

La (a)dicción del poeta: vanguardia y fármakon en *Trilce* de César Vallejo

Matías Di Benedetto*

*Universidad Nacional de La Plata, Argentina

E-mail: matias.n.dibenedetto@gmail.com

Recibido: 20/05/2024. Aceptado: 11/07/2024.

Como citar: Di Benedetto, Matías. 2024. «La (a)dicción del poeta: vanguardia y fármakon en *Trilce* de César Vallejo». *América Crítica* 8 (1): 45-52. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6200>

Abstract—This article takes as its starting point the representation of narcotic substances in César Vallejo's *Trilce* with the intention of problematizing the articulation between the formal and thematic ruptures that the avant-garde exposes and the disruptive potential of sensory alteration as a fundamental procedure that makes drug a literary technique. To this end, we analyze in particular the poem LVII, with the intention of highlighting the particular diction of the poetic self as a direct inheritance from Valdelomar and the colónidas. The poem shows how the presence of the pharmacon and its double meaning sustain the structure of the poem. In this way, the literary uses of sensory alteration are exposed in the context of the emergence of the Latin American avant-garde by recognizing the terminological ambiguity and its potential from the staging of a new (a)ddiction of the poet. — *Narcotics, Trilce, sensory alteration, technique, Valdelomar.*

Resumen—Este artículo toma como punto de partida la representación de las sustancias narcóticas en *Trilce* de César Vallejo con la intención de problematizar la articulación entre las rupturas formales y temáticas que la vanguardia expone y la potencialidad disruptiva de la alteración sensorial en tanto procedimiento fundamental que hace del fármaco una técnica literaria. Con tal fin, analizamos en particular el poema LVII, con la intención de subrayar la particular dicción del yo poético en tanto herencia directa de Valdelomar y los colónidas. El poema muestra cómo la presencia del fármakon y su doble acepción sostienen la estructura del poema. De esta forma, se exponen los usos literarios de la alteración sensorial en el contexto de emergencia de las vanguardias latinoamericanas al reconocer la ambigüedad terminológica y su potencialidad a partir de la puesta en escena de una nueva (a)dicción del poeta. — *Narcóticos, Trilce, alteración sensorial, técnica, Valdelomar.*

INTRODUCCIÓN: UN ESTADO DE ÁNIMO

En el Perú y a comienzos del siglo XX, más específicamente entre el dieciocho de enero y el primero de mayo de 1916, se publica la revista literaria *Colónida* dirigida por Abraham Valdelomar. En el segundo número, el doctor Roberto Badham, médico y periodista, publica una nota de opinión con el título “Los tóxicos en la literatura y la vida” que “no continúa en el número tres a pesar de haberse anunciado así” (Sánchez 1969: 211).

Sin embargo, en el número cuatro, el editorial de la revista parece tomar nota de dichas reflexiones puesto que centra sus esfuerzos en reflexionar acerca del consumo de sustancias narcóticas como el opio, el éter y el cloretilo, otorgándoles preeminencia frente a la ingesta de alcohol:

Sí, señores míos, nadie dice que no se combatan estos hábitos de usar tóxicos, pero para ser consecuentes, *es preciso gritar contra la cantina que aplebeya, contra el alcohol que degrada.* El

opio guarda nobles estímulos intelectuales, en el éter hay profundas agudezas de emoción, y el cloretilo, que no empalidece no, queridos apóstoles, prende en el alma vivezas y agilidades que el filisteo jamás sospechará [...]. El usar tóxicos ya pasó de moda y el que ahora los usa es porque los necesita. Los necesita con necesidad espiritual o por motivo de placer. Porque, supongo, oh! Apóstoles, que *no querréis decirme que una cosa es necesaria sólo cuando es saludable* (Sánchez 1969: 212, el subrayado es nuestro).

