

**UNA PAUSA PARA FUMAR  
EL CANNABIS EN LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

**A PAUSE TO SMOKE  
CANNABIS IN CONTEMPORARY ARGENTINEAN POETRY**

*(a Martín Armada)*

“Quisiera escribir algo que venga de las cosas, como el vino de las uvas”.  
Walter Benjamin, *Haschisch*.

**Resumen**

Poemas que hablan del faso y, en un punto, empiezan a ser hablados por él. ¿Cómo es posible? ¿En qué momento el poema empezó a hablar del cannabis y el cannabis logró hablar en el poema? Este artículo propone un recorrido crítico por esa posibilidad para desembocar en una lectura de la poesía argentina contemporánea atenta a los diálogos entre escritura y cannabis en tanto sustancias pausantes.

**Palabras clave:** cannabis; poesía argentina contemporánea; teoría literaria.

**Abstract**

Poems that talk about marihuana and, then, start to be spoken by it. How is this possible? In witch moment the poem started to talk about cannabis so then cannabis could talk in the poem? This paper purpose a critic itinerary across that possibility in order to read contemporary Argentinean poetry in the dialogues between writing and cannabis as pausing substances.

**Key Words:** cannabis; contemporary Argentinean poetry; literary theory.

### **La ley del porrema: pausar la prohibición**

En *Alguna vez pensé esto*, Mariano Blatt (2014) escribe: “Entregué medio porro y a cambio recibí un poema” (p. 28). En esta dinámica de trueque, imagino un momento de detención, de pausa, donde ambas sustancias –cannabis y poema– se cruzan para pasar de una mano a otra. En la estasis misma del canje, una equivalencia, necesariamente, se instala. Cuando Marx (2008) analiza el concepto de valor de cambio entre 75 kilogramos de trigo y 100 kilogramos de hierro, llega a la conclusión de que “existe algo común, de la misma magnitud, en dos cosas distintas” (p.46). Si el valor de uso señala un sistema de diferencias en la base del capitalismo, el valor de cambio permite establecer, como compensación, una serie de relaciones entre mercancías completamente diferentes. Marx llama “modos de expresión” (p.46) a esas similitudes que el valor de cambio permite dinamizar entre objetos disímiles, denominación que nos lleva a leer la lógica del signo poético en clave económica.

Podríamos decir: porro y poesía, para intercambiarse como equivalentes, deben compartir sus “modos de expresión”. La categoría no parece resultar tan extraña para la poesía, pero sí para el porro: ¿cuál será el modo de expresión de una *sustancia muda* cuando entra en una relación de intercambio con una *sustancia parlante*? ¿Qué híbrido saldrá de esa cruce? Seguramente algo del orden del contagio debe activarse en la permuta: la sustancia muda deberá ganar un poco de voz y la sustancia parlante deberá ceder un porcentaje de mutismo para que, luego, la sustancia muda pueda expresar su valor. Para que el poema pueda servir como moneda de medio porro (no es uno entero; es medio, casi una metonimia, en todo caso un porro incompleto, un resto, un poquito, quiero decir: no es *total* la hibridación) deberá poner a disposición de la sustancia cannábica su materia prima por excelencia: las palabras. El poema deberá devenir mitad *porrema* para poder canjearse por *medio* porro en su medida justa: el poema como porrema deberá hablar del porro y deberá ser hablado por el porro. El porro, por operación transitiva, deberá dejarse transformar en máquina poética, en un dispositivo químico-tecnopoético.

Avancemos un poco en este razonamiento: a la vez, Marx deja bien en claro que la *magnitud* del valor se mide “por la cantidad de ‘sustancia generadora de valor’ —por la cantidad de trabajo— contenida en ese valor de uso. La cantidad de trabajo misma se mide por su duración” (p.49). El trueque de Blatt nos pone, entonces, ante un cuadrilátero de

sustancias: medio porro, un poema, el trabajo que costó producir tanto una cosa como la otra y el tiempo invertido en ese trabajo. En “Retóricas de la droga”, Jacques Derrida (1995) piensa una relación de exclusión entre la toxicomanía y el trabajo del poema. En esta entrevista, se refiere a las figuras del dictado de la poesía como formas de la alucinación originaria. La palabra *inspiración*, cara a la poesía –incluso al día de hoy–, sugiere, de hecho, un sentido relacionado con la ingesta física de sustancias. La inspiración y el dictado de la poesía se encuentran íntimamente relacionados: escrituras que se constituyen exclusivamente en su alteridad, en las cuales los dioses o las musas actúan como ventrílocuos de las palabras del poeta. Pero cuando aquello que habla a través del poeta no es precisamente un dios o una musa sino una sustancia muda y artificial que atina a guiar – ni siquiera completamente, sino a medias– el dictado de la poesía, entonces una relación se suspende: la relación con el trabajo. Dice Derrida:

