



La literatura y el lugar de la experiencia

The literature and the place of experience

Diego A. Molina¹

Resumo: Este artigo tem o intuito de explorar a ideia de literatura como *lugar* da experiência. Com esse fim, analisam-se três textos nos quais há um narrador que *experimenta* o uso de psicofármacos: *Confissões de um comedor de ópio* de T. de Quincey; *Os paraísos artificiais* de C. Baudelaire; e *Haschish* de W. Benjamin. O artigo também se vale da noção de “autoridade” concebida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben e do que chamamos do *ser-na-droga*.

Palavra-chave: Literatura, experiência, narcóticos.

Abstract: This article aims at exploring the idea of literature as the *place* of experience. To that end, three texts are analyzed in which a narrator *experiences* psychopharmacological substances: *Confessions of an English Opium-Eater*, by T. de Quincey; *Artificial Paradises*, by C. Baudelaire; and *Hashish*, by W. Benjamin. The article also draws on the notion of “authority” as conceived by the Italian philosopher Giorgio Agamben and of what we refer to as *being-in-the-drug*.

Keywords: Literature, experience, narcotics.

I - Introducción

Ya no es novedad —ni siquiera produce estupor— afirmar que la modernidad acabó con la posibilidad no ya de transmitir experiencia, sino de generarla. A las concepciones de Walter Benjamin en “Experiencia y pobreza” y, sobre todo, “El narrador” podemos sumarle la relectura del filósofo italiano Giorgio Agamben en *Infancia e historia* y concluir con él que:

(...) hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad.²

¹ Licenciado em Letras Modernas pela UBA (Universidade de Buenos Aires), 2007; Mestre em Literatura Brasileira pela USP, 2011; e doutorando em Literatura hispano-americana também pela USP de 2011, é também bolsista da Fapesp.

² Agamben, G, *Infancia e historia. Destruição de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001, p. 8.

Esta incapacidad, que no se presenta como negatividad absoluta en la teoría del pensador italiano, sino que podría ser la portadora (semilla) de una posibilidad de recuperación, se debe a que “la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato”.³

Ahora bien, si el yo que experimenta algo autogenerase o produjese una autoridad, entonces podríamos asegurar que el relato de ese yo sería productor (¿y transmisor?) de experiencia. Pero si ese yo experimentara las alteraciones, sensaciones e impresiones que el uso de un narcótico le causa y, luego, utilizase ese *ser-en-la-droga* para justificar, legitimar y, por lo tanto, generar autoridad, podríamos decir que su relato es, porta o connota una experiencia.

De esta forma, a partir de la noción del “yo que experimenta” y de lo que llamaremos *ser-en-la-droga* nos acercaremos a esta formulación de tres maneras diferentes. Cada acercamiento se produce a través de un texto: a) El yo que ha experimentado (*ha-sido-en-la-droga*): las *Confesiones de un opiómano inglés* de Thomas de Quincey; b) El yo que narra la experiencia de los otros y busca al *ser experimentante* ideal (el hombre ideal del *ser-en-la-droga*): *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire; y c) El yo que narra “mientras” experimenta (el yo que *está-siendo-en-la-droga*): *Haschisch* de Walter Benjamin.

Analizaremos por separado estas *autoridades*-textos para luego ponerlas en correlación y establecer un diálogo textual de experiencias.

II – Confesiones del yo que ha experimentado

Sólo tú brindas estos dones al hombre;
y tú tienes las llaves del Paraíso,
¡oh, justo, sutil y poderoso opio!
De Quincey

Las *Confesiones* de Thomas de Quincey, publicadas por primera vez en 1822, comienzan con una evocación. El yo que narra se coloca en el lugar de quien ha experimentado y por eso, sólo por eso, puede escribir: “Aquí te presento, lector amable, el relato de un período notable de mi vida y confío que resultará no sólo

³ Ibídem, p. 9.