La cita precedente nos interesa por la preponderancia que adquieren algunos conceptos fundamentales para nuestra exposición. Al respecto, llama la atención la manera en que se articula el narcótico con la moda en tanto esa cualidad de lo nuevo ya no permea por sobre algunas sustancias y su consumo. Las supuestamente nuevas drogas que los colónidas ponen por encima del alcohol, entendidas como consumos que inauguran la posibilidad de un “conocimiento y comprensión del mundo” (Labrador Méndez 2017: 47) responden al hecho de que el espíritu aristocrático de estos intelectuales y artistas confrontaba con la emergencia del comercio inglés y norteamericano de bebidas alcohólicas, cuyo consumo es indicio de sofisticación en el burgués pero degeneración en el obrero o campesino. Por tal motivo, se observa la manera en que toman distancia, particularmente, de la tradición poética representada por Rubén Darío.¹ Este intento de poner en consideración un conjunto de sustancias narcóticas necesarias para apuntalar la imaginación poética que supere la estetización de las ánforas repletas de vino de Darío se torna la motivación esencial de la operación de lectura del pasado literario realizada por los colónidas. Como parte de su estrategia de impugnación de la influencia del máximo referente del Modernismo, Valdelomar y sus seguidores pugnan por trocar esa ponderación del alcohol como parte integral del proceso creativo —tal como se desprende de poemas y narraciones fundamentales de la producción dariana como “Invernal”, “La fuente” o *El oro de Mallorca*— por una nueva concepción de

1 Este desmarcarse del carácter monolítico de la figura de Darío con respecto a la inclusión de los narcóticos que llevan adelante los Colónidas no deja de llamar la atención por su carácter sesgado. El poeta nicaragüense sí incorporó otras drogas en su poética, como se desprende de las composiciones en prosa “El humo de la pipa”, “La pesadilla de Honorio”, “Cuento de Pascuas” y “Huitzilopochtli”. En ellas se destaca la innegable influencia de las “narcografías” (Ramos y Herrera 2018: 15) más paradigmáticas de la literatura europea de la segunda parte del siglo XIX como *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas De Quincey y *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire.

los vínculos entre las sustancias narcóticas y, según sus planteos, la esfera de la necesidad, sea esta “espiritual o por motivo de placer”. Así y todo, lo interesante es que Badham propone una discusión acerca de las concepciones de lo sano y los dictámenes de la normalidad. Al prestar atención con este fin a “lo saludable”, lo que se subraya es la libre elección del consumo de sustancias narcóticas más allá de su toxicidad. La necesidad de ingerirlas supera con creces su estigmatización al recuperar la figura del adicto como elemento que introduce otra dicción en la lengua de los poetas y artistas de comienzos del siglo XX. Con la intención de exponer aspectos ligados a los excesos, la fealdad y la extrañeza —y ya que “los borrachos desacreditaron el alcohol”— Valdelomar y el grupo de artistas y escritores nucleado a su alrededor tienen que, “por elegancia”, salir a “buscar otra cosa” (Sánchez 1969: 212).

Puede decirse, por tanto, que está en lo cierto Mariátegui cuando, a la hora de reflexionar sobre los avatares de este grupo en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, señala que “Colónida no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, *un estado de ánimo*” (Mariátegui 2004: 298, el énfasis es nuestro). Semejante configuración de lo anímico que el director de *Amauta* desliza como crítica velada a lo efímero de la publicación puede servirnos para sostener nuestros planteos. Es decir, no sólo buscamos dar cuenta de la resonancia que concentra dicha revista en relación con el tópico de las drogas en la literatura de vanguardia peruana de comienzos del siglo XX sino también en esa apelación a lo anímico encontramos un signo de época. Si el autor de *El caballero Carmelo* expone, como uno de los rasgos fundamentales de su dandismo periférico, un gesto inconformista con respecto a la sociedad conservadora al ensayar, como estrategia de evasión, el consumo de sustancias narcóticas junto con la difusión entre los lectores de la revista *Colónida*, resulta pertinente para nuestro análisis el señalamiento de la dimensión más subjetiva de la adicción.

Nos referimos a aquella que visualiza el papel que la droga cumple en la administración de la vida contemporánea, específicamente en el contexto de su condicionamiento “farmacolonial” (Ramos y Herrera 2018: 34). Según esta mirada, la alteración sensorial no solo aparece como un protocolo experimental ligado irremediablemente a modos de regulación del cuerpo sino que sienta las bases de una novedosa forma de poner en crisis las nociones de obra de arte y proyecto creador en el contexto de transición del Modernismo a las vanguardias. La toma de distancia de la influencia de Darío con respecto a la tema-

tización de las drogas en su poesía puede entenderse, en definitiva, como un cuestionamiento más general acerca de los fármacos y la estética que permite trazar una nueva cartografía capaz de replantear los recorridos que toma la vanguardia en el Perú y, en consecuencia, delimitar una (posible) genealogía alternativa de la modernidad. Nuestro punto de partida al respecto es la oposición entre los paraísos artificiales europeos que estos narcóticos actualizan y la revalorización del pasado prehispánico en tanto utopía realizable que se desprende del indigenismo de vanguardia en el Perú.