Un poema tiene que ser el producto de un trabajo *efectivo*, aunque las trazas de la elaboración se borren en él. En todo caso es el no-trabajo lo que se descalifica. La obra auténtica, como parece indicarlo su nombre, tiene que ser el resultado de un trabajo (con mérito y recompensa), y de un trabajo responsable, hasta el mismo límite en que el trabajo se borra, borra sus trazas o se borra ante lo que le es dado. Y aún si la obra es la de un trabajo sin trabajo, sumiso al dictado del otro, se necesita además que esta alteridad sea auténtica y no ficticia, no simulada o estimulada por proyecciones artificiales. Es en nombre de esta autenticidad que la toxicomanía es condenada o deplorada (p.39).

Si desde acá volvemos al texto de Mariano Blatt, podríamos pensar que algunas de las cuatro sustancias entran, de inmediato, en contradicción: el poema como producto de un “trabajo efectivo” no puede ceder espacio para que el cannabis hable, para ser hablado por el cannabis, para que el medio porro produzca un *modo de expresión* particular en su interior, así como tampoco estaría del todo bien hablar del cannabis, dado que muy pronto el tema puede ganar autonomía, transmutarse y empezar a dictar. Entonces: ¿cómo llega a hablar el porro en el poema? ¿Cómo hace un poema para ser hablado por el porro? ¿Cómo es posible su equivalencia simbólica en un sistema de valores clásico?

Queda claro, en lo que dice Derrida, que algo se encuentra originariamente prohibido en términos históricos y culturales: el dictado es una actividad regulada por una alteridad autorizada. Esta prohibición excluye terminantemente del esquema poético cualquier

sustancia muda, cualquier *fármakon* que quiera conquistar una porción, una parte de la voz en el cuerpo textual de una escritura poética auténtica, responsable de sí misma o de un superior con licencia para dictar. Lo mejor que puede hacer el *fármakon* es callarse, cerrar la boca: mejor no hablar de ciertas cosas. Entiéndase: hablar del porro en el poema, que el poema sea hablado por el porro –y peor aún: intercambiar un poema por medio porro– constituye un dilema legal afianzado en una prohibición que, como bien advierte Derrida, tiene, por lo menos, veinte siglos de peso.

Y, sin embargo, medio porro y un poema han intercambiado sus lugares en un sistema de trueque. Esto no sería posible sin transgredir momentáneamente esa ley originaria, sin suspenderla, sin pausar la prohibición que inhibía la aleación entre estos elementos en tanto asociación ilícita condenada por tóxica, por atentar contra la pureza de una poesía *legal*, que se pronuncie de acuerdo a los sanos y buenos repartos de una correcta legislación: un poema no podrá ser nunca porrema, no puede hablar del porro ni mucho menos dejar hablar al porro, ser hablado por él.

Pero lo cierto es que ese medio porro (un *casi* porro) ya está empezando a hablar, no solo en el poema, sino acá mismo, ahora mismo. ¿Cómo habla? ¿Qué voz tiene? ¿Qué dice?

### **Porros y camellos**

“Casi todos los poetas fuman porro” es el título del prólogo que escribe Fernando Callero (2013) para la antología de poesía santafesina *Yo soñaba con comprarme una combi*, editada por Lucas Collosa y Gervasio Monchietti. Otra vez, vuelve a aparecer un sistema de valores semejante al que encontrábamos en Mariano Blatt: la poesía, el porro como objeto parcial y la economía confluyen entre el título del libro y el título del prólogo. ¿Qué viene a calificar ese título? ¿Cuáles son sus alcances en términos simbólicos, más allá de la práctica que designa? Lo que mueve a reír –la gracia, digamos– es que, en el desarrollo del prólogo, Callero no hace ni la más mínima referencia al tema, más allá de una mención, al pasar, de la palabra “droga”, cuando comenta los poemas de Santiago Pontoni. La gradación humorística (el “casi”) matiza la afirmación a la vez que la vuelve certera, incrementando sus posibilidades argumentativas al acotar el rango de su alcance propositivo: no son *todos* los poetas, sino *casi* todos, aunque esa gran medida es tan amplia