interesante, sino en grado considerable útil e instructivo”.⁴ En tanto sujeto de la enunciación, el narrador acude a lo extra literario, su experiencia con el opio, para justificar el tono autobiográfico y remarcar lo “útil e instructivo” que puede ser su relato. Existe, por lo tanto, una idea de representación de la experiencia que De Quincey, autoridad incuestionable, coloca, por así decirlo, *en forma* de literatura. No ha elegido el ensayo, ni el texto científico, sobre todo porque su postura crítica tiende a separarse de las conclusiones de los médicos. La autoridad incuestionable que mencionamos se establece, entonces, en oposición a “los tratadistas médicos, que son sus más grandes enemigos [del opio]” (p.9) de la siguiente manera:

Creo que en estos tres teoremas se ha agotado todo el saber acumulado hasta ahora por el hombre respecto al opio. Y por consiguiente, dignos doctores, como parece que cabe la posibilidad de nuevos descubrimientos, ponedlos a un lado y permitidme que me adelante a dar una lección sobre la materia. (43)⁵

Y esa autoridad, que exige del discurso médico que se haga a un lado y que va a dar una lección sobre la materia (el opio), establece su lugar de enunciación en la propia literatura. Quiero decir, el yo que *ha-sido-en-la-droga* se iguala en todo momento con la figura del héroe clásico (mitológico). La experiencia, entonces, tiene como modelo de representación a la literatura:

Fue allí donde durante años fui perseguido por visiones tan repugnantes, y por fantasmas tan espectrales como los que poblaron la cuna de Orestes; mi desgracia era mayor que las suyas, porque el sueño, que llega a todos como tregua y como restauración de fuerzas, y que especialmente para él era un bálsamo divino para su corazón herido y para su

⁴ De Quincey, T., *Confesiones de un opiómano inglés*, Centro Editor, Argentina, 1978, p. 7. (Todas las notas pertenecen a esta edición se indicará número de página al final de las mismas).

⁵ Nótese con qué ironía De Quincey acepta los tres teoremas de los que habla y cuál es el lugar que reserva para los “doctos” en materia de experiencias con el opio: “Yo no niego que, respecto al opio, se hayan dicho muchas verdades: así, los doctos han repetido que el opio es de color castaño oscuro, cosa que, fíjense bien, admito; en segundo lugar, se ha dicho que es algo caro, cosa que también admito, pues en mi época el opio de las Indias orientales costaba tres guineas la libra, y el de Turquía, ocho; y en tercer lugar, que si se toma una gran cantidad del mismo, lo más probable es que tengamos que hacer algo que es particularmente desagradable para todo hombre de hábitos normales, es decir, morirse.” (p. 43)

cerebro obsesionado, era para mí el mayor de los tormentos.
(p.38)

Si sus visiones son peores que las de Orestes (quien, irónicamente, no consideraba el asesinato como *una de las bellas artes*), su vida, el largo viaje y peregrinaje por Inglaterra, queda igualada a una odisea en varios momentos del relato: “Se inicia ahora para mí una *líada* de calamidades: pues ahora voy a narrar ‘Los tormentos del opio’” (p.63). En esta búsqueda de su lugar como narrador, De Quincey, hacia el final de su relato, después de contar las arquitecturas de sus sueños tortuosos, monstruosos (románticamente hablando: el *unheimlich* freudiano, o sea, aquello que debía permanecer oculto y, sin embargo, aparece), encuentra una filiación poética que no puede demostrar con veracidad, pero que le da el estatuto que está buscando: “(...) y en los tiempos antiguos se ha atribuido a Homero, a mi juicio con razón, el conocimiento de las virtudes del opio” (p. 72)

Sabemos por las *Confesiones* que De Quincey tenía un conocimiento y un manejo extraordinarios del idioma griego, motivo que producía recelo y miedo en sus tutores (les disgustaba la idea de que un niño pudiera cuestionar su autoridad). Las alusiones a la mitología griega son innumerables en las *Confesiones* y las elecciones formales, el modo de representación del dolor (las torturas del opio) llevan a Baudelaire a la siguiente comparación: “Se podría decir que tiene [el sueño deforme de De Quincey] algunas analogías con el coro de la tragedia griega, el que con frecuencia expresa los pensamientos secretos del protagonista, secretos para él mismo o desarrollados imperfectamente y le ofrece sus comentarios, proféticos o referentes al pasado, aptos para justificar a la Providencia o para calmar la fuerza de la angustia.”⁶