Al pasar revista a la repercusión que tuvo el tratamiento de las sustancias por parte de los escritores modernistas y postmodernistas en las textualidades vanguardistas de la década del veinte, no es posible dejar de lado la influencia que tuvo la inclusión de las drogas como tropo poético en las producciones de Julián del Casal, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carrillo, José Martí, Julio Herrera y Reissig, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, Clemente Palma y el ya mencionado Rubén Darío. Resulta oportuno subrayar esta consideración historiográfica con la intención de abordar la vanguardia latinoamericana sin enfatizar en su voluntad de superación del Modernismo sino más bien destacando su cualidad de movimiento precedente. Es decir, como un fenómeno capaz de anteceder a la vanguardia en términos históricos y que la anuncia en tanto su ulterior estadio “posmodernista” constituye una advertencia lúcida del contexto revulsivo de renovación que el cambio de siglo introduce. En este marco, el tránsito (y ya no la ruptura deliberada) del modernismo a la vanguardia queda en evidencia a partir de la presencia de las sustancias narcóticas en la literatura latinoamericana y, en particular para el caso que nos atañe, en el campo literario peruano de comienzos del siglo XX.

En su afán por introducir una re- o in-novación que reconozca la influencia de los modernistas y desde ahí los modelos de intoxicación propuestos en la poesía moderna de raigambre simbolista y decadentista —como son los casos de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé quienes recurren con asiduidad a una “isotopía de la intoxicación” (Klinkert 2018: 223) en sus poemas— la vanguardia latinoamericana incorpora las sustancias narcóticas con la intención de actualizar el repertorio de temas disponibles y promover un impacto a nivel formal. Si el fármaco es, a la vez, “lo que *permite* cuidar y aquello *de lo cual* hay que tener cuidado —en el sentido de *poner atención* a algo: es un poder *curativo*, en la medida o exceso en que es un poder *destrutivo*” (Stiegler 2015: 30, cursivas en el original), similar operatoria se vislumbra en el ámbito de

la técnica. De la misma manera que el *fármaco* constituye un “factor de proletarización del espíritu (de pérdida de saber)” el instrumento, señala Stiegler, “proletariza los cuerpos productores (los privará de su saber-hacer)” (: 53), una coincidencia que se desprende de las poéticas que incluyen el tema de las sustancias psicotrópicas y su relación con la desobjetivación en sus repertorios, sin perder de vista el deslinde necesario entre planta sagrada, planta de poder y enteógeno. Esta resolución estilística las convierte en una técnica (literaria), un procedimiento cuya centralidad radica en su capacidad para registrar la desconfiguración de las subjetividades disponibles así como también adquiere visos de recurso literario que reformula los esquemas poéticos establecidos.² Se trata, en este sentido, de una intoxicación capaz de producir un acercamiento entre lo histórico y lo cotidiano a través de la fugacidad de la percepción que le debe mucho al efecto de *shock* en tanto fundamento principal de los procedimientos vanguardistas.

La incorporación de novedades que trae aparejada la vanguardia histórica como movimiento de renovación estético expone la vacuidad del formalismo a ultranza. Los escritores y artistas del campo cultural peruano abogan entonces por la búsqueda de una expresión genuina, alejada de la mera imitación de modelos importados, en pos de una actualización de lo que Bosi dio en llamar “vanguardia enraizada” (Bosi 1991: 34). Estos escritores no dejan de lado ni el “repudio” ni tampoco el “desahucio” que implica la “befa del absoluto burgués” (Mariátegui 1988: 19) sino que, para lograr ese cometido, las técnicas literarias se vuelven netamente necesarias. Si el objetivo de sus manifestaciones artísticas conlleva el corrimiento del arte burgués del centro de la escena para colocar en su lugar un arte cercano a la vida, el conjunto de procedimientos destinados a generar un corte en la perpetuación acrítica de tendencias literarias se tornan elementos ineludibles para dar cuenta del mencionado espíritu nuevo.