que termina operando bajo el efecto de cierta generalización, al punto tal que ni siquiera resulta necesario, para Callero, retomar o explicar ese sintagma. La generalidad aumenta tratándose de una antología de poesía santafesina que, de pronto, se ve fuertemente desterritorializada en el porro como elemento común a “casi todos los poetas”. Callero, entonces, no vuelve sobre el título y su texto de presentación es, en términos de una estilística de la crítica, lo contrario al tono “irreverente” de ese enunciado que funciona –casi– como una declaración: se trata de un prólogo bastante formal que se detiene a comentar los trabajos de cada uno de los diecisiete integrantes de la antología.

Más allá de la designación de una práctica real por parte de “casi todos los poetas”, la declaración y su posterior abandono enunciativo, generan, por el contrario, un efecto de amalgama, de incorporación, de fusión, de síntesis, de equivalencia, al igual que sucedía en Blatt: como si el porro formara con la poesía una aleación tan obvia y evidente que cualquier explicación pecaría de burda y redundante, la irrupción de un camello en el Alcorán. “Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe”, argumenta Borges (1996) en “El escritor argentino y la tradición” (p. 270). Si cambiamos camellos por porro, la lógica sustractiva se mantiene intacta. Ese escamoteo significativo del “porro” genera el mismo efecto de autenticidad que la ausencia de camellos.

Como sea, lo cierto es que una asociación entre porro y poesía se repite para funcionar, en el caso de su máximo alcance, como caracterización de ciertas escrituras poéticas contemporáneas. Otra vez: el porro ya está hablando en la poesía, la poesía es hablada por el porro, y aún más: la poesía se define simbólicamente por la sustancia cannábica, a partir de su generalidad parcial. El poema empieza a hablar del porro, el porro empieza a hablar en el poema, el poema deviene porrema y las preguntas vuelven ¿Qué es lo que funda esa fuerza de identificación, ese sistema de equivalencias en el circuito simbólico de la poesía argentina contemporánea y su asociación con el cannabis? ¿Cómo se establece esta relación afín entre la sustancia poética y la sustancia cannábica? ¿En qué aspectos puntuales son intercambiables sus diferencias?

### **(Pausa I)**

#### **Texturas de la experiencia: droga, escritura y temporalidad**

El sistema de valores que veíamos en Blatt y Callero no resulta extraño si entendemos a la escritura como la primera droga prohibida. En su lectura de los textos platónicos, Derrida analiza los problemas que conlleva la letra escrita entendida como *fármakon*: se trata de una escena conocida del *Fedro*, donde Zeus le presenta al rey egipcio Zamus la escritura como ofrenda, alegando que se trata de un *remedio* para instruir al pueblo. Pero el mismo calificativo de *fármakon*, sirve también para desestimar la escritura por sus aspectos negativos, peligrosos, en cuanto *veneno*: bajo la perspectiva de su censura farmacológica, la escritura es la mala imitadora de un *logos* fonocéntrico cimentado sobre un habla plenamente presente.

Y acá ya tenemos la primera pista: la escritura implica una operatoria de puesta en pausa de los sonidos fluidos del habla. La criogenia de la letra representa una droga peligrosa, por sus severas implicancias simbólicas: si la voz y la vida se caracterizan por el movimiento, la droga del texto representa una amenaza al instaurar su silencio siniestro, su perversa parálisis de estatua o, peor aún, su condición de cadáver maquillado, de falsa apariencia. En esta operación pausante, la escritura desnaturaliza el habla, que es pura pronunciación: he ahí el dilema narcótico que es imperioso reducir y controlar. La escritura es narcótica porque, por esta misma razón, adormece la memoria: la malacostumbra a una relación adicta de dependencia gráfica, la predispone y la somete a la toxicomanía de la letra como “sustancia maléfica y fruto de olvido” (Derrida, 2007, p.190). La censura platónica de la escritura se vuelve extensiva a la poesía y a la expulsión de los poetas de la República. Ese sistema de valores de cambio entre porro y poema adquiere un nuevo sentido cuando se perfila el origen narcótico de la poesía y sus dilemas narcopausantes.

