

## ESCENAS DE LA CULTURA VISUAL: DROGA, PUBLICIDAD Y LITERATURA (1880-1920)

*Álvaro Contreras*  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
alconber@gmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo propone el estudio de tres zonas de la cultura visual hispanoamericana sobre las drogas y sus relaciones con la literatura de entresiglos (XIX-XX): la visibilidad de ese objeto droga en la pintura y en algunas prácticas literarias del decadentismo; la manera en que se constituye cierta performatividad en los escenarios modernistas del consumo, una iconografía artística de la ebriedad y de los procesos de subjetivación asociados a la imagen de un cuerpo distendido, meditativo o exasperado; y el examen de aquellas imágenes publicitarias sobre drogas que recorren las revistas y magazines de la época y sus conexiones críticas con una narrativa literaria donde se entrelazan el viaje etnográfico (en la ciudad o en los linderos geopolíticos de la nación) y la exploración de los límites de la sensibilidad. Considero útil discutir cierta idea de *cruce o borde*—cultural, geográfico, social, sensorial— desde las imágenes de la pintura y la publicidad, y cómo estas trazan umbrales de percepción a partir de los cuales se producen diversas experiencias sensibles. De igual modo, creo necesario volver a pensar en estos diferentes aspectos de la cultura visual relacionada con el consumo de drogas a fin de reponer las imágenes y los textos en una dinámica frontera cultural y sensorial, e intentar así sacudir los mapas del consumo modernista.

PALABRAS CLAVE: drogas, pintura, publicidad, literatura.

SCENES FROM VISUAL CULTURE  
DRUGS, ADVERTISING AND LITERATURE (1880-1920)

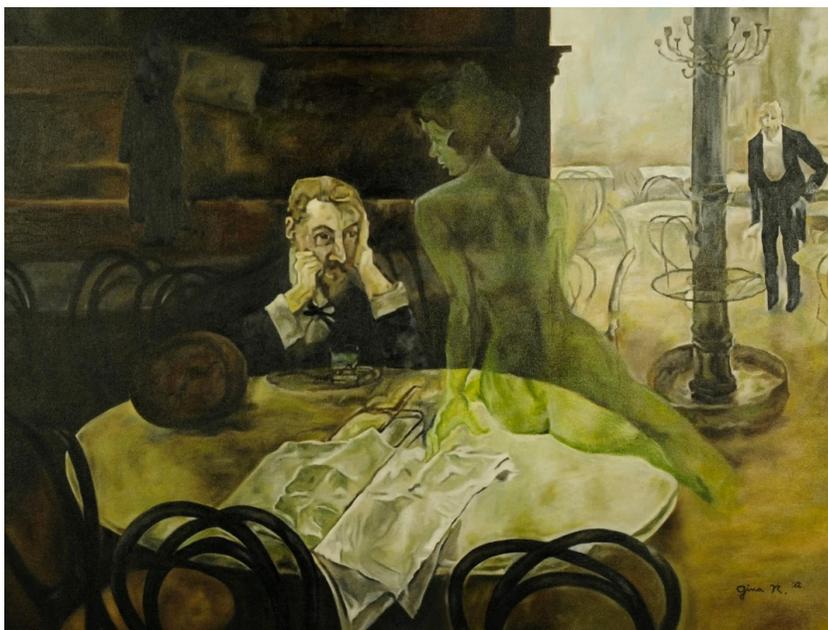
I study three areas of visual culture linked to drugs and their relations with the Hispanic-American *fin-de-siècle* (nineteenth and twentieth centuries) literature: the visibility of drug objects in painting and some literary practices of decadentism; the way in which certain performativity is constituted in the modernist scenarios of consumption, an artistic iconography of drunkenness and the processes of subjectivation associated with the image of a relaxed, meditative or exasperated body; and the examination of drug images in advertising that appear in the magazines of the time and their critical connections with a literary narrative where the ethnographic journey (within the city or in the geopolitical boundaries of the nation) and the exploration of the limits of sensibility are intertwined. I consider it useful to discuss a certain idea of a crossing or border -cultural, geographical, social, sensorial- from the images of painting and advertising, and how these draw thresholds of perception from which diverse sensitive experiences are produced. Similarly, I think it is important to rethink these different aspects of visual culture related to drug use in order to reposition images and texts in a dynamic cultural and sensorial frontier, and thus try to shake up the maps of modernist consumption.

KEYWORDS: drugs, painting, advertising, literature.

Recepción: 28/06/2022

Aprobación: 26/09/2022

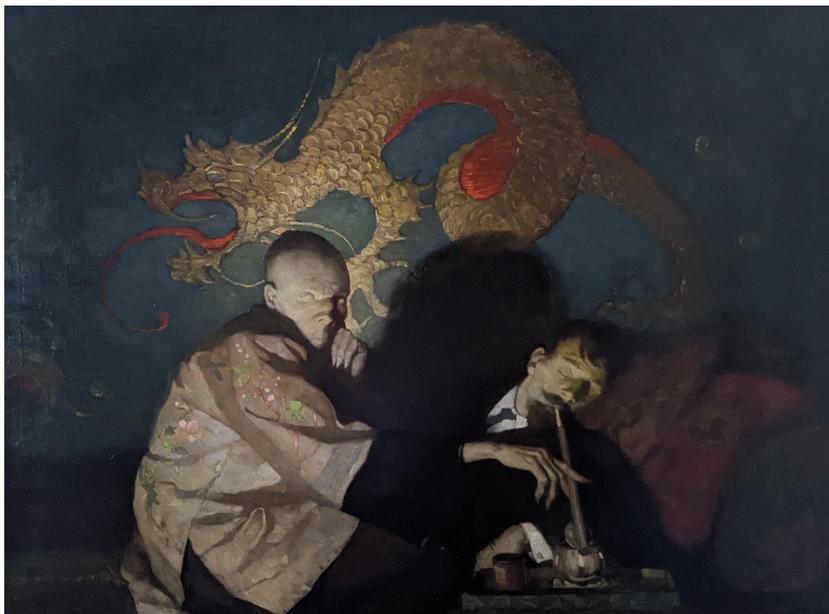
PRIMER GRUPO



Viktor Oliva, *The Absinthe Drinker* (1901), Café Slavia, Praga.



Eugène Grasset, *La morphinomane* (1897), Museo de Victoria y Alberto, Londres



Newell Convers Wyeth, *The Opium Smoker* (1913)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “The Opium Smoker” (1913), originalmente sirvió como ilustración del artículo “A Modern Opium Eater: A Newspaper Man’s Story of His Own Experience with the Drug”, firmado por n.º 6606, y publicado en *The American Magazine* (vol. 77, n.º 6, junio de 1914, pp. 30-35). El artículo cuenta la experiencia de Wyeth en un fumadero de opio en Filadelfia.



Santiago Rusiñol, *Antes de tomar el alcaloide* (1894), Museo Cau Ferrat, Sitges, colección de Richard Stein.