Pero las relaciones establecidas por De Quincey entre su experiencia y un *lugar* literario no se resumen únicamente al repertorio mitológico. Las *Confesiones* están plagadas de citas de otros libros intercaladas en el relato de De Quincey: Shelley, Wordsworth, Milton —quien, de hecho, cierra el libro—, entre otros tantos. El conglomerado de recuerdos que tejen la historia del comedor de opio tiene una unidad interna que los fragmentos de otros libros y las alusiones intertextuales

⁶ Baudelaire, C., *Los paraísos artificiales. El spleen de París*, Losada, Buenos Aires, 2006, p. 203.

generan: “Algunas pocas notas, quizá, fueron escritas exactamente en el momento que narran; pero esto afecta muy poco a la veracidad de las mismas; porque las impresiones fueron tales que nunca podrán borrarse de mi mente.” (p. 64) De Quincey procura la “veracidad” de las notas en un tipo de recuerdo que, años después, en la segunda parte de las *Confesiones*, esto es en *Suspiria de profundis*, conseguirá resumir en el concepto de palimpsesto⁷. Todo está en la mente, todas las imágenes de la vida, son capas y más capas de memoria (¿literaria?) que, a veces, ante algún tipo de peligro o exposición (a la muerte) emerge del olvido. El opio descifra el palimpsesto, lo ordena, lo coloca linealmente en notas propias y ajenas, una multiplicación del yo que tiende a la divinidad y, paradójicamente, a la anulación de la propia idea del yo que experimenta. Me ocuparé, más adelante, de éste particular: la divinidad del *ser-en-la-droga*, contemplando los tres textos.

Pero esta no es la única paradoja que las *Confesiones* delinean. Hay una condición de todo *ser-que-experimenta* que De Quincey resume así: “mi experiencia es inefable”. El hecho de recurrir a las palabras para evidenciar esta máxima ya presenta la paradoja que, de hecho, en las *Confesiones* se extiende hasta configurar la casi totalidad del relato. Observemos cómo la graduación de la inefabilidad genera uno de los momentos más intensos de la narración: a) “Este y todos los demás cambios en mis sueños estaban acompañados por una ansiedad profunda y por una fúnebre melancolía, **totalmente incomunicable por medio de palabras.**” Y luego, b) “En esto no me extiendo, pues el estado de desolación que seguía a estos terribles espectáculos, que terminaban en una oscuridad atroz, en una desesperación suicida, **no puede expresarse con palabras.**” Y, al fin, c) “El espacio se dilataba y ensanchaba hasta un extremo de **infinitud inexpressable**”. (todas las citas pertenecen a la página 69, los destacados son nuestros).

La mente es un palimpsesto, un código (¿todos los libros posibles?), la experiencia es inexpressable, inefable, inenarrable. La literatura, sin embargo,

⁷ Este detalle no se le escapa a Baudelaire y por eso escribe: “El olvido es, por lo tanto, solamente momentáneo; y en algunas circunstancias solemnes, tal vez ante la muerte, y en general en las excitaciones intensas creadas por el opio, todo el inmenso y complicado palimpsesto de la memoria se despliega de golpe, con todas sus capas superpuestas de sentimientos difuntos, misteriosamente embalsamados en lo que llamamos el olvido.” en Baudelaire, C., op.cit. p. 193.

posibilita la lectura de la experiencia; podemos arriesgar, entonces: la literatura es la espacialidad de lo inefable. Pero, en las *Confesiones*, De Quincey da un paso más en la fundición de un primer yo que ha experimentado, ha grabado toda su experiencia y, pese a lo inefable de todo esto, la ha *transmitido*, en un yo múltiple. Pues, en verdad, como su propia voz diluida en la otredad nos informa: “No es el comedor de opio, sino el opio el verdadero héroe del relato, y el legítimo centro sobre el cual gira el interés” (p. 78). De la misma manera, Baudelaire comienza los *Paraísos artificiales* colocando un subtítulo al “Del vino y el hachís” que tiene la misma función: “Comparados como medios de multiplicación de la individualidad.” Dejemos entreabiertas las *Confesiones* para pasar a *Los paraísos artificiales*.