Droga y escritura significan una misma amenaza: ambas sustancias alteran los tiempos de la voz, la inmediatez del soplo significativo que sale de la boca como el aliento mismo del ser y su íntima proximidad con el *logos*. Al operar sobre la percepción temporal, las drogas se comportan, a su vez, como un texto con respecto a la oralidad: pausan por un instante la arena escurridiza del tiempo y ponen al sujeto en una relación de extrañeza con sus propias palabras y pensamientos.

Thomas De Quincey (2013) registra el poder suspensivo del opio que “siempre parece calmar lo que se ha agitado y concentrar aquello que se ha distraído” (p. 48). De Quincey se refiere a distintas figuras de la pausa que produce la ingesta de opio: “trance” y

“ensoñación” (p. 55), “quietismo” (p. 56), “una tregua a las aflicciones secretas del corazón; un sabbath de descanso; un reposo de las labores humanas” (p. 56); el opio es un “bálsamo calmante” (p. 57); habla incluso de “efectos paralizantes” (p. 73) y de “letargo intelectual” (p. 76), “la inmensa dilatación del tiempo” que genera “la impresión de haber vivido 70 o 100 años en una noche” (p.79). Metáforas semejantes han sido utilizadas en la Antigüedad y en la Edad Media ante las novedosas prácticas de lectura silenciosa, designadas como trances hipnóticos de la letra que llega, incluso, a poseer al lector inmóvil con su murmullo *contranatura* de la parálisis escrita: el lector silencioso se encuentra en otro tiempo, en un tiempo dilatado, diferido o suspendido, siempre bajo los efectos del opio de la escritura (Cavallo y Chartier, 2011).

En su libro *Acercamientos: drogas y embriaguez*, Ernst Jünger (2000) escribe:

Si comparamos el tiempo, como es habitual desde antiguo, con la corriente de un río, parece que [...] bajo el influjo de narcóticos, el tiempo se remansa. La corriente fluye con más calma; las orillas se alejan. Cuando comienza el letargo, la conciencia va a la deriva como una barca sobre un lago cuya costa ya ni se columbra. El tiempo se vuelve ilimitado, oceánico. (p. 30)

Si la voz es el río vocal continuo e ininterrumpido por donde fluye la palabra, la escritura es el narcótico del habla, una droga que la ralentiza, la estira, le hace sentir el espacio, le otorga el peso de un cuerpo de tinta a su etérea naturaleza espiritual. En el prólogo a *El club del Haschisch*, compilado por Peter Haining (1976), Brian Aldiss escribe: “El factor tiempo quedó eliminado. ¿Podría ser, me pregunto, la razón principal por la que nos volvemos hacia las drogas, el hecho de que nos prestan una inmortalidad ilusoria?” (citado en Haining, p. 13). La experiencia de las drogas vuelve a coincidir con los efectos de la escritura como *fármakon*: “inmortalidad ilusoria” cataloga como otro de sus males prescritos y contraindicados por insalubres. Droga y escritura generan un mismo tipo de para un *logos* que se supone puro y autónomo: la adicción al tiempo pausado de la letra.

Deleuze (2008): “todas las drogas conciernen a las velocidades, a los cambios de velocidad, a los umbrales perceptivos, las formas y los movimientos, las micropercepciones, el convertirse la percepción en molecular” (p.146). ¿Y la escritura? ¿No es también un problema de velocidades, de cambios de velocidad? Así queda registrado, al menos, en los protocolos de autointoxicación que Walter Benjamin (1995) realizó entre 1927 y 1934, en