SEGUNDO GRUPO

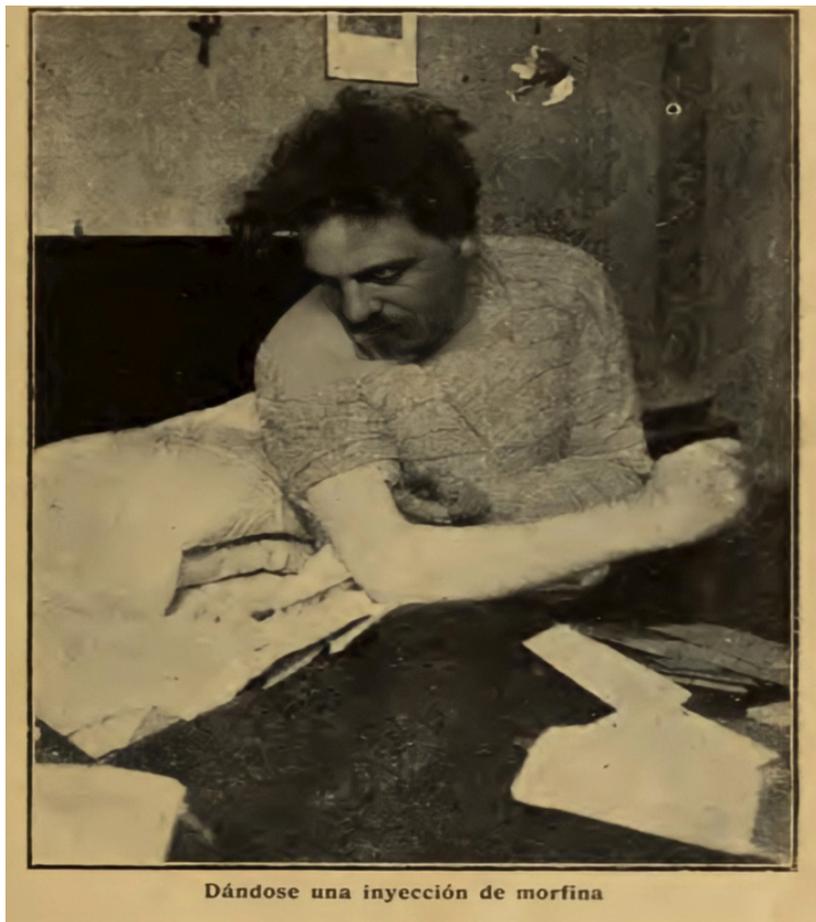


*¡ El opio está servido !...*



*El ajuar de un morfinómano.*

Estas imágenes acompañan el artículo del escritor francés André Ibels, "Los tormentos del ensueño". *Mundial Magazine*, año III, n.º 25, París, mayo de 1913, pp. 77-81.



Juan José de Soiza Reilly, *Confesiones literarias*, Buenos Aires: Casa Editora e Impresora M. Rodríguez Giles, 1908, p. 243.

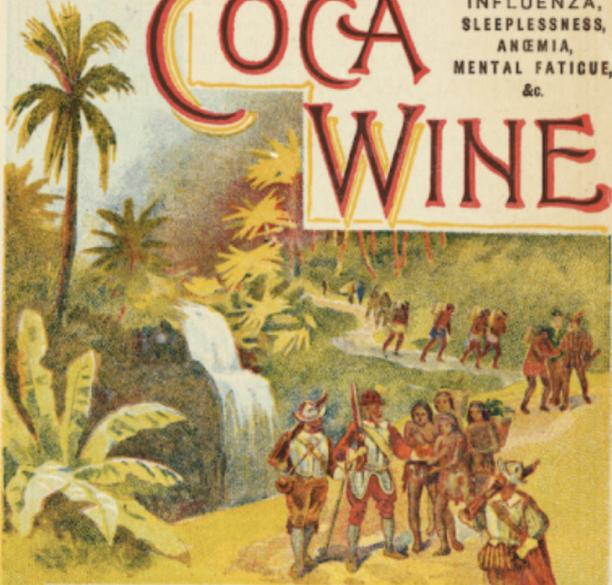
TERCER GRUPO

A marvellous restorative

# HALL'S COCA WINE

Strongly recommended by the Medical Press and the highest Medical Authorities throughout the United Kingdom.

INVALUABLE  
IN CASES OF  
INFLUENZA,  
SLEEPLESSNESS,  
ANÆMIA,  
MENTAL FATIGUE,  
&c.



Charles Kingsley in "Westward Ho," describing the adventures of St. Amvas and party of Englishmen crossing the Cordillera, makes frequent reference to the "Calabashes of Coca" carried by them, and the keen desire of the Indians for "that miraculous herb which makes food unnecessary, and enables their panting lungs to endure that keen mountain air."

**THE GREAT BRAIN AND NERVE TONIC.**  
**AGREEABLE, SAFE, AND CERTAIN.**

The Medical Profession have recommended "HALL'S COCA WINE."  
See that the fac-simile signature of the Proprietors is across the label.

Of all Chemists and Wine Merchants,  
2/- & 3/6 per bottle, or post free.

**STEPHEN SMITH & CO.,**  
**BOW, LONDON.**



*The Sanitary News*, vol. II, n.º 23, Chicago, 1 de octubre de 1883.

VERDADERO  
**VINO DE COLA Y COCA**  
 Del Doctor TAQUECHEL  
 TONICO DEL CORAZON  
 ALIMENTO DEL CEREBRO

Este Vino de postres de un sabor exquisito preparado con Kola africana y Coca del Perú es un tónico-reconstituyente del sistema muscular y de las fuerzas intelectuales. Se emplea con gran éxito en el tratamiento de la

Anemia. Raquitismo. Debilidad general. Clorosis. Convalescencia.	Gastritis. Gastralgias. Dispepsias. Afecciones cardiacas. Enfermedades nerviosas.
--	---

Depósito: Farmacia y Droguería del Doctor TAQUECHEL  
 Mercaderes 19.—Habana.

*Revista de la Asociación Médico-Farmacéutica de la Isla de Cuba*,  
 año II, n.º 10, junio de 1902.

## INTRODUCCIÓN

Entre todas las posibles formas de organizar el amplio y variado material finisecular sobre cultura visual y drogas, me parece útil y adecuado abordar su organización prestando especial atención no solo a su dimensión temática (problemática en sí misma, si el tema se reduce a unificar lo semejante), sino al modo en que las imágenes cartografían y temporalizan su vida material. Centraré entonces el desarrollo de mi trabajo en tres zonas precisas de esta cultura visual: i) la pintura y sus líneas de confluencia con la literatura decadente; ii) los objetos, lugares y emblemas relacionados con el mercado farmacológico; y iii) aquello que podría llamar el lado farmacolonial de este mercado.

