto droga habla en primera persona, y una vez instalado en el espacio subjetivo e individualizado de la enunciación, va dejando marcas, rastros, fragmentos de su identidad ambivalente y paradójica a lo largo del poema postulándose a sí mismo como “el único bien”: diosa abierta a la fulguración del deseo, sirena que hechiza con su canto; pero también como el objeto espectral llamado mercancía, inseparable del goce, el “único *bien*”, portador de esa doble faz de las apariencias, a la vez estimulante y narcótico. La sinestesia no aparece entonces como un procedimiento primario de la poesía, sino como el efecto de una sustancia artificialmente producida que se consume y altera las sensaciones. Dicho de

otro modo, la sinestesia que despliega y explora Casal en su poema es una figura inseparable del régimen de las mercancías.

<p>PARADOJAS DEL ANIMISMO DE LAS MERCANCÍAS</p>	<p>En efecto, la prosopopeya produce una paradójica ontología del objeto: invierte y disloca las escalas o categorías habituales que permiten diferenciar a las personas de las cosas. Su lógica del remplazo o la sustitución la emparenta con el procedimiento analógico (Lakoff y Johnson [1998] la llaman metáfora ontológica). Al mismo tiempo, la prosopopeya introduce una mínima escena de ficción en la poesía allí donde se representa la voz (o el canto) imaginaria de un objeto que no la tiene. De esa doble articulación animista de la prosopopeya, como figura y como acto de la imaginación, se desprende un correlato poético de la discusión histórica sobre el fetichismo y su recurrencia en el discurso (y la experiencia) de las drogas. Dicho de otro modo, la prosopopeya en el poema de Julián del Casal lleva en su consecuencia extrema a una vocación animista que ronda las derivas menos obvias del materialismo y del empirismo, bastante antes de que el “realismo especulativo” contemporáneo complicara lo que entendemos por “realismo”. De ahí que el poder hechicero de la morfina, que se compara en el poema con los poderes de Isis (maga y diosa entre los muertos) y de una sirena (criatura que encadena con la voz), empalme con un modelo histórico de interpretación del encantamiento, hechizo o <i>fetichismo</i> de las mercancías, en que la producción material cobra una dimensión espiritual o fantasmagórica. Si para Max Weber (2011) la modernidad europea, la racionalización y la temporalidad secularizada del progreso suponían el “desencantamiento del mundo”, el poema de Casal nos reenvía al anacronismo de un re-encantamiento inducido por una mercancía psicoactiva, derivada o extraída de una planta ancestral en un laboratorio.</p>
---	---

El giro hacia la comprensión de ese mundo en movimiento, de relaciones fugaces y aparentemente indiferentes que representa la mercancía lo registra Marx, quien llama la atención sobre cómo el “*enigma* que encierra el *fetichismo del dinero* no es más, pues, que el *enigma*, ahora visible y deslumbrante, que encierra el *fetichismo de la mercancía*” (Marx, 2010: 113). Benjamín retoma el enigma en su reflexión sobre el “jeroglífico de la mercancía” (2005: 347) en la poesía de

Baudelaire. Una idea central empieza a adquirir forma a partir de estas primeras formulaciones: no tratadas como productos del trabajo, las mercancías parecen entidades autónomas, animadas, “dotadas de vida propia” (Marx, 2010: 89). En efecto, la insistencia crítica, ilustrada o desmitificadora de Marx en este aspecto fascinante, fetichista, sugiere que no se trata solo de reflexionar sobre aquello que había sido sustraído al objeto —su proceso de producción—, sino también de comprender cómo su “valor” ahora era presentado como si fuera su propiedad natural, de donde deriva “el misticismo del mundo de las mercancías”, toda “la magia y la fantasmagoría que nimban los productos del trabajo” (93).²⁴

Ahora bien, al sugerir un vínculo entre la prosopopeya de la morfina en el poema de Casal y el concepto de Marx, no proponemos una “influencia” evidenciada por la constatación de fuentes o intertextualidades. Casi de más está decir que es improbable que Casal haya leído a Marx, aunque también es cierto que no hay que leer a Marx para escribir un poema sobre el fetichismo de la morfina en el siglo XIX. Tampoco se trata de tomar el planteamiento sobre el valor de cambio y sus procesos de abstracción como marco de inteligibilidad para la lectura del poema. La elección de ciertas palabras y categorías para la comprensión del texto de Julián del Casal no significa que nos estemos moviendo en un sistema filosófico *aplicado* a la literatura. De hecho, en cierto sentido, la lectura de la figura de la morfina como hechizo o (re)encantamiento del mundo en el poema de Casal nos coloca inesperadamente en una ruta inversa, ante una entrada alternativa, crítica, al texto clásico de Marx, su propia inscripción del tropo de la prosopopeya y su ontología irónica de las cosas.

Y, sin embargo, algo de este itinerario alternativo marca también la distinción o distancia entre el conocimiento primario que produce la teoría (es decir, el análisis marxista de la economía política

burguesa, ilustrada o secular, donde se constata la operación paradójica, anacrónica, reemergente, del fetiche-mercancía) y el artificio de las palabras en el poema, dominado por el tropo de la animación de las cosas y por las equivalencias metafóricas que propicia allí la morfina, el fármaco que vence “la realidad”, altera la “loca imaginación” de “los bardos”, hace olvidar al “desdichado” “su miseria” y al “monarca” “su opulencia”. Lo curioso, no obstante, es que el propio Marx recurre a la literatura imaginativa para visibilizar la escena “ejemplar” (y ficticia) de su teorización. Este recurso ficcional de la teoría surge primeramente en una referencia a Robinson Crusoe (*contable de sí mismo*, Marx, 2010: 94), quien en su isla introduce una instancia de valor de uso sin intercambio o sin mercado. La operación aparece nuevamente en el despliegue de una notable prosopopeya cuando Marx señala de modo especulativo: “Si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne *en cuanto cosas* es nuestro valor” (101). Ese desliz al “como si” ficcional y a la prosopopeya (“si las mercancías pudieran hablar”) cita la palabra-otra (en la forma subjetivadora del discurso directo), gesto animista mediante el que Marx procura escuchar la voz de las cosas. En esta escena ficticia de la mercancía *en cuanto cosa* que habla, Marx ficcionaliza el valor de cambio mediante un acto *imaginativo* (subsumido por la economía) en una teoría de la mercancía potenciada por la ficción. Claro, ahí también notamos el filo irónico de su discurso, es decir, el pliegue retórico que cobra su discurso teórico al aproximar y oponerse a la paradoja de una economía política (burguesa) ilustrada o secular al mismo tiempo que fetichista, dominada aún por el hechizo del intercambio y la hipóstasis del cuerpo del trabajo. El giro introducido por la voz de la mercancía que cita Marx supone un momento auto-reflexivo, irónico, de la ilustración misma ante el desencantamiento del mundo como proceso distintivo de la modernidad. En cambio, el poema “La canción de la morfina” enuncia la prosopopeya de una nueva realidad objetiva de la que Marx guardaba aún una visión demasiado restringida por la memoria de las guerras coloniales del opio (“la religión es el opio del pueblo”) y la acumulación primitiva, territorializadora, del Imperio Británico en India y China. La prosopopeya de Casal trabaja a partir de un