III – El ser ideal del paraíso artificial

Quiero probar que los buscadores
de paraísos hacen su infierno,
lo preparan y lo profundizan
con éxito, la previsión del cual
tal vez les espantaría.
Baudelaire

Los *Paraísos artificiales* de Charles Baudelaire están compuestos por tres partes. La primera y la segunda dedicadas a “Del vino y el hachís” y “Opio y hachís”, sucesivamente, y una tercera, llamada “Un opiómano” dedica a las *Confesiones de un opiómano inglés* de Thomas de Quincey. Las dos primeras partes comprenden el análisis de los efectos de las drogas anunciadas en los títulos y la búsqueda de un ser ideal de la experimentación. Este ser, en un principio, es designado como un médico-filosófico que debería surgir o auto-inventarse ya que, una vez que éste exista:

explicará cómo y por qué ciertas bebidas poseen la facultad de aumentar desmedidamente la personalidad del ser pensante, y de crear, por decirlo así, una tercera persona, operación mística en la que el hombre natural y el vino, el dios animal y el dios vegetal, desempeñen el papel del Padre

y el Hijo en la Trinidad, y engendran al Espíritu Santo, que es el hombre superior, que proviene igualmente de ambos.⁸

Pero las tres partes están signadas por una moralidad ambigua que no termina de decidir cuál sería la “moraleja” (así se cierra la segunda parte, con una conclusión de tono moral) del uso de estos generadores de *paraísos intelectuales*. La ambigüedad también está en la descripción de ese paraíso que, por lo general, tiene forma de infierno y quienes lo visitan, más que del Jardín de las Delicias vuelven del Hades. Esta fluctuación entre lo divino y lo profano coloca al texto de Baudelaire en los bordes de la divinidad, en los dos sentidos o posibles lecturas. Esto es, lo mitológico (los héroes y los dioses⁹) exalta la parte humana y la Trinidad (como se lee en la cita más arriba) así como la idea del hombre-Dios, la parte divina de la *experiencia*. Una vez más, la ambigüedad; en verdad, se trata del tópico romántico del *coincidentia oppositorum*, y sabemos que Baudelaire fue un agudo lector del Romanticismo. En ese encuentro de opuestos en tensión, Baudelaire genera un espacio para la experiencia.

Ahora bien, a través de aquellos que “vuelven” del *estar-en-la-droga* Baudelaire realiza otra advertencia moral:

En esta última parte quiero definir y analizar el estrago moral que causa esa peligrosa y deliciosa gimnasia, estrago moral tan grande, peligro tan profundo, que los que vuelven del combate sólo ligeramente averiados me parecen valientes escapados de la cueva de un Proteo multiforme, Orfeos vencedores del Infierno. (83)

Pero más adelante, queda claro que el hombre que Baudelaire procura, el ideal de la experimentación (que acaba asemejándose a una figura similar a la de él mismo, lo que configura otra de las ambigüedades del texto: ¿acaso él no es aquel *espíritu artístico* al que alude?), no puede ser cualquier hombre. Si Thomas de Quincey había anunciado que las voluptuosidades del opio estaban al alcance

⁸ Baudelaire, C., op.cit. pp. 26-27 (a partir de aquí se indicará número de página al final de cada cita, todas las citas pertenecen a esta edición.)

⁹ Por ejemplo: “el vino, como un nuevo *Pactolo*, hace correr sobre la humanidad languideciente un oro intelectual.” (p. 20)

de la mano de todos (ricos y pobres, trabajadores y vagabundos), Baudelaire afirmará que:

Yo no digo que el hachís produce en todos los hombres todos los efectos que acabo de describir. Me he referido más o menos, salvo algunas variantes, a los fenómenos que se producen generalmente en los espíritus artísticos y filosóficos. (p. 38)