En primer lugar, quiero comenzar tratando de precisar una pregunta: qué entiendo por cultura visual<sup>2</sup>, con una acotación especial: se trata de un campo de estudio enmarcado en el proyecto mayor de la farmacopea literaria<sup>3</sup>. Haré entonces referencia a la producción material que teniendo como objeto de representación –central o lateral– la droga, circuló por revistas, magazines, libros de medicina, y periódicos, exhibiendo una dimensión estética o artística, mostrando los beneficios terapéuticos de su uso, o advirtiendo los peligros de su consumo como parte de alguna campaña moralizante. Es fácil advertir el carácter heterogéneo y complejo de este material: la heterogeneidad responde a ese elemento especial, institucional, desde donde es puesto en circulación: estoy hablando de pinturas, revistas farmacéuticas, avisos publicitarios en periódicos o magazines, informes de viajeros. La complejidad remite, por una

<sup>2</sup> En el llamado giro visual, es importante tener en cuenta el deslinde entre estudios visuales y cultura visual, tal y como lo postuló en su momento Mitchell, lo primero haciendo referencia al “campo de estudio”, lo segundo a “su objeto, su objetivo” (“Mostrando el ver” 18). Como una deriva de este deslinde, pero profundizando aún más en sus implicaciones disciplinarias, James Elkins amplía la reflexión sobre “What Is Visual Studies” (1-30) y “The Subjects of Visual Studies” (31-62). Para un amplio debate sobre el giro visual y sus implicaciones en la reconfiguración de las posiciones disciplinarias, de donde se postula una exploración de las relaciones entre historia del arte, estudios culturales, antropología, fotografía, literatura, cultura digital, cine, y la consecuente discusión sobre la potencia material, cognitiva y sensorial de la imagen, ver *The Visual Culture Reader* editado por Mirzoeff, así como también la compilación de ensayos realizada por Emmanuel Alloa, *Pensar a imagen*, y el debate transdisciplinario sobre poéticas y políticas de la imagen.

<sup>3</sup> Este trabajo podría entenderse como una deriva de la investigación *Farmacopea literaria latinoamericana: antología y estudio crítico (1875-1926)*, proyecto desarrollado junto a Julio Ramos, y de próxima aparición en la editorial Cuarto Propio. En las siguientes páginas remitiré a esta antología en varias oportunidades. Agradezco al profesor Ramos por las conversaciones y discusiones en torno a estos temas y que llevaron a la versión de este texto.

parte, a las relaciones que desde su espacio interior trazan las imágenes entre sí y, por otra, al orden de preguntas que es posible formular para interrogar esas imágenes. Cultura visual remite entonces a una experiencia histórica precisa y también a la constitución de saberes y formas de subjetividad alrededor de esa experiencia.

## PRIMER GRUPO. VISIONES DE LA VIDA BOHEMIA

Hecha esta breve introducción, comenzaré con el primer grupo de imágenes. Se trata de cuatro pinturas pertenecientes a cuatro artistas: la primera del pintor checo Viktor Oliva, *The Absinthe Drinker* (1901); la segunda del pintor franco-suizo Eugène Grasset, *La morphinomane* (1897); la tercera, del estadounidense Newell Convers Wyeth, *The Opium Eater* (1913), y la última del pintor catalán Santiago Rusiñol, *Antes de tomar el alcaloide* (1894). Me pregunto: qué vamos a leer/mirar en estas imágenes, aclarando que no solo indagamos lo que ellas muestran, sino también lo que hacen visible, entendiendo que la visibilidad, como señala Deleuze, no remite a los “datos del órgano visual” (99), no se reduce “a cosas u objetos”, “a cualidades sensibles” (87) sino a un “complejo multisensorial” (99). Se trata de una visibilidad organizada alrededor del lenguaje de la droga y extraída de los nuevos modos de consumo. La pregunta entonces por lo que se ve en cada uno de estas pinturas se puede responder desde los planos de visibilidad entretejidos en cada escenario: en primer lugar, cuatro registros de intoxicación, pero además cuatro formas de constitución de una experiencia. Estos cuatro registros, a su vez hacen visibles escenas distintas, iconografías del cuerpo diferenciadas en su performatividad, gestualidades vinculadas a prácticas del consumo específicas. Incluso los títulos enuncian un contenido cercano al discurso médico y a la estética decadente: estructuran una experiencia de la alteración sensorial que, como *pathos* lacerante, desborda las líneas del cuerpo, sugiriendo otros modos de vida afectiva en términos de pulsiones intensas, una nueva economía psíquica capaz de desafiar las formas morales y civilizadas de la vida social. Ahora bien, hay un aspecto que cruza estas cuatro pinturas relacionadas con el consumo de la droga. Me refiero a las expresiones del rostro en las cuatro imágenes, tal vez sería mejor decir sus *posiciones*: el “rostro expresivo” entendido como “huella dactilar” (Buck-Morss 184). Si observamos los rostros de las cuatro imágenes, pero muy especialmente, el cuadro de Grasset, veremos una gestualidad donde es posible identificar,

siguiendo a Buck-Morss, tres rasgos del sistema sinestésico inscritos en su expresividad: “sensación física”, “reacción motora” y “significado psíquico” (185), rasgos o líneas que capturan las facciones y las remiten a un sistema cultural en el que podían leerse los sueños utópicos o los estigmas sociales de una época.

En los significados atribuidos a estas líneas se decide un sentido de la gestualidad como fuerza que des/reconfigura, desorganiza el rostro, un lenguaje para la angustia, el sueño o la ebriedad. Detengámonos brevemente en esta idea del gesto como acontecimiento. Este lenguaje expresivo hacía posible socavar el fundamento racional de los gestos, la fantasía de un control de las emociones ligado al cuerpo ciudadano. ¿Pero era posible sustraer el rostro a una manipulación (in)consciente de las emociones? Entre las funciones de la llamada ciencia fisiognómica destaca el encadenamiento de las gestualidades que atraviesan el rostro a una afección, diríamos nosotros en este caso, a una adicción; el rostro era transformado así en un escenario experimental, como si fuera el espejo de una verdad escondida. Se trataba precisamente de trazar una continuidad entre subjetividad y las pasiones/adicciones grabadas en el rostro.