²⁴ Comenta Derrida: las mercancías “no marchan por sí solas, no van por sí solas al mercado a encontrarse allí con otras mercancías. Ese comercio entre las cosas procede de la fantasmagoría. La autonomía que se les presta a las mercancías responde a una proyección antropomórfica. Esta *inspira* a las mercancías, les insufla el espíritu, un espíritu humano, el espíritu de un *habla* y el espíritu de una *voluntad*” (1998: 176).

producto *derivado* del opio y nos sitúa así ante una química industrial y colonial de los afectos y las alteraciones del espíritu como aspectos de la “verdad” de la vida artificial moderna.

En ese sentido, el texto de Susan Buck-Morss (2018) sobre la droga y el *shock* en Benjamin —dedicado precisamente a la historia de la morfina como anestésico y a su relación con el extremo antikantiano de una estética procesada por el mercado como fantasmagoría— amerita ahora un comentario. Como a Marx y a Casal, a Buck-Morss le interesa elucidar la relación entre los cambios en la vida material, la sensibilidad y la fantasmagoría, ese horizonte espectral donde las cosas re / animadas cobran valor y poder espiritual. La radicalidad del análisis de Buck-Morss en este texto —uno de los trabajos que abren las rutas principales de reflexión teórica sobre el papel de las drogas en la modernidad— reside en el cruce singular de la historia material de la morfina como anestesia y las transformaciones de la *aisthesis*, la experiencia sensible, bajo el impacto del mundo industrial y mercantil. Buck-Morss propone un acercamiento al quiasmo algo enigmático de Benjamin sobre la “estetización de la política” y la “politización del arte” al final del clásico trabajo sobre la reproducción técnica. Pero para llegar a entender lo que Benjamin denomina “estetización”, la historiadora intelectual emprende un recorrido temporal que remarca el vínculo de la “estética” con un nuevo orden de la vida material y lo sensible en el siglo XIX.

Tanto en el trabajo de Benjamin sobre la reproducción técnica como en los ensayos sobre Baudelaire, figura clave en la biblioteca caribeña de Julián del Casal,²⁵ Buck-Morss encuentra una serie de pistas y nudos asociativos que la llevan a teorizar los deslices de la an / estética precisamente como contrapunto de la *sinestesia* y la intensificación de la experiencia sensorial en la deriva de la figura poética de las correspondencias. Esas pistas se relacionan, por un lado,

²⁵ Casal tradujo catorce poemas en prosa de Baudelaire: “El extranjero”, “Los beneficios de la luna”, “El puerto”, “El loco y la Venus”, “La invitación al viaje”, “La cámara doble”, “A una hora de la madrugada”, “La torta”, “La desesperación de la vieja”, “El confiteor del artista”, “El perro y el frasco”, “Un hemisferio en una cabellera”, “Las quimeras” y “¿Cuál es la verdadera?”. Para estudios más generales sobre Casal y la discusión moderna, véanse Schulman (1966), Montero (1993) y Morán (2008).

con el acercamiento de Benjamin al impacto del *shock* y la sobrecarga de los estímulos sensoriales como una de las condiciones que generan la crisis y la transformación de la poesía lírica en la modernidad; por otro, con algunas observaciones más amplias de Benjamin (en el ensayo sobre la reproducción del arte y la crisis del aura) sobre el impacto de los nuevos entornos urbanos y laborales (en la fábrica) del cuerpo y la percepción, dimensión de la experiencia que Georg Simmel (1998) había identificado con la “vida mental” o sensibilidad del sujeto moderno. A esos antecedentes explícitos en el ensayo de Buck-Morss sobre la an / estética hay que añadir un dato biográfico imprescindible: la muerte de Walter Benjamin por sobredosis de morfina tras el cruce de la frontera en Port Bou, España, bajo amenaza de entrega a los nazis, un dato que Buck-Morss apenas sugiere. La muerte de Benjamin ronda o atormenta también un importante, aunque menos conocido texto de Adorno en *Minima Moralia* (1975), sobre la droga y la experiencia de lo “nuevo” (como mercancía), el cual es muy crítico de la experimentación con las drogas en Benjamin. Recordemos que para Benjamin (1967) el *shock* representa el rasgo fundamental de la experiencia moderna. La teoría benjaminiana del *shock* es relevante para la comprensión de los “protocolos” escritos entre 1927 y 1934, a propósito de sus experimentos con varias sustancias psicoactivas. La relevancia tiene una explicación esencial: contra el automatismo como condicionamiento social y la idea de un sujeto sin voluntad propia, limitado por estímulos exteriores, sometido a la violencia de las impresiones que destruyen la posibilidad de respuesta psíquica, la experiencia del sujeto drogado presenta una alternativa como “intoxicación iluminada” (Eiland, 2006: XI). A través de la iluminación inducida se producen un acercamiento entre lo histórico y lo cotidiano, así como una atención desviada hacia lo accesorio y fugaz; en la experiencia drogada el sujeto “es movilizadado en el fluir puntualizado de las percepciones” (XI). La importancia del adormecimiento del sistema sinestésico (que tendría como función “proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del *shock* perceptual”) y su transformación en “un sistema anestésico” conforman uno de los aspectos destacados por Buck-Morss como constitutivo de la crisis de la experiencia bajo el capitalismo industrial: “La *anestésica* se convirtió en una técnica elaborada en el tramo final del siglo XIX [...] A las formas narcóticas de la Ilustración ya existentes, como el café,

el tabaco, el té y los licores, se añadió un vasto arsenal de drogas y prácticas terapéuticas, desde el opio, el éter y la cocaína hasta la hipnosis, la hidroterapia y el *electro-shock*” (2018: 166). Habría que releer a Fernando Ortiz (1940) para entender mejor la dimensión farmacolonial de varios de los productos que cita Buck-Morss y su impacto en la sensibilidad europea, como señala este mismo autor sobre el estímulo de la nicotina y otros alcaloides.