En los siguientes apartados veremos la manera en que la presencia de los narcóticos tanto en su uso médico como también poético recupera los efectos de la alteración sensorial y, a su vez, funciona como principio constructivo, permite una reflexión acerca de uno de los poemas incluido en *Trilce* de César Vallejo. Si para Alberto Castaldi el poema “Haschisch” de José Martí, publicado por

2 Cabría sin embargo una acepción más en lo referido al término *fármakon*. No debe dejarse de lado que se trata, asimismo, del elemento de mediación principal entre el costo y el beneficio de la catarsis sagrada, donde la técnica establecería vasos comunicantes menos con el término mencionado que con el ritual de sacrificio, como sostiene Escototado (2022) en su *Historia general de las drogas*.

primera vez en 1875, puede considerarse el primer “texto drogado” de la literatura latinoamericana que inaugura el “narcotismo de Hispanoamérica” (Castaldi 1994: 337) al describir de qué manera este consumo se entiende como medio de inspiración, favorecedor no sólo de estados de conciencia alterados sino también sustancia potenciadora de la creatividad, en T LVII se advierte la cristalización de una imaginación literaria que opera farmacológicamente al poner en cuestión la específica “dimensión retórica” de las drogas, “un concepto no científico, instituido a partir de evaluaciones morales o políticas”; en definitiva, un “santo y seña” de naturaleza prohibitiva (Derrida 1995: 33).

EL EFECTO DE *shock* COMO PROCEDIMIENTO

El énfasis puesto en la relación entre el efecto de *shock* y la categoría de obra en el contexto de emergencia de las vanguardias históricas apunta directamente al rol fundamental que cumple el receptor, “uno de los cambios fundamentales para la transformación del arte” (Bürger 2010: 115). Su relevancia radica en que permite la visibilización del procedimiento como elemento central del proceso de creación artística. Los mecanismos intrínsecos a una obra literaria de carácter rupturista son seleccionados en función del efecto que pueden producir en el receptor, al igual que sucede con el consumo de sustancias narcóticas y su impacto en la sensibilidad.

En lo que concierne a la presencia de las sustancias narcóticas en la literatura de vanguardia este tópico adquiere una función sustancial en lo referido al correlato entre la experiencia del sujeto drogado y la conformación de dichas textualidades. Es decir: hacen de la homología entre ambas instancias la clave de bóveda de sus poéticas. Si la experiencia de *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna, el registro del descalabro que sufre el aparato sinestésico —tal como lo planteó Walter Benjamin a propósito del reto inherente a la poesía de Baudelaire— no hay que pasar por alto que “la adicción a las drogas es característica de la modernidad”, es “el correlato y la contraparte del *shock*” ya que “una adaptación al *shock* libre de las drogas, no amortiguada, puede resultar fatal” (Buck-Morss 2005: 172).

La experiencia más desestabilizadora de los sentidos que registran los escritores de vanguardia en nuestro continente es la percepción de la ciudad moderna. Las impresiones urbanas calan hondo en sus subjetividades; de allí la importancia que adquiere el tópico de las drogas como índice del impacto que genera la transformación urbana. En el caso específico de los escritores de vanguardia en el Perú, la tensión entre este desarrollo urbano y la

presencia de la sierra andina es un aspecto que determina la enunciación y la vuelve porosa con la experiencia urbana en palimpsesto con la serrana. Si revisamos la “topoelocutiva lírica” (Foffani 2018: 36) de Vallejo, la condición migrante del poeta en la ciudad se vuelve un elemento clave para entender el *shock* perceptivo que le sobreimprime a su subjetividad el tránsito por la urbe, consecuencia directa de un ejercicio de la *flanería* en clave limeña capaz de volverlo testigo de los síntomas más relevantes de una incipiente modernización urbana, tales como la emergencia de las prácticas bohemias de los Colónidas, la proliferación de cafés, la importancia que adquiere la zona urbana del jirón de la Unión, el barrio chino y, quizás, el más significativo de todos: la inauguración del *Palais Concert*.³