Se podría adelantar algunas hipótesis al respecto. “La morfinómana” (vale acotar el estilo japonés de la pintura) o “Antes de tomar el alcaloide”, presentan en este sentido tres secciones: un sujeto (mejor decir, una subjetividad), un *objeto* (morfina, jeringa, pastilla) y un *concepto* (adicción). Estos tres lugares operan como líneas de sentido que organizan dos modelos femeninos de la enfermedad, proyectando el cuerpo hacia una fantasmagoría social: en el primer caso, la enfermedad subraya la destrucción física y moral; en el segundo, la dolencia enfatiza cierta idealidad erótica asociada a ese momento de intimidad y fragilidad. En las otras telas, el de Oliva y el de Wyeth, aparecen como en una “pantalla imaginaria” (Derrida 117) dos espectros asociados a la droga: el hada verde, efecto y representación de la *absenta*, figura femenina que visita la soledad del escritor bohemio<sup>4</sup>; y otra silueta, especie de vampiro oriental que vigila el fumadero. Acompaña la escena de Wyeth, como telón

<sup>4</sup> Junto al de Oliva, habría que colocar otras pinturas que producen esa constelación de la embriaguez. Pero esta vez hablamos de una iconografía de la bebedora representada en términos de su exposición (en el bar o café-concert), su soledad y perversión. Esta performatividad femenina de la embriaguez puede observarse en Edgar Degas, *El ajeno* (1876); Édouard Manet, *Bebedoras de cerveza* (1878) y *La ciruela* (1877); Toulouse-Lautrec, *Bebedora de ajeno en Grenelle* (1886); Ramón Casas, *En el Moulin de la Galette* (1892); Félicien Rops, *Bebedora de ajeno* (1877); y Pablo Picasso, *La bebedora de absenta* (1901).

de fondo, un dragón que bien podría recordar el origen oriental del fumadero, e interpretarse como una proyección “de los sueños opiáceos en los que se sumerge el fumador” (Chantoury-Lacombe 78), e ilustrar la alteración de los “estados sensoriales inducidos por el opio” (79).

Este estatuto fantasmagórico y sombrío del cuadro de Oliva podríamos extenderlo a los poemas “El hada verde” (1887) de Manuel Gutiérrez Nájera [G.N.] y “La canción del ajenjo” (1896) de Bernardo Couto Castillo [C.C.. En estos tres registros, el ajenjo se presenta como una cita teatralizada de los tropos que identifican la vida bohemia del poeta decadente. Pero si en Oliva la cita del espectro aparece como visión seductora velando la soledad del escritor y sus cuartillas, en el caso de los dos textos literarios la cita del licor irrumpe como posibilidad de acceso a una nueva experiencia (G.N.: “yo tus dolores aliviaré”; C.C.: “yo doy la dulzura del no sentir”), y búsqueda de otro lenguaje para nombrar esa experiencia (G.N.: musa verde que “la copa rompe y la lira quiebra”; C.C.: “doncellas” y “cortesanias” que “divinificaran mis sentidos”). El topos de la cita y visita de la musa al poeta ya tenía en José Asunción Silva una historia: era la voz de la poesía, “blanca y grácil”, como “arte” “sagrado”, visitando al “poeta satírico” para reclamarle por el uso innoble del verso. El poeta decadente inflexiona ese topos teatralizando el encuentro entre el poeta y la musa verde. La “cualidad poética y narcótica” de esa voz (Contreras y Ramos 9), “sombria” y demencial (G.N.) no protesta, como en el caso de Silva; no habla desde un lugar sagrado sino desde el “abismo”; no es “grácil”, se “enrosca” al cuello del poeta, “impía / como culebra”. Esa voz seductora, “diosa de la quimera” (C.C.) corteja al poeta “abatido y enfermo” para transportarlo a un más allá de lo sensible y lo imaginable. No invita a cantar las conquistas técnicas de la “vida moderna”, “la lucha de los buenos” (Silva). Frente al “duro fardo” que representa la vida, acompañada de un adormecimiento sensorial, la voz afectiva del ajenjo –objeto sensible, hada, musa y espectro– ofrece al poeta otra dimensión perceptiva, deslizando en esa afectividad un suplemento del olvido (“la dulzura del no sentir, del no pensar, del no llorar”).

## SEGUNDO GRUPO. PERFORMANCE Y MATERIALIDAD

Una de las categorías que organiza el proyecto *Farmacopea literaria latinoamericana* se denomina orientalismos psicotrópicos. ¿A qué nos referimos con ello? Los textos agrupados en esta categoría señalan una

geografía imprecisa: Turquía, China, Japón, India, Arabia. El Oriente alterado por las drogas y puesto a circular en estos textos está relacionado con una escenografía exótica, de biombos y fumaderos, de harenes y odaliscas, de volcanes, pagodas y budas. Ahora bien, estas visiones orientalistas emergen como fantasmagorías producidas por el consumo de las drogas: allí, en estas visiones, la droga adquiere a veces un soporte erótico, voluptuoso o fatal. Uno de los lugares privilegiados para el desarrollo de este imaginario drogado orientalista es la *fumerie*, espacio real y espectral de la literatura de entresiglos, reino decadente finisecular donde el sujeto intenta liberarse de los determinismos sociales y sexuales, lugar de formación para esas nuevas subjetividades errantes. La *fumerie* convoca de manera explícita una iconografía corporal, una escenografía (pipa, narguilé, almohadas, volutas de humo...) y un decorado que bien puede pasar por estilo epocal y por signo expresivo de una forma de vida. Pero también es señalado como un lugar de amenaza, de límite sensorial, sexual, cultural, y un espacio de degradación racial<sup>5</sup>.

De las dos primeras imágenes de este segundo grupo quisiera resaltar dos cosas: la performatividad y el montaje escenográfico para el consumo y la ensoñación. La imagen del fumador de opio remite a una constelación romántica y moderna: pienso en el relato “La pipa de opio” (1838), de Théophile Gautier; en el ámbito latinoamericano, en el relato de Eduardo L. Holmberg, “La pipa de Hoffmann” (1876) y, en especial, el cuento de Rubén Darío, “El humo de la pipa” (1888)<sup>6</sup>. Resulta significativo comprobar que del mismo modo que la medicina y la psiquiatría intentaban delinear la constitución de una subjetividad drogada con el nombre de degeneración, la literatura y el arte buscaban representar las gestualidades y los lugares donde el artista se constituye como sujeto drogado. Esta iconografía literaria y artística de la *ebriedad* (pensemos en las imágenes del primer grupo) revela los procesos de subjetivación asociados a la imagen de un cuerpo distendido, meditativo o exasperado, toda una cultura gestual trazada cuidadosamente sobre el fondo de una tradición, pero ahora abierta a los condicionamientos impuestos por

<sup>5</sup> Pienso en algunos relatos y crónicas de la época: “En una fumería de opio anamita”, de Enrique Gómez Carrillo; “Visões d’ópio”, de João do Rio, y “En el fumadero de opio”, de Arturo Ambrogi.

<sup>6</sup> La constelación de esta imagen puede verse en los relatos y poemas de Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas (padre), incluidos por Andrew C. Kimmens en *Tales of Hashish*. Ver igualmente la antología preparada por Peter Haining, en especial la primera parte, “Los orígenes de la tradición moderna: de Coleridge a Crowley” (23-174).

la vida moderna. Se trata de algo más que una metáfora sobre la sinuosa identidad del cuerpo. En el tema iconográfico del *fumador* aparece el sujeto desvanecido, sin voluntad, entregado a la potencia de la imaginación; se pacta un vínculo explícito entre humo y fantasmagoría, y entre los conceptos de vicio y degeneración, en los términos de las psicopatías sexuales relacionadas con la adicción y estudiadas por Krafft-Ebing<sup>7</sup>.