Por ahora nos interesa notar cómo Buck-Morss entrama la discusión sobre el *shock* y la sobrecarga sensorial bajo el capitalismo primeramente en términos de una relación material con la historia de la anestesia. Para Buck-Morss el descubrimiento y la gradual implementación de la morfina y el cloroformo como anestesia no solo transforman la historia de la cirugía y las modulaciones del dolor, sino que ubican la anestesia en el centro de nuevas políticas de la vida, el cuerpo y la neurología (“La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el *shock*”, 2018: 163). El énfasis en el *shock* y en la poesía lírica como parapeto de una sobrecarga de estímulos sensoriales abre así la discusión cultural a una dimensión orgánica (como herida) de la sensibilidad. Si bien la pregunta sobre esa dimensión fisiológica de la historia desata toda una serie de discusiones sobre el determinismo, a su vez pone la historia de las drogas y de la farmacología en el centro de la “historia profunda del cerebro”, identificada así por Daniel L. Smail (2008), correlato conservador, neopositivista, de las discusiones sobre el biopoder y las reconsideraciones de las dimensiones orgánicas de los órdenes simbólicos. La lectura que propone Buck-Morss convierte la morfina y la anestesia en un tropo mayor del apaciguamiento sensorial que varios teóricos posteriormente han identificado con todo un modo de producción del fármaco-narco-capital (Paúl Beatriz Preciado, 2018; Laurent de Sutter, 2018, y Alejandra Castillo, 2020) en el ordenamiento de la vida contemporánea, con la crisis de los atributos históricos del sujeto moderno, su relación con la acción o la “agencia”, y los males de la memoria y el (des)afecto en las “sociedades automáticas” (Stiegler, 2015b). Al mismo tiempo, la aproximación de Buck-Morss a la anestesia y a la morfina abre el narcoanálisis (Ronell, 1992, 2018) a zonas de la experiencia sensible impactadas no tan solo por el fármaco, sino también por aspectos más generalizados de las fantasmagorías de la

mercancía en sociedades redefinidas por la experiencia del consumismo y la tecnología. En ese sentido, para Buck-Morss la morfina es una mercancía de la experiencia sensible en un nuevo régimen de alteración, que, por otro lado, habría aún que recalcar, proviene del opio, es decir, de una sustancia cuya historia en el siglo XIX remite a redes coloniales de producción y circulación.²⁶

Si la morfina pudiera hablar, entonces, ¿qué nos diría o escucharíamos? Todo esto nos lleva de vuelta al singular poema de Casal y a la relación íntima entre la sustancia-objeto y el sujeto de la prosopopeya. Ciertamente, en el poema hay una fuerza que potencia el traslado de los sentidos propio de la sinestesia: esa “voz” que, haciendo oír la extrañeza de su autoridad como mercancía, nos permite preguntar por su constitución como objeto-fetiché. Si a través del recurso tropológico de la personificación o “metáfora sensibilizadora” (Beristain, 1995: 309) es posible asignarle una significación anímica a esa voz, no podemos olvidar que se trata del habla de un objeto; lo que está ahí, puesto en juego en esa “voz” (ahora) objetualizada, puede llevarnos entonces a resituar la figura de la sinestesia como efecto de la mercancía. La “dicha” o el goce de la morfina, antes designado como un (ambiguo) “bien” —un calmante capaz de transformar el dolor en voluptuosidad—, empalma con nuestra pregunta general sobre el suplemento o prótesis química de la vida orgánica o natural, ahora no solo como potencia de una dimensión (re)encantada del mundo, (re)animada por el hechizo de las mercancías, sino también en función de la pregunta sobre la *verdad* del artificio, exaltado ahí como superior a los dones más modestos de la naturaleza.

Si recordamos que la fascinación de ese objeto llamado morfina descansa en la presentación de sí mismo como un “bien” que afecta la zona anímica de la experiencia —en los rasgos analógicos que transforman su voz, en aquellas cualidades que lo vuelven voluptuoso, “mágico sopor”, en la embriaguez como elemento constitutivo de nuevas formas de poder—, entonces descubrimos un fundamento estético de la fascinación: remitiría a un mundo sin límites, intangible, inasible, a un todo que solo existe en el consumo de la “vida

²⁶ Esto nos lleva a tener en cuenta una dimensión *farmacolonial* de los regímenes de alteración (véanse Ramos, 2010, y Herrera y Ramos, 2018) que Buck-Morss pasa por alto.

artificial”. Podría entonces afirmarse que de este contenido fetichizado de la morfina emergen sus efectos fantasmagóricos o, dicho de otro modo, las imágenes de deseo a través de las cuales se busca vencer el dolor de lo real para alcanzar el ensueño. Es precisamente este contenido onírico, como diría Benjamin, el que transforma la morfina en jeroglífico, fantasmagoría, espejismo. La voz de la morfina hace alarde de esta espiritualidad:

Tengo las áureas escalas
de las celestes regiones;
doy al cuerpo, sensaciones;
presto al espíritu, alas.

Ahora bien, aquí el poema juega a una paradoja, si no a una ironía: es en virtud de este potente elemento inmaterial que su voz se presenta como *aisthesis*, es decir, como experiencia de los sentidos: el “mágico sopor” de la morfina actuaría de modo semejante a la porosidad del sistema sinestésico, al explorar en el lenguaje poético sensaciones visuales, táctiles, auditivas (“mirada fría”, “helada ceniza”, sonidos coloridos, colores sonorizados).²⁷ Es esta cuestión de un *régimen* de ordenamiento sinestésico y, en definitiva, de las yuxtaposiciones o cruces que posibilitan una reconfiguración de los sentidos la que Darío también expone en “De invierno”: a Carolina, reposando plácidamente en un “sillón”, la “invade” el “dulce sueño” provocado por los “sutiles filtros”, adormecimiento que es “inervación” (en

²⁷ Este elemento paradójico e irónico no escapó de la intuición benjaminiana de las fantasmagorías (del espacio, para el *flâneur*; del tiempo, para el jugador) como experiencias cercanas al consumo de drogas (Benjamin, 2005: 47), de donde podrían derivarse “múltiples niveles” de percepción. Una cita de Benjamin podría ilustrar este aspecto que estamos resaltando: “Está la plaza du Maroc en Belleville: cuando subí, una tarde de domingo, a ese desconsolado montón de piedras con sus bloques de alquiler, se me apareció no solo como desierto marroquí, sino, además y a la vez, como monumento del imperialismo colonial; se entrecruzan en ella la visión topográfica y el significado alegórico, sin perder por eso su lugar en el corazón de Belleville. Despertar una visión así es sin embargo algo por lo común reservado a las drogas” (2005: 517).

términos de Benjamin), “sopor mágico” (Casal) que agita el costado onírico de la conciencia en un entorno saturado de nuevos objetos y mercancías. A contrapelo de los “muñecos movidos por alcohol o por morfina” de Gutiérrez Nájera, digamos, animados pero anestesiados, la alteración sensorial en “La canción de la morfina” —objeto anestésico paradójico— haría posible otra dimensión perceptible de las cosas, una de aquellas dimensiones que en el orden teórico y ficcional, inmaterial y fantasmagórico, Marx y Benjamin habían identificado con la inmaterialidad objetiva de la mercancía. En este caso, la irónica exploración poética de Julián del Casal sugiere que se trata de una mercancía que, si bien abre la experiencia a sensaciones nuevas en los límites de la razón moderna y del cuerpo ciudadano, con el mismo movimiento interviene y altera la relación de fuerza entre la potencia de una sustancia y la vida sensorial y psíquica del sujeto: un “bien” que fluye en la química de los afectos.