La propia estructura enunciativa de *Trilce* coincide en el relevamiento de las impresiones acerca de la dimensión experiencial de uno de los elementos más distintivos de la modernidad incipiente; presente, como veremos, en esos mismos espacios de circulación de la bohemia limeña y que, de manera concomitante, Vallejo expone en su escritura. El objeto droga, de esta forma, opera en el proyecto creador de Vallejo como una estrategia para trazar paralelismos entre las zonas hiperestésicas de la cultura, las condiciones psicológicas de la vida moderna y la trayectoria material de las sustancias narcóticas. Si observamos con atención la producción literaria de Vallejo a la luz del tópico de las drogas, llama la atención como se pone en funcionamiento, en principio, un ejercicio de “borramiento deliberado de los narcóticos” (Leal 2015: 78). Sin embargo, este relevamiento adolece de una ausencia fundamental que buscamos enmendar y proponer como abordaje principal de este trabajo. Nuestro objetivo es dar cuenta de un acercamiento al objeto droga factible de ser analizado en el poema LVII de *Trilce*, organizado a partir de la puesta en escena del acto de consumo de heroína —un derivado del opio— entendido como revisión del modo en que se instrumentaliza la forma poética.

LA (A)DICCIÓN DEL POETA

T LVII abre con un participio generado por derivación nominal —“craterizados”—, que pone en primer plano la recuperación de un recurso compositivo recurrente en

3 Entendido como epicentro geográfico de la modernización urbana de la capital, este espacio de sociabilidad literaria propio de la bohemia limeña era el “centro” físico de una concentración de artistas y escritores, “una enorme confitería, inaugurada en la década del diez, donde se encontraban los bohemios reunidos en torno del grupo que editaba la revista *Colónida*” (Bernabé 2006: 88).

la escritura de Vallejo: una imagen de la naturaleza que describe un estado anímico. El registro poético asume la descripción topográfica en este caso no de una geografía en particular sino más bien de un paisaje íntimo. Si la mención de los “puntos más altos” (Vallejo 2003: 266) y su consecuente depresión del territorio (afectivo) se relaciona con T XXXIX — en donde se lee la presencia de un sujeto poético que se reconoce “siempre en punto”— esta dimensión de lo puntual expone su doble sentido: exactitud horaria además de marca cutánea de la inoculación de la sustancia narcótica, práctica ajena a los dictámenes de la moral burguesa y las interpretaciones de la ciencia médica. O bien, para decirlo con Vallejo, “junto a las / horas y a lo indebido” (: 266). Tal es así que el anudamiento entre lo corporal y el paso del tiempo que concentra la palabra “punto” en ambos poemas habilita la visualización de un pliegue de sentido que, nuevamente, los acerca. Esos “puntos más altos” a los que se refiere el sujeto poético en el comienzo completan su sentido inmediatamente. Se trata, agrega, de “los puntos / del amor, de ser mayúsculo” (: 266), verso que activa una relación directa con T XVIII a partir de la referencia a la “mayoría inválida de hombre” (: 107) en tanto certera desestimación de la coordenada temporo-espacial.

En su lugar Vallejo edifica un trabajo poético sustentado en la memoria del pasado familiar; una saga que se reconstruye a lo largo del poemario y que, mediante la inclusión de una serie de anécdotas, promueve el resquebrajamiento de la linealidad del tiempo e incluso de los parámetros que revisten la adultez. Dicho esto, hay que aclarar que en T LVII el sujeto poético recupera menos los recuerdos infantiles que el acceso a un momento de transgresión destinado a poner en crisis la supuesta mayoría de edad: “el amor de ser mayúsculo”. Al mostrar la función específica que adquiere el binomio transgresión-límite entendido como sustrato de sentido del esquema poético, el sujeto de la enunciación avanza, por ese motivo, “contra toda corrección” y para ello pone en escena, en el centro de esta primera estrofa, el acto de consumo de una sustancia narcótica: “bebo, ayuno, ab- / sorbo heroína para la pena, para el latido / lacio y contra toda corrección” (: 266).

Tanto “bebo” como “ayuno” hacen referencia al contexto ritual que implica la ingesta no de la heroína sino específicamente de un enteógeno. Dichos preparativos, llevados a cabo para producir un efecto de purga en el cuerpo del paciente —requisitos imprescindibles para plegarse a una epistemología de lo vegetal que orbita alrededor del consumo ritual de sustancias provenientes de plantas maestras como el ayahuasca o el cactus de