Tal vez la más típica imagen sea la del fumador acostado en un sofá, observando el humo de su pipa. Esta imagen contrasta con la siguiente. Como contrapunto a los sueños del opio, aparece Julio Herrera y Reissig en su *torre de los panoramas* inyectándose morfina. Sería interesante precisar en qué momento la medicina y la psiquiatría comienzan a diagnosticar las poses del adicto. Tendríamos así dos iconografías: la del soñador y la del morfinómano, ambas formarían parte de los cuadros de artista elaborados en este período. Leamos la confesión de Herrera y Reissig que acompaña la fotografía:

–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? (Soiza Reilly 242)

<sup>7</sup> En su trabajo “Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura” (*Almas y cerebros* 325-392), Gómez Carrillo entabla un diálogo crítico con la biblioteca europea que aún persistía en elaborar un cuadro clínico de las anomalías sexuales y sentimentales. Leyendo los “tratados de psiquiatría” (325) de Cesare Lombroso, Alfred Binet, Max Nordau, Albert von Schrenck-Notzing, Henri Legrand, y especialmente *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft Ebing, el escritor guatemalteco interroga, desde la literatura, los pares conceptuales de vicio y enfermedad, degeneración y anomalía, elaborando una noción de *caso* donde los límites que sobre lo normal y lo patológico había venido elaborando el discurso psiquiátrico se vuelven inestables.

Se ha discutido sobre la veracidad/falsedad de esta escena. Incluso como simulación la escena se volvería más problemática, si entendemos la simulación como lugar de disputa, de confrontación. Pero quisiera plantear la cuestión desde otro lugar. Hay algo que rebasa la idea del artista posando (como poeta y como personaje) relacionado con aquello que visibiliza la escena, y ese algo está conectado con la visibilidad del objeto droga<sup>8</sup>. Y este sería el punto a discutir: antes que representación sobre la verdad o la falsedad de la morfina, el objeto droga se presenta en la organización de la escena: la posición del cuerpo, la distribución de los objetos y en el título mismo que acompaña la imagen. Desde estos lugares es posible pensar en una idea de simulación ya no inscrita en los avatares moralizantes y biologicistas del saber positivista de entresiglos, tal como la había postulado José Ingenieros en *La simulación en la lucha por la vida* (sus sospechas y diatribas contra la ficción y simulación de los artistas) (Ingenieros 151), sino pensada, por el contrario, como teatralización o lugar de disputa, producto de confrontaciones que no son declaraciones sobre lo verdadero y lo falso, sino rupturas de la lógica identitaria. Son precisamente por estos juegos entre composición (de la escena), representación (del objeto droga y del personaje) y posición del artista (Herrera y Reissig en su *torre de los panoramas*) por los que pasa la categoría de identidad, y los puntos donde se constituye un saber sobre el cuerpo y una reflexión sobre el paso del sujeto contemplativo al sujeto alterado<sup>9</sup>. Quiero enfatizar este aspecto acerca de las tensiones internas de la imagen recordando que incluso las palabras “no soy un vicioso” (pero sí me inyecto) suponen al poeta Julio Herrera y Reissig observando el acto de inyectarse, abriendo así un espacio autorreflexivo, una reflexión sobre su

<sup>8</sup> Resulta clave el trabajo de Molloy, “La política de la pose”, para comprender aquellas representaciones problematizadas e ideologizadas del género en la cultura finisecular: “la pose finisecular –y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza– problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevas formas de identificación basadas en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades” (23). Sin embargo, creo que la *pose del adicto* plantea otros problemas teóricos, perturban otros campos sociales y estéticos que trataré de exponer.

<sup>9</sup> Estos juegos tejen otra trama entre la expresión “no soy un vicioso” y la indicación imaginaria de cómo se incorpora la morfina, quebrando de algún modo la imagen del vicio construida por la narrativa médica. Pocos años después Rubén Darío va a discutir, en su crónica “El onirismo tóxico”, el despliegue de otras categorías del consumidor, un estatuto cultural de la embriaguez. Para Darío, la ingestión de la droga remite a una materia que se come, bebe o fuma; ahora el gesto de inyectarse dirige la atención a otra configuración corporal.

performatividad y todos los elementos que enmarcan la pose. Ciertamente, hay un lado físico de la percepción (la fotografía como materialidad), hay un efecto voyeurista en la fotografía, pero también un aspecto conceptual: Herrera mirándose como sujeto/objeto de representación.

El contrapunto irónico entre imagen y confesión, entre el simulacro del objeto y la simulación de autor, se podría entender como parte de los posicionamientos teóricos del artista frente a la materialidad y los efectos de la droga, pero también frente a la noción de experiencia que poco a poco se va forjando el artista moderno. No estoy hablando de la experiencia drogada individual, sino de la experiencia moderna alterada como objeto de reflexión, y de cómo en ambas formas de experiencia se constituye una idea histórica del artista moderno. En estas reflexiones personales –sobre la “vida artificial”, los “sueños”, sobre la droga como “epidemia”, “veneno”, “sugestión” o “paraíso”– el escritor trata de construir una relación teórica, reflexiva y autorreflexiva sobre su vida de artista, transformando la droga y la noción de experiencia en objetos de investigación. De este modo se vuelve comprensible la actitud de Herrera y Reissig de sacar su figura de ese fondo histórico del vicio y la degeneración elaborado por el discurso médico y moral. El vicioso era definido y visualizado por sus desbordes: exceso de subjetividad, en el vestir, en el comportamiento, en el caminar. Los miedos que despertaba el vicioso estaban asociados al fantasma de la degeneración racial y mental, del sujeto enfermo, sin voluntad, desviado. Su insistencia en señalar que él no es “un vicioso”, contrasta con lo expresado por el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob en su poema de 1921 “Balada de la loca alegría”: “soy un perdido –soy un marihuano– / a beber y a danzar al son de mi canción...”. O las posiciones elegíacas de los poetas Ernesto Noboa Caamaño en su poema “Morfina” y Julián del Casal en “La canción de la morfina”.

Para cerrar el comentario sobre este segundo grupo de imágenes, quisiera señalar un último aspecto. Me refiero a algo que ha estado presente en las dos colecciones de imágenes y se relaciona con el consumo y la experiencia tóxica y poética del sujeto. Hablo de las correspondencias sensibles y materiales del sujeto presente en estas escenas con los objetos que le rodean, y puntualmente de los efectos de la sensorialidad y materialidad que portan estos objetos en la subjetividad. El título de una de las imágenes, “El ajuar de un morfinómano”, tiene en este sentido un significado especial. Nos preguntamos en qué medida mediante estos objetos (narguilé, pipas, jeringas) se moviliza la percepción hacia nuevos procesos de subjetivación. Es decir, los objetos harían visibles regímenes de vida, potenciarían otros modos de decir la experiencia, producirían

un conocimiento a partir de la cercanía y experiencia con el cuerpo. Una propuesta de estudio sobre fin de siglo y vida material debería tomar en cuenta, en primer lugar, el tipo de objetos que proliferan en la “vida artificial” del capitalismo farmacológico; en segundo lugar, el impacto de estos objetos e instrumentos en el ordenamiento de la vida sensorial; y, en tercer lugar, la posibilidad de percibir en estos objetos un saber secreto, privado, del cuerpo, esa dimensión inmaterial y fantasmagórica de la mercancía.