RECAPITULACIÓN | De tal modo, al franquear los límites de la subjetividad, la sustancia provoca la crisis de cualquier concepto estable de la poesía lírica. Su fluir pone en juego el principio mismo de autonomía, la integridad tanto de los cuerpos como de las textualidades. No es casual, entonces, que esta antología trabaje los combinados, las zonas de diálogo y cruce entre discursos heterónomos que desbordan los marcos del orden disciplinario y clasificatorio. Diríamos que nos ha movido, en el ejercicio crítico y la investigación histórica, una estrategia postautonómica, si no fuera porque el “post” de esta designación todavía sugiere cierta progresión o superación de etapas en un *continuum* histórico. Pensamos que la historicidad de la farmacopea literaria está recorrida por los tiempos desiguales y combinados de la heteronomía.

Curiosamente, entre los materiales se manifiesta una y otra vez la intuición de que las “épocas” históricas se distinguen entre sí por cierta “evolución” de los sentidos y la percepción. Desde esa perspectiva, una evolución de la sensibilidad se supone impresa en la periodización de las artes y sus regímenes de alteración sensorial. De acuerdo con el venezolano Pedro César Dominici, por ejemplo,

El privilegio de las bellas artes lo poseen la vista y el oído; las impresiones y sensaciones de estos dos sentidos artísticos tienen

dominada la imaginación, y han creado agentes enfermizos para revivir la imagen y conservar la sensibilidad consciente en la vida artificial; el tabaco, el alcohol, el opio, el café, todos esos alimentos nerviosos, han traído su parte de progreso a la vida literaria, han hecho vibrar células dormidas, han contribuido a la embriaguez poética, al refinamiento de la danza, de la música, del canto, a la idealización rítmica de la voluptuosidad; han perfeccionado las impresiones del hombre primitivo, y de las deformaciones y mutilaciones de las razas salvajes han formado las fantasías lascivas, los placeres de los instintos reaccionarios. Las épocas evolucionan con la evolución de las tendencias y de las sensaciones (1894: 49-50).

No hay que ignorar el darwinismo de esta peculiar narrativa de la temporalidad de las artes y los sentidos que esboza Dominici —desde el evolucionismo a ultranza que propulsa la progresión hacia las formas “refinadas” en distribución o jerarquía racial— para reconocer ahí un vínculo poco explorado entre estética y antropología en el entresiglos que hemos estudiado. La cita de Dominici anuda un vínculo entre un modelo de evolución sensorial y una trama de conocimiento. Existen varios puntos importantes en esta relación. Si bien es cierto que ese modelo evolutivo está presente desde las primeras líneas de la cita, el valor cognitivo y sensible asignado a la “vista” y al “oído”, en su virtud de sentidos *superiores*, ahora forma parte de la creación de unos “agentes enfermizos” responsables de la “vida artificial”. El “refinamiento” sensorial pareciera deshacerse de este paradigma evolutivo cuando es referido a la “vida literaria”, pues habría que sumar una orientación táctil, gustativa y olfativa al repertorio de los “alimentos nerviosos”, mas no cuando se aplica a la evolución humana (“los instintos reaccionarios” como marcadores del “hombre primitivo” y “las razas salvajes”). Este punto, cuya importancia recorre gran parte de los textos que integran la *Farmacopea literaria*, convoca la reflexión de la antropología de los sentidos y sus numerosos enfoques basados en la historia, la sociología, la filosofía y la geografía sensorial, divisiones disciplinarias que desembocan en el campo interdisciplinario de los estudios sensoriales (Classen, 2019). Parece entonces necesario volver a pensar las tipologías de la experiencia sensorial elaboradas por los relatos,

las crónicas y las imágenes integradas a la amplia cultura visual de la época. Era una tipología no solo vinculada a la distribución geopolítica de una otredad, una etnografía sensorial utilizada para clasificar y jerarquizar personas, objetos y formas de consumo dentro de una cultura particular, sino también a un régimen sensorial en cuanto valor representativo de la modernidad.

Algo de esto transita la divulgación de las teorías de la intoxicación y la alteración sensorial que uno encuentra en los escritos de Angelo Mariani, el gran promotor mundial del “vino de coca” del último tercio del siglo XIX, cuando declara que las culturas se diferencian según las sustancias psicoactivas que consumen. Para Dominici, los “alimentos nerviosos” que estimulan las distintas artes “perfeccionan las impresiones del hombre primitivo” y las “fantasías lascivas” de las “razas salvajes”. Un dejo de esta narrativa aparece radicalmente trastocado en la irónica historia del tabaco como alcaloide colonial en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, heterodoxo ejercicio antropológico y literario donde la planta y su extracción caribeña proveen el estímulo que la modernidad ilustrada, europea, requería para renovar los cuerpos y la conciencia secularizada de sus formas más “refinadas” o “sublimes”.