San Pedro— sostienen una relación entre el marco que posibilita la expansión del acto de consumo y sus efectos inmediatos. Ese primer elemento es el que asegura la fertilidad del vegetal, del éxtasis propiciado por su ingesta. Se trata de un aspecto sumamente importante de las operaciones del curandero que este sujeto poético pone en crisis. Si para acotar las consecuencias de la experiencia desritualizada, asociada con la ingesta de alucinógenos por fuera de los protocolos de curación, existe un modo colectivo del acto de consumo organizado por la figura del vegetalista —encargado de trazar un límite con la modalidad solitaria predominante en el capitalismo y aplicable más que nada al consumo de drogas duras consideradas “micro-fascistas” (Guattari 2017: 58)—, esta injerencia de lo colectivo en el acto de consumo es lo que el sujeto de la enunciación cuestiona. En T LVII no hay sesión curativa alguna a la que responde la experiencia desordenadora de los sentidos bajo el influjo de una sustancia; por el contrario, el sujeto de la enunciación subraya su distanciamiento con respecto a dichas prácticas de sanación desde el momento en que selecciona un narcótico de procedencia industrial.

Inmediatamente después de esos verbos se introduce un encabalgamiento fundamental: “ab- / sorbo”. Se trata del centro neurálgico del poema dado que al segmentarse por un lado en el prefijo “ab-“ de su raíz verbal “sorbo” mediante su ubicación en el final del verso anterior, cristaliza una voluntad de ruptura y “disonancia” (Ferrari 1972: 46). La preeminencia obtenida por la sílaba en ese final abrupto de verso no sólo subraya las coincidencias etimológicas entre “absorbo” y “sorbo”, una escisión que es remanente de la prosa —la división silábica mediante el guion que se utiliza al final de una línea— sino también “sobrecarga acústica” (Ramos 2012: 15), instancia multiplicadora de los sonidos. El timbre fónico se pliega a un registro de la propia voz del sujeto consumidor capaz de sostener, sílaba a sílaba, la búsqueda de los vocablos desde una óptica que promueve un “encuentro paronomástico al mismo tiempo que una aproximación interlingüística” (Pinheiro 1986: 85). Así, beber, absorber y sorber dan cuenta de los potenciales paronomásticos de la lengua —gesto compositivo atento a la búsqueda de un decir cuya mayor potencialidad es el registro de las “bullas” que atentan contra la musicalidad dariana (Bernabé 1997: 19)— y funciona como presentación de una dinámica de la intoxicación, clave de lectura del poema.

Desde ese centro irradiador de sentidos que es el encabalgamiento del verbo “ab- / sorbo”, el sujeto de la enunciación reconoce como objetivo principal de esta ingesta de narcóticos una anestesia “para la pena”, una

ablación de la relación del sujeto con las sensaciones que le pertenecían y cuya experimentación troca por un estado anímico parsimonioso, arraigado claramente a la imagen del “latido lacio”. Se trata de una suerte de grado cero de la vida de los afectos que opera a contramano de las resignificaciones de otras sustancias relevantes durante la década del veinte en el Perú. Dicho de otro modo: si revisamos la producción de otros poetas contemporáneos a Vallejo como es el caso de Gamaliel Churata o Mario Chabes, quienes ponen en crisis las formulaciones hegemónicas del indigenismo así como también las concepciones médicas provenientes de la industria farmacológica a partir de la inclusión de la hoja de coca en sus repertorios temáticos en *El pez de oro* o en *Coca*, puede observarse una relación entre los vaivenes anímicos producidos por la coca y las dislocaciones formales. Si ambos autores reflotan una memoria cocalera de las comunidades productoras mediante un registro de la efectiva relación entre discurso poético y alteración de lo sensorial, lo que T LVII escenifica, por el contrario, es la puesta en funcionamiento de una retórica de las drogas que postula la modulación artificial de la vida contemporánea mientras introduce otra dicción en la lengua del poeta. Su particularidad es la construcción de la figura del vicioso o del neurasténico; del sujeto enfermo y sin voluntad, directamente relacionado con la gestualidad de las textualidades modernistas. A las redefiniciones de las consecuencias fisiológicas de la ingesta de coca emprendida por Churata y Chabes en sus proyectos poéticos, Vallejo le opone una recuperación de los paraísos artificiales con la intención de problematizar la experiencia del sujeto drogado y su relación con la ruptura de la voluntad y el colapso de los atributos que definen al sujeto autónomo y soberano.