El ser ideal de la experimentación es un espíritu "artístico" porque nadie hallaría interesantes, desde el punto de vista de Baudelaire, "las toscas fantasías de un criador de ganado embriagado con hachís." (p.84) El hombre ideal del *ser-en-la-droga* tiene las características que, luego, Baudelaire encuentra en Thomas de Quincey, pues para salir del Hades, como un "Orfeo triunfante" hay que tener una virtud artística (tañer la lira). Pero lo interesante es que, una vez más, se delinea el territorio de la experiencia dentro de la literatura. Los hombres ideales que Baudelaire busca se concentran en un círculo y:

ese círculo trágico donde voy a reunirlos será, como ya he dicho, un alma elegida por mí, algo que se parece a lo que el siglo XVIII llamaba *el hombre sensible*, a lo que la escuela romántica llamaba *el hombre incomprendido*, y a lo que las familias y la masa burguesa infaman generalmente con el epíteto de *original*. (84)

Ahora bien, esta cita que pertenece al capítulo IV "El hombre-Dios" del "Poema del hachís", comienza a describir un tipo de ser *experimentante* que luego encajará no ya en el De Quincey histórico sino, mejor, en el yo de las *Confesiones*. Esta observación puede parecer obvia, ya que Baudelaire no tiene cómo acercarse al De Quincey histórico (como tampoco pudo hacerlo con Edgar Allan Poe), pero en verdad debe ser leída en paralelo con la siguiente anotación del autor de *Las flores del mal*:

Recuerdo que la primera vez que lo leí [el libro *Confesiones de un opiómano inglés*], hace ya muchos años, (...) me decía de vez en cuando: ¿Cuál puede ser el desenlace de un libro como éste? ¿La muerte? ¿La locura? Pero el autor, que habla constantemente en primera persona, se halla sin duda

en un estado de salud, si no excelente y completamente normal, al menos que le permite dedicarse a un trabajo literario. (p. 170)

Nótese que el desenlace del libro, piensa Baudelaire, puede ser la muerte. Esto es: ha colocado como términos de una ecuación igualada a la vida y la obra de De Quincey, por lo que la literatura es contraria a la muerte; y a la locura¹⁰. Lo que Baudelaire busca, en definitiva, es la autoridad no sólo en la vida del hombre ideal de la experimentación (que como notamos tiene mucho de sí mismo, o sea, del dandismo que profesaba Baudelaire) sino en el registro —literario— de tal hombre. De más está decir que las alusiones literarias, fuera la evidente de las *Confesiones*, también abundan en las tres partes de *Los paraísos artificiales*. Dejaremos también abiertas las puertas de este paraíso-averno para pasar al yo que experimenta en la obra de Walter Benjamin.

IV - Poner el cuerpo, el *Haschisch* de Benjamin

Poner el cuerpo parece la consigna de Walter Benjamin y sus tres compañeros de *experiencia* en *Haschisch*, un libro (¿de ensayos? ¿narrativa? ¿filosofía?) fantástico. Si bien a lo largo del texto se busca la autoridad en el aval de los dos médicos que participan de las sesiones con haschisch y crock, Ernst Jöel y Fritz Fränkel, y en un lenguaje farmacológico (todas las narraciones son denominadas como "Protocolos") el narrador, el *ser-en-la-droga*, permite lo que De Quincey marcaba como fundamental de sus *Confesiones*, esto es: deja que el héroe de la narración sea la droga.

Asistimos, de esta manera, a una forma particular de experimentación (que una vez más utiliza el lenguaje como vehículo) que deposita en el verbo todas las voces posibles, la multiplicidad que la droga ofrece¹¹. Esto sería un mero

¹⁰ Existen varios casos memorables de escritores que *igualaron* los términos vida y obra de la ecuación, como Virginia Woolf o Virgilio Piñera, pero Cioran encarna la figura del intelectual que "escribe para no matarse", donde escritura y vida tienen más que una simple relación de continuidad.

¹¹ Así como Baudelaire ("Del vino y del hachís. Comparados como medios de multiplicación de la individualidad"), Benjamin destaca esta voz múltiple que define toda la experiencia.

postulado *estético* (una constelación benjaminiana) si no estuvieran mezcladas, todo el tiempo, las voces de todos los narradores (¿autores?) de *Haschisch*.