### TERCER GRUPO. BORDES CULTURALES Y SENSORIALES

El tercer grupo de imágenes precisa un breve exordio. Fue muy común durante el siglo XIX que compañías como la Parke-Davis gestionaran expediciones de botánicos y farmacéuticos a tierras americanas o asiáticas con la finalidad de negociar materias primas para sus industrias. Fue el caso de la expedición de Henry Hurd Rusby quien viajó a tierras bolivianas (1885-1886) con el objetivo de comprar hojas de coca y explorar las plantas tropicales, para luego remitir estas colecciones de plantas a los laboratorios de la casa farmacéutica Parke-Davis en Detroit. Este viaje resulta interesante por varias razones. En primer lugar, pone la figura del viaje colonial de exploración ya no bajo la tutela de una sociedad geográfica (como era común a finales del siglo XVIII y principios del XIX), sino en la encrucijada de nuevos saberes, categorías e instituciones especializadas en el mercado de estupefacientes. En segundo lugar, el desplazamiento de Rusby revela las condiciones económicas bajo las que se produce ese nuevo saber del mercado farmacológico. Y en tercer lugar, el viaje de Rusby, financiado por la Parke-Davis, coincide con la puesta en circulación de un mercado de fármacos (pensemos en las compañías alemanas del momento como Merck, Bayer, Böhringer, etc.) que intentan redefinir la experiencia del sujeto moderno en términos de su dimensión narcótica<sup>10</sup>.

Fijémonos por un momento en el aviso publicitario de la Hall's Coca Wine y en la mirada antropológica sobre la fuerza y resistencia del cuerpo indígena. En particular, me parece útil pensar las conexiones entre paisaje y mirada colonial. Por una parte, discutir la presencia del género paisajístico como

<sup>10</sup> Es posible señalar otros momentos importantes en la construcción de este relato colonial de la droga. Me refiero a las experiencias de tres médicos que desde distintos lugares, y ensayando con drogas diversas, dieron a conocer sus experimentos en el siglo XIX: Paolo Mantegazza, Sigmund Freud y Havelock Ellis.

instrumento para medir la historicidad de ciertas zonas geográficas y aspectos diversos de la cultura. La experiencia del paisaje imperial<sup>11</sup> como creación de identidades y de estereotipos impone igualmente la observación de un tiempo productivo, un tiempo de las actividades de producción que modifica la percepción de lugar. Por otra, en esta visión productivista del paisaje es inevitable la instauración de una tensión temporal entre la figura del colonizador en el plano central de la imagen, el cuerpo indígena instituido por la topografía colonial como fuerza productiva, y la industria farmacéutica como capital que moviliza un discurso sobre la vitalidad de los cuerpos<sup>12</sup>. Ahora bien, en la organización visual de la escena es fundamental el movimiento de estas tres temporalidades, pues a través de ellas se teje un conjunto de relaciones entre los colores del paisaje, los elementos de la naturaleza (palmeras, cascadas, montañas, muy significativo la ausencia de animales) y las figuras humanas (el indígena y el conquistador), inscribiendo el paisaje, contradictoriamente, en una tipología genérica que cruza lo pastoral, lo pintoresco y lo exótico. Por lo tanto, considero relevante interpretar, a partir de la confluencia de estos tres nudos temporales, el lugar asignado al paisaje como experimento óptico en un aviso publicitario hecho de fragmentos etnográficos, un experimento escrito en el género de la pintura paisajística, donde los elementos de una identidad territorial conectan con el dibujo de un mapa andino.

Para seguir enfatizando esta idea de la estructura temporal en un aviso publicitario que transforma en postal la colonización, observemos la referencia a la novela *Wesward Ho!* (1855) traducida como *Rumbo al oeste*, del escritor inglés Charles Kingsley (1819-1875). ¿Qué efecto tiene la *cita* de esta novela en el aviso? El relato construido por la publicidad pareciera apuntar a la ruptura de una lógica temporal. Esta obra, publicada a mediados del siglo

<sup>11</sup> Sobre las relaciones entre paisaje y representación colonial, remito a Pratt (109-194) y Mitchell (“Imperial Landscape” 5-34).

<sup>12</sup> En su conferencia “Detroit’s Rivera (y un poema de Philip Levine): arte, cine y fordismo”, Julio Ramos llama la atención sobre esa “dimensión biopolítica de los murales” que Rivera pintara en la ciudad de Detroit entre abril de 1932 y marzo de 1933. Trabajando con varios materiales, entre los que destacan los archivos de la Parke-Davis, disponibles en la Detroit Public Library, Ramos analiza varias escenas farmacológicas presentes en estos murales industriales, puntualizando las relaciones entre industria y farmacología como parte de una “economía programada” (Ramos 21). En una de esas escenas, “el discutido panel inmunológico”, se abre el debate en torno a una regulación “política del cuerpo” en la que intervienen los discursos sobre la administración de la energía corporal y aquellos que miden la productividad del tiempo. Ver igualmente las reflexiones de Ramos (2010) sobre el concepto de farmacología elaborado en el siglo XIX como suplemento químico y sensorial

XIX, pero cuyas acciones históricas transcurren en el siglo XVI, indica y refuerza las propiedades “maravillosas” de un producto expendido por una casa farmacéutica de finales de siglo. Pero más que una ruptura, la cita abriría el camino hacia la ilusión de una continuidad narrativa, desplazando los cuerpos, con sus paisajes e identidades territoriales, en una temporalidad compartida. Así parece confirmarlo la leyenda que acompaña la imagen. La novela de Kingsley “describe las aventuras” de Sir Amyas y un “grupo de ingleses” al cruzar la Cordillera, haciendo constante referencia a las “calabazas de coca” de los viajeros, y a la fascinación de los indios por “esa hierba milagrosa que hace innecesaria la comida y permite a sus jadeantes pulmones soportar ese agudo aire de montaña”. Es decir, la obra de Kingsley, que bien podría ubicarse el ciclo llamado por Said novela de aventuras imperiales (115-298), remite a menudo a dos propiedades –llamémoslas biopolíticas– clave en el imaginario imperial sobre la coca: evita el hambre y proporciona mayor resistencia física, al permitir que los pulmones fatigados soporten el aire intenso de la montaña (como se lee en el aviso). En conclusión: un gran reconstituyente cerebral y nervioso. De ahí ese lugar común en la publicidad de la industria farmacéutica en recomendar productos derivados de la coca para “casos de debilidad nerviosa y psíquica” como señalaría Freud (112), para cuerpos agotados y convalecientes, como afrodisíaco, contra el insomnio y la fatiga mental, como tónico y estimulante nervioso.