Con el objetivo de dismantelar el aparato conceptual con que se critica al adicto desde los presupuestos teóricos del discurso biomédico, el sujeto poético de T LVII deja atrás la referencia a las prácticas terapéuticas de los curanderos y enarbola una reconfiguración de la narrativa de decadencia inexorable que recubre los actos de esta identidad patologizada. Luego de la primera estrofa —en donde el sujeto de la enunciación clarifica la centralidad del objeto droga— los siguientes pasajes del poema se organizan a partir de una retórica de la patologización. Con este fin, la estructura poemática abandona la escena del consumo y se concentra en los pormenores del discurso medicalizado al recurrir al impacto dialéctico que acarrea todo acto de embriaguez o *Rausch* si seguimos los planteos de Walter Benjamin: “¿No será todo éxtasis en un mundo, sobriedad vergonzosa en el complementa-

rio?” (Benjamin 1980: 305).

Esta posición de pivote entre dos planos de realidad se apoya entonces en el *shock* sensorial que concentra el momento de la intoxicación. Las estrofas subsiguientes, por tanto, dan cuenta de ese vaivén entre el consumo y la sobriedad mediante un sujeto de la enunciación que recurre a dos preguntas retóricas para establecer un anclaje puntual con las categorías tales como la voluntad, la libertad y, como ya se puntualizó el mito de la “autonomía del sujeto” (Kosofsky Sedgwick 2017: 208): “¿Puedo decir que nos han traicionado?” y “¿Qué todos fueron buenos?”. Ambos cuestionamientos se responden por la negativa y, además, preparan el terreno para la introducción del sintagma “buena voluntad” que recorre esta estrofa y la siguiente, gesto que le permite al sujeto poético cargar las tintas nuevamente contra la aparente pérdida de autosuficiencia del adicto cuya deriva anuncia la indeterminación de la experiencia frente a la ingesta de narcóticos.

La última estrofa se vale de otro recurso compositivo de gran presencia en la poética de Vallejo. La negativa del sujeto poético a “cerrar la quinta ventana” (Vallejo 2003: 266) describe en términos materiales un acto de resistencia ante la posibilidad de que la desobediencia se haga irreversible. Como se observa, la estructura poemática no se desliga de ningún modo de la polarización entre lo “indebido” y la “corrección”, por lo menos hasta la frase final que cierra el poema. “Y el éste y el aquél” funciona como ejemplo del uso que Vallejo le da a la ironía en tanto estrategia destinada a resignificar los sentidos establecidos durante el acto de lectura. Se trata de un recurso que destruye deliberadamente la forma del poema al estorbar intencionalmente el discurrir poético mediante el uso de dos pronombres demostrativos encargados de diluir los alcances de la oposición fundante del poema: el remedio y el veneno que implica el fármaco según los planteos de Derrida en *La diseminación* (Derrida 2015). En este sentido, puede observarse cómo los narcóticos hacen mella en la imaginación literaria al definir su operatoria. Si, como señala el propio Mariátegui, “el procedimiento”, en la escritura de Vallejo, “corresponde a un estado de ánimo” (Mariátegui 2004: 235), el establecimiento de una forma de desobediencia farmacológica opuesta directamente a la centralización religiosa y los controles médicos sobre el cuerpo, habilita la pregunta por la ontología del narcótico.

CONCLUSIONES: “EL PROCEDIMIENTO, EN SU ARTE, CORRESPONDE A UN ESTADO DE ÁNIMO”⁴

T LVII muestra cómo la introducción del narcótico libera dos polos contrapuestos: a su consumo por parte del yo poético se le confronta no sólo “el papel de amarse y persistir” sino que, además, se emprende dicha tarea “junto a las horas y a lo indebido”. Es decir, la presencia del fármakon y su doble acepción en tanto veneno y remedio sostienen la estructura del poema: la transgresión que implica el consumo de sustancias conviven con la persistencia de los afectos. De esta forma, el sujeto poético muestra los usos literarios de la alteración sensorial en el contexto de emergencia de las vanguardias latinoamericanas al reconocer la ambigüedad terminológica y su potencialidad a partir de la puesta en escena de su (a)dicción.