colaboración con Ernst Joel, Fritz Fränkel y Ernst Bloch: “¡Cuánto placer en el mero acto de desenrollar una madeja! Y este placer está profundamente emparentado tanto con el de la embriaguez como con el de la creación. [...] En el haschisch somos criaturas de prosa” (p.19). Síntesis perfecta entre escritura y droga, la droga genera *efectos textuales*, nos convierte en “criaturas de prosa”: el haschisch activa el *devenir texto de la percepción*. “Evidencias poéticas en lo fonético: planto en un lugar la afirmación de que, al responder a una pregunta, he usado la expresión «largo tiempo» sólo por medio (digámoslo así) de la percepción de un largo tiempo en el sonido de ambos términos. Siento esto como evidencia poética” (p.29). La inmediatez del fonema, su instantaneidad característica, se ve afectada, de pronto, por la textura que adquieren los sonidos de la frase. La distinción entre prosa y poesía remite a dos aletargamientos distintos: el lento encadenamiento textual de las percepciones implica el abordaje prosaico de la experiencia óptica, mientras que la ralentización del fonema hace aparecer la textura de la poesía en los sonidos de una frase cualquiera.

Estamos siempre ante una *doble intoxicación*, una química-simbólica producida por la síntesis de dos sustancias: la droga y la escritura que se utiliza para registrar sus efectos. Por eso, ambas actúan de manera solidaria: “¿Tiene relación con el haschisch una dirección ascendente de mi letra que en este último tiempo (a pesar de depresiones frecuentes), y nunca antes vengo observando?” (Benjamin, 1995, p.35). La droga modifica la caligrafía en la misma medida que el lenguaje mismo constituye el efecto de la droga: “Es una ley: los efectos del haschisch se dan únicamente cuando se habla sobre el haschisch” (p. 76). El lenguaje como droga o la droga estructurada como un lenguaje. En el caso de Benjamin y sus experiencias con el haschisch, el opio, la mezcalina o la morfina, Paul Preciado (2017) se refiere no solo a la experiencia de la sustancia sino a una “transcripción psicoestética” (p. 285).

Para Jean-Luc Nancy (2014), el movimiento hacia la sobriedad o hacia la embriaguez de las sustancias también tiene su correlato textual en tanto permite definir y distinguir los géneros discursivos: “Un movimiento hacia la sobriedad o hacia la embriaguez. No estamos lejos de pensar: razón o pasión, filosofía o poesía” (p. 10). En otras palabras, la distancia entre filosofía y poesía sería una cuestión de graduación alcohólica y, por ende, una cuestión de tiempos: la temporalidad etílica del poema o la temporalidad abstemia de la razón. Nancy



parte, de hecho, de unos versos de Baudelaire incluidos en *El Spleen de París*. Recordemos que Baudelaire es una especie de conductor entre estos autores: traduce las *Confesiones...* de De Quincey al francés y luego es citado por Benjamin, quien transcribe una parte de *Los paraísos artificiales* para describir sus propias experiencias con el haschisch. El verso de Baudelaire que funciona como punto de partida del texto de Nancy es un llamado a la embriaguez: “Hay que estar siempre ebrio. Todo reside en eso. Para no sentir la horrible carga del Tiempo que nos parte los hombros y nos curva hacia la tierra, tienen que embriagarse sin tregua. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud, como prefieran. Pero embriáguense” (citado en Nancy, 2014, p. 7). La poesía vuelve a aparecer por enésima vez como sustancia, en este caso aparejada con el vino:

Debemos comprender de qué modo la poesía o la virtud se beben. Ahora bien, sin duda se beben como se pueden beber las palabras de alguien. ¿Qué es beber, entonces? Decimos que el papel secante bebe la tinta o que la sal bebe el vino volcado, rojo sobre el mantel. Beber es absorber. [...] Es una impregnación, una irrigación, una difusión y una infusión (p.15).

Se comprueba, al leer el texto de Nancy, algo que parece ser una constante: la escritura embriaga en la misma medida que la embriaguez toma una forma escrita y, en ese accionar mutuo, el tiempo se detiene por un instante, volviéndose difuso. De acuerdo con Nancy, la embriaguez “es fuera de lugar y tiempo, presente concentrado en sí” (p. 25); el exceso de la embriaguez deriva en una languidez temporal equivalente a la languidez de los sentidos: “tenemos el hábito de considerar el exceso como movimiento, transgresión, traspaso, salto e impulso. Ahora bien, consiste también, e inclusive aún más, en un suspenso, una detención, una estasis” (p. 27). En este diagrama, droga y escritura son sustancias gemelas por su afectación particular del tiempo, por la introducción de un *tiempo otro* –el tiempo de la ebriedad, que se desentiende del transcurso de las horas y del tiempo de la letra, que desobedece la impronta instantánea de la palabra hablada–, un *tiempo alternativo* que, en definitiva, se inmiscuye en los consensos del tiempo hegemónico, el tiempo cronológico e histórico, el tiempo productivo y social, para instalar ya no un tiempo muerto sino una *pausa viva*, un intervalo de intensidad en la aceleración temporal.