Esta mirada antropológica es retomada Freud en sus escritos sobre la coca (1884-1885). Uno de los debates planteados en sus estudios sobre psicofarmacología se centra precisamente en cómo medir en términos de rendimiento productivo la “potencia” del cuerpo nativo, de la “raza india” (Freud 97), su resistencia al “hambre y la fatiga” (96). En principio, los efectos de la planta estaban asociados a la “raza” (97), como si fuera posible aislar dos efectos, uno sobre el hombre blanco europeo y otro sobre el indígena de América del Sur (99). Es importante acotar tres aspectos: para Freud, i) la coca tenía efectos narcóticos y estimulantes (102), ii) con ella podía medirse en términos cuantitativos el rendimiento económico, el vigor del cuerpo, su resistencia al trabajo físico. Freud relata cómo a través de un dinamómetro y el neuroamebímometro de Exner era posible “investigar la potencia motriz” del cuerpo drogado, sus niveles de fatiga, el “tiempo psíquico de reacción” (143). Y iii), entre las cuestiones que se debaten en este experimento freudiano con el cuerpo drogado, está la idea de que la composición de esa *hierba milagrosa* (como se nombra en el aviso publicitario) no solo es química, sino cultural y antropológica.

Tal y como comenta Rabinbach (84-145), en el siglo XIX la invención de aparatos para medir la fatiga podría entenderse como parte de una transformación del paradigma del cuerpo, concebido ahora bajo la ética del trabajo capitalista, esto es, un novedoso diseño del trabajo humano en el que entran en juego una economía de la energía, medible en términos científicos, y el control de los efectos fisiológicos y psicológicos de la fatiga en esas figuras laborales saturadas de productividad. La idea del “motor humano” lleva el correlato de un cuerpo que podía ser tratado como objeto de estudio (como en ese laboratorio colonial de Freud en el centro de Europa) administrado, alterado, regulado y medido en su resistencia al esfuerzo óptimo. En este contexto actúa la publicidad de productos a base de coca (*hierba milagrosa* responsable de sostener el equilibrio entre gasto de energía y trabajo) creada por las casas farmacéuticas, teniendo como centro simbólico dos campos en disputa: la evaluación de la fatiga como amenaza a la rentabilidad de ese motor que es el cuerpo humano, y la figuración de la mano de obra como una máquina eficiente capaz de sostener un elevado nivel de rendimiento, sometiendo las energías del cuerpo (indígena, para el caso del aviso publicitario) a un sistema organizado de producción.

Ahora bien, ¿qué otras cosas podrían decirnos estos avisos publicitarios de las compañías farmacéuticas sobre el consumo del fármaco que circula por ese mundo finisecular como mercancía? ¿Qué se debería incluir en ese registro del consumo? El asunto que se plantea entonces es la de saber en qué medida en la publicidad de la droga, como parte de ese mundo objetual circulante del siglo XIX, se producen enunciados específicos sobre los estimulantes y los narcóticos, pero además se narran y organizan nuevas formas de vida. Se abandonan aquellos escenarios y retratos dibujados por la psiquiatría donde el actor principal era la subjetividad decadente, el cuerpo adulterado pagando con su gestualidad el precio del consumo. El aviso publicitario constituye en sí un lugar donde se puede percibir cómo la sociedad propone y evalúa esos estilos de vida: la idea de consumo comienza a organizarse alrededor de una noción de vida privada fundada en su proyección como vida pública. Desde el consumo privado, esta proyección hacia la esfera social, estuvo acompañada muchas veces de un discurso biologicista, y a veces hasta eugenésico, a partir del cual la diagnosis médica centraba su atención ya no en las pulsiones y la dirección de los instintos, sino en la exaltación del cuerpo vigoroso. De alguna manera, este diagnóstico médico divide la escritura de la publicidad: por una parte, se encuentra la temática de la sangre o, mejor dicho, del debilitamiento sanguíneo, y, por otra, una inscripción del

organismo abatido en el marco de una patología evolucionista, doble discurso desplegado en los *jarabes*, en los *vinos* y en los *tónicos* reconstituyentes a base de coca que circulan en la época.

En este sentido, deseo llamar la atención sobre la cultura visual y material que recorre las revistas y magazines (la publicidad de productos farmacéuticos, con el acento especial en los narcóticos), y las posibles conexiones críticas con una narrativa literaria donde se entrelazan el viaje etnográfico (en la ciudad o en los linderos geopolíticos de la nación) y la exploración de los límites de la sensibilidad (por ejemplo, los relatos “Huitzilopochtli” de Rubén Darío, o “Coca” de Ventura García Calderón). Se impone entonces la necesidad de discutir cierta idea de *cruce* o *borde* –cultural, geográfico, social, sensorial– desde las imágenes de la publicidad, y cómo estas trazan umbrales de percepción a partir de los cuales se producen diversas experiencias sensibles. Asimismo, es necesario abrir un espacio crítico donde estos umbrales sean confrontados con el vocabulario, las escenas, los temas y las historias elaboradas por los textos literarios, con sus propuestas de otros circuitos históricos e identitarios.

A inicios del siglo XX, algunos textos literarios comienzan a trabajar en la cartografía de otras zonas sociales, en la representación de una temporalidad nocturna donde los objetos e instrumentos (inyectoras, pipas, píldoras) organizan otros modos de consumo, a contrapelo del uso propuesto por la publicidad. Se trata de una narrativa que cuenta sus desplazamientos por los márgenes de la sociedad y por los bordes de la nación moderna, en lo que podemos considerar un viaje de exploración perceptiva y racial. Si el modelo de un consumo privado estaba vinculado a una dimensión cívica –en tanto implicaba valores en torno a la vitalidad del cuerpo, pero también a una visibilidad de la mercancía puesta a circular en revistas, magazines y periódicos–, ahora la literatura, en una especie de movimiento giratorio, dirige su mirada y su olfato hacia lugares donde se están produciendo otros enunciados sobre las drogas. Este juego giratorio marca el paso de lo privado a lo clandestino que será el nuevo escenario de la alteración y la adulteración. Lo clandestino hace referencia a un espacio social (el *salón* o la *barriada*), pero también al modo como circula la droga; en lo clandestino se administra la vida desde otro lugar, el fármaco es consumido en secreto y silenciosamente, la mediación objetual de la experiencia sensorial se vuelve laberíntica. Para entender esta cualidad diferencial de la droga es preciso pensar en ese nuevo régimen de consumo compulsivo instaurado en los bordes y en los centros de las grandes ciudades, exponiendo prácticas experimentales lejanas de los mapas oníricos orientalistas y remitiendo, por el contrario,