Está claro que las primicias de una antropología de los sentidos que se atisba en varios de los materiales incluidos en esta farmacopea literaria no siempre confirma la temporalidad del evolucionismo y el determinismo racial que uno nota en los escritos de Dominici, Alcides Arguedas, Ventura Calderón o Pedro Pernambuco Filho y Adauto Botelho. Desde muy temprano, otros textos, como los de Rubén Darío sobre la marihuana en la frontera mexicana o de Valdelomar sobre la coca tras el colapso del Tahuantinsuyo, reconocen las sustancias como fuente de nuevas exploraciones literarias y cruces culturales, expuestos asimismo a las intervenciones de los órdenes médico-jurídicos y policíacos del cuerpo ciudadano.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor (1962). "Caracterización de Walter Benjamin." En *Prismas*. Barcelona: Ariel, 244-259.
- ____ (1975). *Mínima moralía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, Walter (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur. Traducción de Héctor A. Murena.
- ____ (1970). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila. Traducción de Roberto J. Vernengo.
- ____ (1971). *París, capital del siglo XIX*. México: Librería Madero. Traducción de José Emilio Pacheco y Miguel González.
- ____ (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal. Edición de Rolf Tiedemann.
- Beristain, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. Séptima edición.
- Bernabé, Mónica (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Buck-Morss, Susan (1992). "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Re-considered." *October* 62 : 3-41.
- ____ (2018). "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte." En Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 161-180.
- Burneo Salazar, Cristina (2019). "Tomar la noche: morfina y sombra en la poesía ecuatoriana." *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* V(9) : 101-111. Dossier "La farmacia de los poetas", coordinado por Julio Ramos y Matías Moscardi.
- Burroughs, William (1961). *The Soft Machine*. París: Olympia Press.
- Caiuby Labate, Beatriz, Sandra Lucia Goulart, Mauricio Fiore, Edward McRae y Henrique Carneiro (2008). *Drogas e cultura: Novas perspectivas*. Salvador (Brasil): Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Camacho, Jorge (2011). "Los imaginarios de la droga: Orientalismo y sexo en el poema 'Haschisch' de José Martí." *La Habana Elegante. Revista de Literatura Cubana* (49). http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2011/March_2011.html
- Carneiro, Henrique (2002). *Amores e sonhos da flora. Afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmacia*. São Paulo: Xamã.
- ____ (2018). "La fabricación del vicio." En Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 181-201. Traducción de Mónica González García.
- Carter, Boyd G. (1979). "Los Goncourt en el modernismo." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (49): 85-99.
- Castillo, Alejandra (2007). *La república masculina y la promesa igualitaria*. Santiago: Palinodia.
- ____ (2020). *Adicta imagen*. Buenos Aires: La Cebra Editora.
- Classen, Constance (2019). "Introduction: The Transformation of Perception." En *A Cultural History of The Senses*. Vol. 5. *In The Age of Empire*. Londres: Bloomsbury Academic, 1-24. Edición de Constance Classen.
- Contreras, Álvaro (2011). "Prólogo. La experiencia decadente." En *Pedro César Dominici: ensayos y polémicas*. Mérida (Venezuela): Dirección General y Extensión de Cultura de la Universidad de Los Andes, 7-30.
- ____ (2023). "Escenas de la cultura visual: droga, publicidad y literatura (1880-1920)." *Revista Chilena de Literatura* (107): 57-82.
- Cróquer Pedrón, Eleonora (2012). "Casos de autor: anormales / originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra." *Voz y Escritura* (20): 89-103.
- Dagognet, François (1964). *La raison et les remèdes*. París: Presses universitaires de France.
- ____ (2009). "Pharmacology as a Philosophical Object." En Anastasios Brenner y Jean Gayon (eds.). *French Studies in the Philosophy of Science. Contemporary Research in France*. Boston: Springer Press, 189-200.
- Darío, Rubén (1913a). "El mundo de los sueños: el onirismo tóxico." *La Nación*, 9 de febrero, 9.
- ____ (1913b). "Edgar Poe y los sueños I." *La Nación*, 8 de mayo, 7.
- ____ (1913c). "Edgar Poe y los sueños II." *La Nación*, 20 de julio, 7-8.
- ____ (1913d). "Edgar Poe y los sueños III." *La Nación*, 24 de julio, 9.
- De Sutter, Laurent (2018). *Narcocapitalism. Life in the Age of Anaesthesia*. Cambridge: Polity Press.

- Deleuze, Gilles (1995). "Post-scriptum sobre las sociedades de control". *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos, 277-286.
- Derrida, Jacques (1997 [1968]). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. Séptima edición.
- ____ (1998). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta. Tercera edición.
- Di Benedetto, Matías (2019a). "Entre la técnica y las materias primas. Sobre *Detroit's Rivera*. *The Labor of Public Art* de Julio Ramos." *Badebec* 9 (17): 1-21.
- ____ (2019b). "Hacia una poesía del don: *Coca* de Mario Chabes". *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* V (9): 127-141. Dossier "La farmacia de los poetas", coordinado por Julio Ramos y Matías Moscardi.
- Dominici, Pedro César (1894). "La sugestión literaria." *Cosmópolis* (8): 49-56.
- Eiland, Howard (2006). "Translator's Foreword." En Walter Benjamin. *On Hashish*. Cambridge: Harvard University Press, VII-XII.
- Escobar, Ticio (1998). "Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo." Consultado el 17 de agosto de 2022 en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>
- Escotado, Antonio (2017). *Historia general de las drogas*. Barcelona: Espasa.
- Fernández Labbé, Marcos (2011). *Drogas en Chile: 1900-1970. Mercado, consumo y representación*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ____ (2013). "Boticas y toxicómanos: origen y reglamentación del control de las drogas en Chile (1900-1940)." *Atenea* (508): 73-89.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (1986). *Historia de la Sexualidad*. Vol. II. *El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1980). *Escritos sobre la cocaína*. Barcelona: Anagrama. Edición e introducción de Robert Byck.
- Gallardo Cabrera, Salvador (2021). *La mudanza de los poderes* [2011]. México: Ediciones Matadero.
- Garbatzky, Irina, Ignacio Iriarte, Matías Moscardi y Ana Porrúa (eds.) (2021). *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Santiago: Bulk Editores.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Eusebio (2011). *La mala vida en Buenos Aires* [1908]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- González, Nicolás G. (2021). "El régimen internacional de control de drogas como paradigma prohibicionista-punitivo." *Revista Cultura y Droga* 26 (32): 187-211. Consultado el 17 de agosto 2022 en: <https://doi.org/10.17151/culdr.2021.26.32.9>
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1968). "Presentación de Walter Benjamin." En *El fin de la filosofía y otros ensayos*. Medellín: Antorcha-Monserrate.
- ____ (1971). "Temas para una sociología de la literatura latinoamericana." En *Literatura de la Emancipación y otros ensayos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1894). "La nueva Santísima Trinidad". *Cosmópolis* 6: 172-176.
- Han, Byung-Chul (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. México: Herder. Traducción de Alfredo Bergés.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Herlinghaus, Hermann (2013). *Narco-Epics. A Global Aesthetics of Sobriety*. Londres: Bloomsbury.
- Herrera, Lizardo, y Julio Ramos (eds.) (2018). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile.
- Herrero Gil, Marta (2013). "El imaginario de las drogas en los modernistas hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad." Madrid, Departamento de Filología Española IV-Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Huxley, Aldous (1977). "The Final Revolution." En *Moksha: Writings on Psychedelics and the Visionary Experience (1931-1963)*. Nueva York: Stonehill, 163-173. Edición de Michael Horowitz y Cynthia Palmer.