En tanto exposición de la negativa a seguir al pie de la letra la hipótesis normalizadora propia de la medicina occidental, T LVII –al igual que el relato “Cera”–, incluido en *Escalas*, enfatiza en las sustancias narcóticas en tanto elementos relevantes por su capacidad de crítica a la autonomía del sujeto, máxima aspiración de los discursos higienistas. En este sentido, puede decirse que en la escritura vallejana de la década del veinte la intoxicación se revela como una matriz disruptiva: pone en entredicho el binomio droga-cuerpo y transforma esta crítica en plataforma enunciativa de la relación entre ficción y alteración de lo sensorial. Como pudo observarse, la aproximación a la modernidad urbana se basa en las impresiones ligadas directamente a los efectos que acarrea el consumo de drogas en tanto modulaciones artificiales de la experiencia. Alejada de las derivas poéticas de trance glosolálico motivadas por las visiones chamánicas –presentes en la conceptualización ritual del consumo de otras sustancias psicoactivas– TLVII construye un dispositivo rupturista que no solo niega la pertinencia del éxtasis místico a partir de la ingesta de los enteógenos, sino que más bien habilita una interpretación basada en la experiencia del sujeto drogado entendida como intoxicación iluminada en la estela benjaminiana de este concepto. A partir de dicha superposición entre el efecto de *shock* y el *fármakon* que el poema de Vallejo pone en el centro, se construye

un acercamiento entre lo histórico y lo cotidiano para, de esa manera, preguntarse por la definición de estas drogas como suplemento o prótesis química de la vida orgánica o natural.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. 1980. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En *Iluminaciones*, 41-64. Madrid: Taurus.
- Bernabé, Mónica. 1997. “Desde la otra orilla: César Vallejo”. En *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, editado por Susana Zanetti, 85-101. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bernabé, Mónica. 2006. *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911–1922)*. Rosario y Lima: Beatriz Viterbo y IEP.
- Bosi, Alfredo. 1991. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, editado por Jorge Schwartz, 19-31. Madrid: Cátedra.
- Buck-Morss, Susan. 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Castaldi, Alberto. 1994. *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.
- Derrida, Jacques. 1995. “Retóricas de la droga”. *Revista colombiana de psicología*, n.º 4, 33-44.
- Derrida, Jacques. 2015. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Escotado, Antonio. 2022. *Historia general de las drogas. Tomo 1*. Madrid: Editorial Innisfree.
- Ferrari, Américo. 1972. “Modernismo y superación del modernismo”. En *El universo poético de César Vallejo*, 45-67. Caracas: Monte Ávila.
- Foffani, Enrique. 2018. *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Editorial Cátedra.
- Guattari, Félix. 2017. *La revolución molecular*. Madrid: Errata naturae.
- Klinkert, Thomas. 2018. “Intoxication and the Aesthetics of Modern Poetry (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé)”. En *The Pharmakon. Concept Figure, Image of Transgression, Poetic Practice*, editado por Hermann Herlinghaus, 223-250. Heidelberg: Universitatverlag WINTER.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 2017. “Epidemias de la voluntad”. En *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*, editado por Lizardo Ramos Julio y Herrera, 202-221. Santiago de Chile: Universidad Central.

4 En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui analiza la poética de César Vallejo a la luz de la influencia que tuvieron en su escritura los movimientos históricos de vanguardia. Antes de focalizar en su principal particularidad –su “nota india” en tanto “elemento orgánico”–, el fundador de la revista *Amauta* señala: “Su técnica está en continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo.” (Mariátegui 2004: 328).

- Labrador Méndez, Germán. 2017. *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición*. Madrid: Devenir y Juan Pastor editor.
- Leal, Francisco. 2015. ““Quise entonces fumar”. El opio en César Vallejo y Pablo Neruda: rutas asiáticas de experimentación’.” *Aisthesis*, n.º 58, 59-80.
- Mariátegui, José Carlos. 1988. *El artista y la época*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Mariátegui, José Carlos. 2004. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Gorla: Buenos Aires.
- Pinheiro, Amálio. 1986. *César Vallejo. O abalo corpográfico*. São Paulo: Arte Pau Brasil editora.
- Ramos, Julio. 2012. “Descarga acústica”. En *Ensayos Próximos*, 13-37. La Habana: Casa de las Américas.
- Ramos, Julio y Lizardo Herrera. 2018. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile.
- Sánchez, Luis Alberto. 1969. *Valdelomar o la Belle Époque*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Stiegler, Bernard. 2015. *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*. Madrid: Avarigani.
- Vallejo, César. 2003. *Trilce*. Ortega, Julio. Madrid: Cátedra.