El libro se abre con una confesión que ya tiende a la despersonalización de toda la experiencia: "Esta historia no es mía"¹². Y, al mismo tiempo, esta multiplicidad genera una contradicción respecto a la autoridad buscada (las actas médicas). Mientras recorremos las páginas de *Haschisch* la sensación de universalidad de la droga, esa voz que genera sentido en la distorsión y la repetición, se hace partícipe de la lectura y la experiencia, o sea, el *ser-en-la-droga* se adueña de nuestra voz de lectores. Las repeticiones constantes, con leves variaciones de un protocolo a otro, a la vez que configuran un espacialidad que *parece* idéntica, generan una noción de tiempo *cercana* al tiempo de la droga. Tanto Baudelaire cuanto De Quincey ya habían percibido que el tiempo se estira durante el dominio de la droga. Ya en Benjamin la temporalidad se sucede como un ciclo del que parece imposible salir.

El siguiente cuadro muestra cómo funcionan estas repeticiones. Desde luego que no están todas registradas y que la lectura "lineal" es conveniente a los fines de nuestra hipótesis, pero creemos que la lista muestra la distancia (pues colocaremos los números de página al final de las citas) y de esta forma el *efecto* de lectura puede reproducirse.

a) Enfrente, en la ventana, tenía muy por debajo de mí una de las calles negras y estrechas del barrio del puerto que son como la huella de un tajo de cuchillo en el cuerpo urbano. (19)	1) La calle que he visto tantas veces es como un corte hecho por un cuchillo. (28)
b) En seguida cobraron vigencia las pretensiones que sobre el tiempo y el espacio tiene el comedor de haschisch. Es sabido que son absolutamente regias. Para el que ha comido haschisch, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado. Y en el trasfondo de estas inmensas dimensiones de la vivencia interior, de la duración absoluta y de	2) En seguida cobran vigencia las pretensiones que sobre el tiempo y el espacio hace el comedor de haschisch. Es sabido que son absolutamente regias. Para el que ha comido haschisch, Versailles no es lo bastante grande y la eternidad no dura demasiado. Y en el trasfondo de estas inmensas dimensiones de la vivencia interior, de la duración absoluta y de un

¹² Benjamin, W. *Haschisch*, España, Ed. Taurus, 1980, p. 15 (todas las citas pertenecen a esta edición, se indicará número de página al final de las mismas).

un modo espacial inconmensurable, se detiene, con una risa feliz, un humor maravilloso, tanto más grato cuanto que todo ser resulta ilimitadamente cuestionable. (21)	mundo espacial inconmensurable, se detiene un humor maravilloso, feliz, tanto más grato cuanto que el mundo espacial y temporal es contingente. (29)
c) Pero apenas me sintió reposado, empezó el haschisch a poner en juego su hechizo con una virulencia tan primitiva que nunca volví a experimentarla, y que tampoco había experimentado antes. A saber, me convirtió en un fisónomo. Yo, que normalmente me siento incapaz de reconocer a amigos lejanos, de retener en la memoria los rasgos de un rostro, me puse lo que se dice a devorar los rostros que tenía alrededor y que por regla general hubiese evitado por dos razones: por no desear atraer sobre mí sus miradas y por no soportar su brutalidad. (22)	3) En aquel pequeño bar del puerto empezó el haschisch a desarrollar su verdadero hechizo canónico con una virulencia tan primitiva como apenas la había vivido antes. A saber, me convirtió en un fisónomo, o al menos en un contemplador de fisonomías; viví entonces algo por completo único en mi existencia: devoraba literalmente los rostros que tenía a mi alrededor y que eran, en parte, de destacada fealdad o rudeza. Rostros que, por regla general, hubiese evitado por dos razones: por no desear atraer sobre mí sus miradas y por no soportar su brutalidad (30)
d) Comprendí entonces de pronto cómo a un pintor —¿no le sucedió a un Leonardo y a muchos otros?— puede la fealdad parecerle el verdadero depósito de la belleza, mejor aún el guardián de su tesoro, la montaña partida con todo el oro de lo bello dentro relumbrando entre arrugas, miradas, rasgos. (22)	4) Comprendí entonces de pronto cómo a un pintor —¿no le sucedió a un Rembrandt y a muchos otros?— puede la fealdad parecerle el verdadero depósito de la belleza, mejor aún el guardián de su tesoro, la montaña partida con todo el oro de lo bello dentro relumbrando entre arrugas, miradas, rasgos. (30)
e) Le daba vueltas a la frase siguiente: "De siglo en siglo se hacen las cosas más extrañas." (23)	5) Más tarde anoté al mirar hacia abajo: "De siglo en siglo se hacen las cosas más extrañas." (32)
f) Experimento la sensación de que en el cuarto vecino podrían haberse desarrollado tanto la coronación imperial de Carlomagno como el asesinato de Enrique IV, la firma del tratado de Verdum o el asesinato de Egmont. (51-2)	6) Por la banda inferior corre una cinta y en el resquicio aparecen leyendas que se relevan mutuamente: "Asesinato de Egmont", "Coronación del emperador Carlomagno", etc. (56)
g) 13. Los tubos de la estufa se convierten en gatos. A la palabra "jengibre", aparece de pronto en lugar del escritorio un puesto de frutas en el que en seguida reconozco (yo) el escritorio. Me acordé de <i>Las mil y una</i>	7) 20. El escritorio de Hessel se transforma por un segundo, cuando habla de "jengibre", en un puesto con frutas. (50)