- Labrador Méndez, Germán (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición*. Madrid: Devenir.
- Lakoff, George, y Mark Johnson (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lazzarato, Maurizio (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Malabou, Catherine (2012). *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*. Nueva York: Fordham University Press.
- Maldonado Torres, Nelson (2007). "On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept." *Cultural Studies* 21 (2-3): 240-270.
- Mariani, Angelo (1890). *Coca and its Therapeutic Application*. Nueva York: J. N. Jaros.
- Martí, José (2011). "Cuadernos de apuntes 5". En *Obras completas. Edición crítica*. Vol. 21. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Marx, Karl (2010). *El Capital. Crítica de la economía política*. Libro primero, vol. 1. Madrid: Siglo XXI. Edición de Pedro Scaron.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monardes, Nicolás (1574). *Primera y segunda y tercera partes de la Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en Medicina*. Sevilla: En Casa de Alonso Escribano.
- Montero, Oscar (1993). *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam: Rodopi.
- Morán, Francisco (2005). "Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano." *MLN* 120 (2): 383-407.
- ____ (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. New Hampshire: Heinemann.
- Ortiz, Fernando (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero editor.
- Pérez López, Omar (2019). "El poema del amor y del cannabis". *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* V (9): 179-184. Dossier "La farmacia de los poetas" coordinado por Julio Ramos y Matías Moscardi.
- Porrúa, Ana (2013). "La lengua franca de las antologías: entre la identidad y los pormenores de una práctica material." *Caracol* (5): 86-106.
- ____ (2017). "Modos de la instalación y el archivo en las antologías de poesía latinoamericana." Conferencia leída en el XIII Encuentro sobre Literatura Latinoamericana y Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla. Cuenca, Ecuador.
- Preciado, Paúl Beatriz (2018). "La era farmacopornográfica." En Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 245-268.
- Rama, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socio-económica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- ____ (1985a). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- ____ (1985b). "Prólogo." En Rubén Darío. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Segunda edición.
- ____ (2015). "La dialéctica de la modernidad en José Martí." En *Martí: modernidad y latinoamericanismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (colección Claves de América, 38). Prólogo de María Fernanda Pampín.
- Ramos, Julio (2009). "Ficciones del sujeto moderno: Un diálogo improbable entre Fernando Pessoa y Walter Benjamin." *Hotel Abismo* (3): 73-86.
- ____ (2010). "Descarga acústica." *Papel Máquina* 2 (4): 49-77.
- ____ (2019). "La farmacia de los poetas" (introducción). *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* V (9): 101-111. Dossier "La farmacia de los poetas", coordinado por Julio Ramos y Matías Moscardi.
- ____ (2023). "El fármaco en las fronteras de la historia intelectual." *Revista Intercambios* VIII (1): 34-46.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.
- ____ (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Reguillo, Rossana (2018). "La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación." En Lizardo Herrera y

- Julio Ramos (eds.). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 323-342.
- Resende, Beatriz (2006). *Cocaína: Literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Ronell, Avital (1992). *Crack Wars: Literature Addiction Mania*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- ____ (2018). “Hacia un narcoanálisis.” En Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 127-144. Traducción de Mariano López Seoane.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books.
- Santiago, Silvano (2004). *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Schulman, Iván (1966). *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México.
- Scientific Department Parke, Davis and Company (1885). *Coca Erythroxylon and its Derivatives*. Detroit / Nueva York: Parke, Davis & Co.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). *Tendencias*. Durham N. C.: Duke University Press.
- ____ (2018). “Epidemias de la voluntad.” En Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Santiago: Universidad Central de Chile, 203-220. Traducción de Lucía Herrero Montero.
- Simmel, Georg (1998). “Las grandes urbes y la vida del espíritu.” En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 247-262. Segunda edición.
- Sloterdijk, Peter (2001). *Extrañamiento del mundo*. Valencia (España): Pre-Textos.
- Smail, Daniel L. (2008). *On Deep History and the Brain*. Berkeley: University of California Press.
- Soiza Reilly, Juan José de (1908). “Los martirios de un poeta aristócrata.” En *Confesiones literarias*. Buenos Aires: Casa Editora e Impresora M. Rodríguez Giles, 241-244.
- Sotomayor Milette, Aurea M. (2022). *Poesía puertorriqueña moderna y contemporánea (1915-2015)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Stiegler, Bernard (2015a). *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*. Madrid: Avarigani.
- ____ (2015b). *La société automatique*. Vol. 1. *L'Avenir du travail*. París: Fayard.
- ____ (2021). “Biopoder, psicopoder y grammatización.” *Ciencias Sociales y Educación 10* (20), 263-284. Traducción de Luis Alfonso Paláu-Castaño. <https://doi.org/10.22395/csye.v10n20a12>
- Tapia y Rivera, Alejandro (1867). *La cuarterona. Drama original en tres actos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet.
- Taussig, Michael (2013). *Mi museo de cocaína*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca. Traducción de C. Gnecco.
- Torres Rodríguez, Laura (2019). *Orientaciones transpacificas*. Chapel Hill: Studies in Romance Languages.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Viera, Hugo (2003). “El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo.” *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (9). <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html>
- Viñas, David (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Weber, Max (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