a esos hábitos perceptivos ligados al nuevo mercado farmacológico que fluye, a veces como reflexión contracultural y de resistencia, sin las trabas del discurso médico y legal. No me estoy refiriendo a una idea abstracta del consumismo, o del consumo como un derivado simple de la producción. Estoy pensando en aquellas prácticas derivadas del mercado farmacológico clandestino, y en cómo esa misma cualidad de sustancia secreta complejiza la idea de un consumo hedonista: tabletas e inyecciones de morfina, frasquitos de cocaína de la Merck, cigarrillos de marihuana, misteriosos fumaderos de opio, una mercancía *anónima* puesta a circular por textos como los de João do Rio, “Visiones del opio”; Pedro Pernambuco Filho y Adauto Botelho, “El vicio y su expansión”; Benjamin Costallat, “En el barrio de la cocaína”; por las letras de los tangos: “El Taita del arrabal” (1922), “Milonga fina” (1924), “Griseta” (1924), “Noches de Colón” (1926). Todo esto lleva a que instituciones como la farmacia y la botica se constituyan en objetos de una rigurosa vigilancia legal, pues es desde allí que el fármaco comienza a circular de forma clandestina por toda la ciudad, desde la barriada, pasando por los bares y prostíbulos, hasta llegar al salón elegante, ya adulterado muchas veces por estos desplazamientos. Y aquí vale recordar tres elementos decisivos de estas prácticas: i) la indeterminación de quién administra y suministra la droga, la aparición de esa figura anónima que trafica y pacta el precio de la mercancía; ii) una zonificación del consumo y de las actividades ilegales, y iii) la elaboración, por medio de la presencia de un olor étnico, de estereotipos olfativos, de una escala olfativa del otro para de este modo medir su degradación biológica, aversión social y corrupción moral.

Pienso que sería útil volver a pensar en esta distintiva inflexión etnográfica asumida por algunos relatos y crónicas de la época, y su interés por asignarle significados a prácticas sociales de la experiencia drogada, a fin de ubicar los mismos textos en una dinámica frontera cultural y sensorial e intentar así sacudir los mapas del consumo modernista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLOA, EMMANUEL, ORG. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AMBROGI, ARTURO. “En el fumadero de opio”. *Sensaciones del Japón y de la China*. 1915. San Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1974. 145-150. .
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
- CONTRERAS, ÁLVARO Y JULIO RAMOS. “Materialidad y animismo en ‘La canción de la morfina’ (1890) de Julián del Casal”. *Rialta. Revista de Cultura y Sociedad* 53 (2021). <https://rialta.org/author/julio-ramos-y-alvaro-contreras/>
- COSTALLAT, BENJAMIN. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.
- COUTO CASTILLO, BERNARDO. “La canción del ajenjo”. *Revista Azul* VI/4 (24 de mayo de 1896): 77-78.
- DARÍO, RUBÉN. “El mundo de los sueños: el onirismo tóxico”. *La Nación*, Buenos Aires, (domingo 9 de febrero de 1913): 9.
- \_. “Huitzilopochtli”. *La Nación*, Buenos Aires (viernes 5 de junio de 1914): 7.
- DERRIDA, JACQUES. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.
- DELEUZE, GILLES. *El saber: curso sobre Foucault*. Tomo I. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- ELLIS, HAVELOCK. “Mescal: A New Artificial Paradise”. *The Contemporary Review* 73 (enero de 1898): 130-141.
- ELKINS, JAMES. *Visual Studies: a Skeptical Introduction*. Nueva York-Londres: Routledge, 2003.
- CHANTOURY-LACOMBE, FLORENCE. “Les volutes de la peinture: l’opium au défi des Images”. *Drogues, santé et société* 1 (2012): 70-89. <https://doi.org/10.7202/1013888ar>
- FREUD, SIGMUND. *Escritos sobre la cocaína*. Edición e Introducción de Robert Byck. Barcelona: Anagrama, 1980.
- GARCÍA CALDERÓN, VENTURA. “Coca”. *Caras y caretas* 1316 (1923): 212.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE. *Almas y cerebros*. París: Garnier Hermanos, 1900.
- \_. “En una fumería de opio anamita”. *De Marsella a Tokio*. Prologado por Rubén Darío París: Garnier Hermanos, 1906. 113-117.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. “La hada verde (Canción del bohemio)”. *Poesías*. Tomo II. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1897. 103-104.
- HAINING, PETER, ED. *El Club del Haschisch. La droga en la literatura*. Madrid: Taurus, 1976.
- INGENIEROS, JOSÉ. *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Talleres de L. J. Rosso, 1917.
- KIMMENS, ANDREW C., ED. *Tales of Hashish: A Literary Look at the Hashish Experience*. Nueva York: William Morrow and Company, 1977.
- KRAFFT-EBING, RICHARD VON. *Psychopathia Sexualis A Medico-Forensic Study*. 1886. Londres: William Heinemann, 1939.

- MANTEGAZZA, PAOLO. “Sulle virtù igieniche e medicinali della coca e sugli alimenti nervosi in generale”. *Annali Universali di Medicina* Vol. CLXV (1859): 449-519.
- MIRZOEFF, NICHOLAS, ED. *The Visual Culture Reader*. Londres-Nueva York: Routledge, 2002.
- MITCHELL, W.J.T. “Imperial Landscape”. *Landscape and Power*. Ed. W.J.T. Mitchell Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2002. 5-34.
- \_. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios visuales* 1 (2003): 17-40.
- MOLLOY, SYLVIA. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- PERNAMBUCO F., PEDRO Y ADAUTO BOTELHO. *Vícios sociais elegantes (Cocaína, ether, diamba, ópio e seus derivados, etc.)*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1924.
- PRATT, MARY LOUISE. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres-Nueva York: Routledge, 2008.
- RABINBACH, ANSON. *The human motor: Energy. Fatigue and the Origins of Modernity*. Nueva York: Basic Books, 1990.
- RAMOS, JULIO. “Detroit’s Rivera (y un poema de Philip Levine): arte, cine y fordismo”. [https://www.academia.edu/44202713/Detroit\\_s\\_Rivera\\_Arte\\_cine\\_y\\_fordismo\\_y\\_un\\_poema\\_postfordista\\_de\\_Philip\\_Levine](https://www.academia.edu/44202713/Detroit_s_Rivera_Arte_cine_y_fordismo_y_un_poema_postfordista_de_Philip_Levine).
- \_. “Descarga acústica”. *Papel Máquina* 2 /4 (agosto 2010): 49-77.
- RIO, JOÃO DO. “Visões do ópio”. *A Alma Encantadora das Ruas*. Río de Janeiro-Paris: H. Garnier, 1910. 105-115.
- SAID, EDWARD. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. “La protesta de la Musa”. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. 245-247.
- SOIZA REILLY, JUAN JOSÉ DE. “Los martirios de un poeta aristócrata”. *Confesiones literarias*. Buenos Aires: Casa Editora e Impresora M. Rodríguez Giles, 1908. 241-244.