noches.(48)	
-------------	--

Esta voz múltiple que intenta ser encuadrada (¿encerrada?) dentro del discurso clínico, los ojos que asisten (los médicos) y los títulos (Protocolo tal), no deja de producir en el lector la sensación del *ser-en-la-droga*. La experiencia se transmite del modo en que se presenta. Esta sensación, pero no tanto su transmisión, se realizará de manera más acabada cuando William Burroughs escriba su *The naked lunch*, el gran reservorio beatnik de *experiencias*.

Antes de que entornemos esta otra puerta, habría que remarcar que si bien Benjamin no procura la autoridad en la literatura (como De Quincey y Baudelaire) no deja de anotar que lo que la droga le proporciona es una *experiencia* que lo acerca a la literatura:

No me acerqué a la droga, según ya dije, como un novicio, pero ya fuese porque en casa me deprimó casi diariamente, o porque no tengo allí apenas compañía, o porque aquellos sitios son inadecuados, el caso es que jamás hasta entonces me había sentido acogido en esa comunidad de experimentados cuyos testimonios, desde **Los paraísos artificiales de Baudelaire** hasta **El lobo estepario de Hermann Hesse**, me resultaron todos familiares. (42, destacados nuestros)

V - Hacia una experiencia divina o (in)conclusión

¿No es semejante certeza de una madeja ovillada
con mucho arte, y que nosotros devanamos,
la dicha de toda productividad,
por lo menos de la que tiene forma de prosa?
Y en el haschisch somos criaturas
de prosa que gozan en grado sumo.
W. Benjamin

Hasta aquí hemos pasado por las tres maneras de transmitir la *experiencia* a través de la autoridad que la literatura parece producir, el libro de Benjamin no deja de ser un ensayo. Sin embargo hay una última relación con la discursividad, la prosa que compone estas tres *narraciones*, y la divinidad (de hecho para Baudelaire el hombre tiende a ser Dios bajo los efectos del opio). Tanto la multiplicidad como la certeza de superioridad que experimenta el sujeto que *está-*

en-la-droga (Baudelaire asegura que "Se viven muchas vidas de hombre en el término de una hora." (35) y que "Uno se siente tan por encima de las realidades materiales que, en verdad, preferiría permanecer acostado de espaldas en el fondo de ese paraíso intelectual." (36)) lleva a una *contradictio in terminis*: el hombre-dios y el paraíso-infierno.

Las palabras, pero no cualesquiera sino aquellas que para Agamben tienen un significado mágico, esto es, el verdadero nombre de las cosas¹³, tienen una función central en los tres relatos analizados. Pero debemos concluir que si el logos del Dios judeocristiano *crea* el mundo con sólo pronunciarlo, no puede existir ninguna experiencia en tal acto. Esto es, al no existir distancia entre el *deseo* de Dios y su concreción, o sea, entre la palabra y el acto¹⁴, esta divinidad ubicua no puede experimentar el mundo que crea, puede hacerlo (decirlo) pero no recorrerlo, aprehenderlo y, mucho menos, transmitirlo.