NEURO TONICO

SARRA

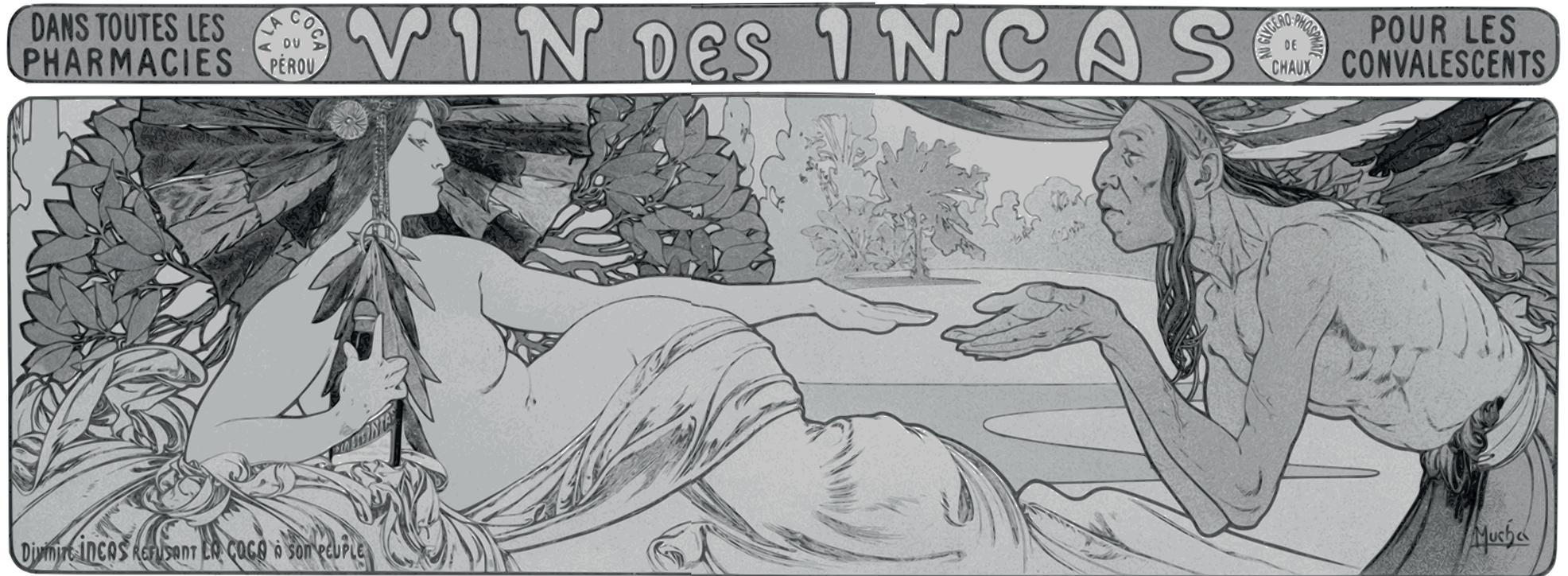
TONICO
NEURASTENICO
RECONSTITUYENTE
DIGESTIVO
REGENERADOR
VITAL

De venta
en todas las
FARMACIAS



LA REUNION
HABANA.

Alphonse Mucha, *La divinidad inca negando la coca a su pueblo*,
litografía, ca. 1895.



ANTOLOGÍA



La *marica* pasó alrededor. Cada fumador tomaba su bocanada en el mismo recipiente demorándose en saborearlo, agitando el pecho, contrayendo los músculos del rostro que comprimían el estribillo monótono:

—É de Congo
Saraminhongo...

Cuando le llegó el turno a Ignacio, el iniciado la miró largamente con la tristeza infinita de su amargura... Como sus compañeros, aspiró, con avidez, por la abertura. Gesticuló estremeciéndose, con repugnancia. Néo, no obstante, enloquecido, barbulló cabizbajo un trozo de la canción:

—Lá vai s'embora a fumaça
Da minha maconha, Chico...

Los versos escasearon... El estribillo murió en la boca de los narcotizados.

Ignacio, en la quinta fumarada, se levantó dando traspiés, hasta caer encima de una silla de montar, tirada en una esquina. Saliendo de su largo letargo, comenzó, entre agitaciones, a roncar cavernosamente. A altas horas se despertó con los ojos paralizados, cadavéricamente blanco.

Giró la cabeza hacia los lados, indagando. Palpó el espacio, el propio pecho, la barriga, el cinturón... Los dedos se contrajeron nerviosos, subiendo desde el estuche hasta la empuñadura de hueso de la navaja. Se detuvo, atento. La hoja del arma blanca rasgó la penumbra. Con los labios contraídos, en una expresión de ferocidad, Ignacio trituró con los molares la última palabra:

—¡RRRoosa!

Y el cuerpo, oscilando sobre los talones, se desmoronó contrayéndose en una agonía silenciosa y lenta.

Vícios sociais elegantes (Cocaína, ether, diamba, ópio e seus derivados, etc.),
Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1924, pp. 64-68.
Traducción de Álvaro Contreras.

ÍNDICE CRONOLÓGICO

JOSÉ MARTÍ (CUBA, 1853-1895)	
Haschich (1875)	133
Sin título (1881)	91
Sin título (1882)	273
MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (MÉXICO, 1859-1895)	
“El hada verde (canción del bohemio)” (1887)	185
RUBÉN DARÍO (NICARAGUA, 1867-1916)	
“El humo de la pipa” (1888)	139
JULIÁN DEL CASAL (CUBA, 1863-1893)	
“La canción de la morfina” (1890)	189
MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (MÉXICO, 1859-1895)	
“La nueva Santísima Trinidad” (1890)	92
OLAVO BILAC (BRASIL, 1865-1918)	
“Hachís” (1894)	274
PEDRO CÉSAR DOMINICI (VENEZUELA, 1873-1954)	
“La sugestión literaria” (1894)	97
AMADO NERVO (MÉXICO, 1870-1919)	
“Refinamientos. Paraísos artificiales” (1895)	102
JOSÉ ASUNCIÓN SILVA (COLOMBIA, 1865-1896)	
<i>De sobremesa</i> (1895)	278
ANA ROQUÉ (PUERTO RICO, 1853-1933)	
“Sara, la obrera”(1895)	351
EMILIO RODRÍGUEZ MENDOZA (CHILE, 1873-1960)	
“El sueño de un borracho” (1895)	215
BERNARDO COUTO CASTILLO (MÉXICO, 1880-1901)	
“La canción del ajenjo” (1896)	192