Ahora bien, en los tres autores analizados la palabra tiene una función creadora y originaria. Hay un acercamiento al lenguaje desde otro lugar (desde *el-ser-en-la-droga*) y por eso para Baudelaire: "Las palabras más sencillas, las ideas más triviales, adquieren un aspecto extravagante y nuevo, e inclusive os asombra que os hayan parecido tan simples hasta entonces." (59) y luego: "La gramática, la árida gramática misma, se convierte en una especie de hechicería evocatoria; las palabras resucitan revestidas de carne y hueso." (86) Esa condición *encarnada* de la palabra es la que manifiesta la experiencia de la droga en el cuerpo textual (del lenguaje). La cercanía con la divinidad viene de allí¹⁵. El papel del lenguaje, su

¹³ "Toda cosa, todo ser tiene de hecho, más allá de su nombre manifiesto, un nombre escondido, al cual no puede dejar de responder. Ser mago significa conocer y evocar este archinombre. De allí, las interminables listas de nombres –diabólicos o angélicos– con los cuales el nigromante se asegura el dominio sobre las potencias espirituales. El nombre secreto es para él sólo el símbolo de su poder de vida y de muerte sobre la criatura que lo lleva. Pero hay otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres cae hecha pedazos." Agamben, G., "Magia y felicidad" en *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005, p. 24.

¹⁴ ¿Qué diría Austin de este "hacer cosas" (un universo entero) con palabras?

¹⁵ Como lo explica De Quincey: "En resumen, para decirlo todo en una palabra, un hombre embriagado, o que está en vías de embriagarse, está, y siente que está, en una situación que pone en primer término la parte meramente humana, demasiado a menudo la parte brutal de su naturaleza; pero el comedor de opio (hablo de él como tal, suponiendo que se encuentre en buen

nueva dimensión, su autoridad, le otorga al narrador la sensación inefable de “conocer” al nombrar. Desde luego que se trata de un engaño, de un tiempo dilatado sólo en la percepción del narrador que no hace otra cosa que manifestar su estado interno, pues “El hachís no le revela al individuo sino el individuo mismo” (99). ¿Será allí donde se manifiesta la divinidad?, ¿en el lenguaje?

Como (in)conclusión sólo podemos especular, sin ánimos de cercar espacialidades que: si tomáramos a la experiencia como un caos de situaciones, acciones, prácticas y sentidos, entonces la literatura bien podría ser un cosmos, un *lugar* a partir del cual comenzar a acomodar las cosas y los hechos en palabras. Y el narrador un demiurgo manco —en nada parecido a la imagen cristalizada a partir del Romanticismo—, cuyo *logos* apenas si llega a explicarlo. Lo que no quiere decir, en absoluto, que la literatura se restrinja a *mera* topografía de la experiencia. De todos modos, como hemos visto, ese *topos* puede recorrerse críticamente, aunque sin contornar jamás sus límites.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G. **Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

Agamben, G. “Magia y felicidad”. In: **Profanaciones.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

Baudelaire, C. **Los paraísos artificiales. El spleen de París.** Buenos Aires: Losada, 2006.

Benjamin, W. **Haschish.** Madrid: Taurus, 1980.

De Quincey, T. **Confesiones de un opiómano inglés.** Buenos Aires: Centro Editor, 1978.

estado de salud), siente que la parte más divina de su naturaleza es la que aparece destacada; es decir, que los afectos morales se hallan en un estado de límpida serenidad; y por encima de todo brilla la gran luz del majestuoso intelecto. Esta es la doctrina de la iglesia verdadera respecto del opio: de cuya iglesia me reconozco el único miembro del alfa al omega, pero es preciso recordar que hablo sobre la base de una amplia y profunda experiencia personal, mientras que la mayoría de los autores no científicos que han tratado del opio e inclusive de aquellos que han escrito expresamente sobre la materia médica, ponen de relieve, por el horror que manifiestan, que el conocimiento experimental que tienen de su acción es nulo.” (45)