CARLOS DÍAZ DUFOO (MÉXICO, 1861-1941)		VENTURA GARCÍA CALDERÓN (PERÚ, 1886-1959)	
“Venenos literarios” (1896)	105	“Enrique Gómez Carrillo” (1909)	235
SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER (COLOMBIA, 1833-1913)		JULIO HERRERA Y REISSIG (URUGUAY, 1875-1910)	
<i>Conversaciones y lecturas familiares...</i> (1896)	290	“Odalisca” (1910)	200
JOSÉ JUAN TABLADA (MÉXICO, 1871-1945)		RAFAEL BARRET (ESPAÑA, 1876-1910)	
“Japón” (1898)	145	“La China y el opio” (1910)	369
PEDRO CÉSAR DOMINICI (VENEZUELA, 1873-1954)		FEDERICO GAMBOA (MÉXICO, 1864-1939)	
<i>La tristeza voluptuosa</i> (1899)	219	<i>La llaga</i> (1913)	371
JOSÉ ELÍAS LEVIS BERNARD (PUERTO RICO, 1871-1942)		DELMIRA AGUSTINI (URUGUAY, 1886-1914)	
<i>Estercolero</i> (1899)	225	“Otra estirpe” (1913)	199
HORACIO QUIROGA (URUGUAY, 1878-1937)		RUBÉN DARÍO (NICARAGUA, 1867-1916)	
<i>Diario de viaje a París</i> (1900)	107	“El mundo de los sueños. El onirismo tóxico” (1913)	117
MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ (VENEZUELA, 1871-1927)		“Huitzilopxtli” (1914)	375
<i>Sangre patricia</i> (1902)	230	LUIS PALÉS MATOS (PUERTO RICO, 1898-1959)	
DARÍO HERRERA (PANAMÁ, 1870-1914)		“Media Noche” (1915)	160
“Intangible” (1903)	294	“Fantasía” (1915)	161
JULIO HERRERA Y REISSIG (URUGUAY, 1875-1910)		“Nostalgia” (1915)	162
“Agua del Aqueronte” (1903)	307	ARTURO AMBROGI (EL SALVADOR, 1875-1936)	
HORACIO QUIROGA (URUGUAY, 1878-1937)		“En el fumadero de opio” (1915)	165
“El haschich” (1904)	318	HERIBERTO FRÍAS (MÉXICO, 1870-1925)	
CLEMENTE PALMA (PERÚ, 1872-1946)		<i>Misericordias de México</i> (1916)	239
“Leyenda de haschisch” (1904)	148	ERNESTO NOBOA Y CAAMAÑO (ECUADOR, 1889-1927)	
JOÃO DO RIO (SEUDÓNIMO)		“Morfina” (s. f.)	201
DE JOAO PAULO EMÍLIO CRISTÓVÃO		“ <i>Ego sum</i> ” (s. f.)	203
DOS SANTOS BARRETO (BRASIL, 1881-1921)		SALVADOR GALLARDO (MÉXICO, 1893-1981)	
“Visiones del opio” (1905)	363	“Conjunción” (1917)	204
PEDRO A. GONZÁLEZ (CHILE, 1863-1903)		JOSÉ ISAAC DE DIEGO PADRÓ (PUERTO RICO, 1896-1955)	
“Siquis” (1905)	194	“Biombo Número Dos” (1917)	170
ARTURO AMBROGI (EL SALVADOR, 1875-1936)		LUIS MUÑOZ MARÍN (PUERTO RICO, 1898-1980)	
“Música y haschich” (1905)	109	“La canción de los bostezos” (1918)	205
ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO (GUATEMALA, 1873-1927)		TERESA WILMS MONTT (CHILE, 1893-1921)	
“En una fumería de opio anamita” (1906)	156	“Mahmú” (1919)	122
DELMIRA AGUSTINI (URUGUAY, 1886-1914)		ALCIDES ARGUEDAS (BOLIVIA, 1879-1946)	
“Al claro de luna” (1907)	198	<i>Raza de bronce</i> (1919)	381
JUAN JOSÉ DE SOIZA REILLY (ARGENTINA, 1880-1959)		MEDARDO ÁNGEL SILVA (ECUADOR, 1898-1919)	
“Los martirios de un poeta aristócrata” (1908)	112	“La ciudad nocturna” (1919)	252
JUANA DE IBARBOUROU (URUGUAY, 1886-1914)		“En la penumbra del cinema” (1919)	258
“¡Ven!” (1909)	197		

HÉCTOR PEDRO BLOMBERG (ARGENTINA, 1889-1955)	
“Opio” (1920)	169
ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR (PERÚ, 1872-1966)	
“Cómo habla la coca” (1920)	387
JOSÉ MARÍA VARGAS VILA (COLOMBIA, 1860-1933)	
<i>Lirio negro</i> (1920)	323
PORFIRIO BARBA JACOB (SEUDÓNIMO DE MIGUEL ÁNGEL OSORIO BENÍTEZ) (COLOMBIA, 1883-1942)	
“Balada de la loca alegría” (1921)	207
ABRAHAM VALDELOMAR (PERÚ, 1888-1919)	
“El camino hacia el Sol” (1921)	393
LUIS BAYÓN HERRERA (ESPAÑA, 1889-ARGENTINA, 1956)	
y MANUEL ROMERO (ARGENTINA, 1891-1954)	
El Taita del arrabal (1922)	261
VENTURA GARCÍA CALDERÓN (PERÚ, 1886-1959)	
“Coca” (1923)	403
JOSÉ ISAAC DE DIEGO PADRÓ (PUERTO RICO, 1896-1955)	
<i>Sebastián Guenard</i> (1924)	173
PEDRO PERNAMBUCO FILHO (BRASIL, 1887-1970)	
y ADAUTO BOTELHO (BRASIL, 1895-1963)	
“El vicio y su expansión” (1924)	334
“El vicio de la <i>diamba</i> ” (1924)	407
BENJAMIN COSTALLAT (BRASIL, 1897-1961)	
“En el barrio de la cocaína” (1924)	263
JOSÉ JUAN TABLADA (MÉXICO, 1871-1945)	
“XXIX. La epidemia baudelairiana...” (1925)	125
CAYETANO COLL Y TOSTE (PUERTO RICO, 1850-1930)	
“Carta a Ana Roqué sobre el <i>cannabis</i> ” (1925)	337
GREGORIO BERMANN (ARGENTINA, 1894-1933)	
<i>Psicología de la apetencia tóxica</i> (1926)	338

AGRADECIMIENTOS

La investigación conducente a esta *Farmacopea literaria latinoamericana* gozó del estímulo de la conversación con amistades e interlocutores en distintos lugares y épocas. Agradecemos primeramente a los y las colegas que nos sugirieron lecturas y materiales: Juan Manuel Fernández, Alejandra Castillo, Cristina Burneo Salazar, Alejandra Bottinelli, Marta Aponte Alsina, Vicente Lecuna, Salvador Gallardo Cabrera, Daniela Campos y Yamila Azize. Víctor Goldgel e Ignacio Iriarte compartieron imágenes imprescindibles. Agradecemos el diálogo con varias amistades y colegas en distintas etapas de elaboración del proyecto, particularmente a Luis Otho-niel Rosa, Juan Carlos Quiñones, Joseph Patteson, Raúl Rodríguez Freire, Lizardo Herrera, Camillo Penna y Ana Porrúa. La sección del estudio introductorio dedicada a Julián del Casal se publicó anteriormente como artículo en la revista *Rialta* (2021, núm. 53). Una versión inicial del estudio introductorio apareció en el volumen *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*, Chile: Bulk Editores, 2022, pp. 315-371, coordinado por Irina Garbatzky, Ignacio Iriarte, Matías Moscardi y Ana Porrúa. Dejamos cálida constancia del diálogo con alumnes y colegas en seminarios impartidos en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina (2016), Universidad de Nueva York (2018), Universidad de Los Andes, Mérida (2019), Universidad de Stanford (2023) y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2021). Agradecemos el apoyo de Marisol Vera, directora de la Editorial Cuarto Propio, y a su equipo, especialmente a Paloma Bravo, por el cuidado de la edición chilena. Esta edición de LaCriba en Puerto Rico, al cuidado de Nanette Maldonado Ramos y Carlos Garduño González, ha sido revisada, e incluye nuevos textos de Ana Roqué (“Sara, la obrera”, 1895) y Cayetano Coll y Toste (“Carta a Ana Roqué sobre el *cannabis*”, 1925).

La edición de
Farmacopea literaria latinoamericana.
Antología y estudio crítico (1875-1926)
de Álvaro Contreras y Julio Ramos
se concluyó en diciembre de 2023
en Lajas, Puerto Rico,
y sus ejemplares se imprimen según la demanda
en las oficinas de LaCriba.