¿El porrema implicará, también, una textualización de la experiencia en donde escribir y sentir se funden? ¿Importará “evidencias poéticas” del lenguaje cotidiano, de palabras cualquiera, al espacio del poema?

## (Pausa II)

### El código Morse del poema: la puntuación cannábica

“Los cigarros son los signos de puntuación de la vida.  
Ahora vivo sin puntuación, sin ritmo.  
Mi vida es un tonto poema de vanguardia”.  
Alejandro Zambra

Las palabras representan cierta idea de sucesión temporal en el lenguaje: puestas unas atrás de otras, podrían extender una frase indefinidamente, incluso cuando no formen sentidos coherentes. La puntuación, por el contrario, viene a escandir rítmicamente esa posibilidad de continuación infinita: por decirlo de algún modo, la puntuación es *el fármakon del fármakon*. Si la hipótesis de Derrida según la cual el habla implica, en sí misma, una escritura previa, si esa archiescritura opera como condición de posibilidad del lenguaje en general, es porque la oralidad necesita de las cesuras, los cortes, las junturas, los intervalos y las pausas de la puntuación para construir sus efectos de sentido. Dicho en clave farmacológica, la oralidad es adicta a las pausas de la puntuación; la puntuación es la droga necesaria que permite distinguir el lenguaje humano del ruido animal. Esto permite explicar por qué, para conservar su autonomía, el *logos* deberá dictaminar la expulsión de esa alteridad nociva de su propio sistema para poder construir la ficción de su pureza, de su naturalidad.

En su libro *A fuerza de puntos*, Peter Szendy (2013) analiza la puntuación como una forma de la experiencia; o mejor dicho: “la estructura puntuada de la experiencia” (p.11). Es interesante subrayar que la lectura de Szendy implica un devenir textual bastante parecido al de las “criaturas de prosa” de Benjamin. Como si la experiencia, en sí misma, incluyera un resto alucinatorio en clave textual. Quiero decir: si la experiencia humana ostenta una “estructura puntuada” entonces toda experiencia debe estar, necesariamente, articulada como texto alucinatorio: así como hay una archiescritura, podríamos imaginar una *archidroga* en las bases mismas de la percepción. El ser está drogado desde el origen: toda percepción es percepción alterada porque está gramaticalizada desde el vamos.

Por esta razón, no resulta extraño que un libro sobre la puntuación como el de Szendy derive en los registros de Henri Michaux y sus experiencias con las drogas. Szendy está obsesionado con una idea de Lacan: la de “una puntuación sin texto” (p. 65). Lo curioso

es que no encuentra ninguna otra materialización de esta idea salvo en los escritos de Michaux bajo el influjo de la mezcalina. Szendy cita distintos textos de Michaux sin prestar atención a la sustancia que coordina la experiencia. Sin embargo, es notable que los fragmentos donde Szendy encuentra reflejada esa “puntuación sin texto” no son sobre la mezcalina sino pasajes extraídos del apartado “Cannabis Indica”, incluido en *Conocimiento por los abismos*.

En este capítulo, Michaux consume marihuana –no explica de qué manera, si come o fuma– y anota, en pleno vuelo, las sensaciones en forma de poema, que después analiza pormenorizadamente en estado de sobriedad. Szendy se detiene en algunos momentos donde Michaux dibuja con líneas y puntos el código Morse del poema, intervalos de pausas largas, pausas cortas, interrupciones, en otras palabras: la puntuación sin texto. Escribe Szendy:

Lo que se da a escuchar a Michaux, bajo el efecto de la droga, es una frase en donde no queda sino el movimiento, es decir, el frasear como tal, sin contenido semántico o lexical. Y todo pasa como si la puntuación de Michaux tuviese por vocación tomar, captar el puro latido de este ritmo frasístico, su percusión tal como emerge desde la retirada del sentido. [...]. Michaux parece incluso querer constituir un verdadero código puntuante, una gama o un repertorio de signos que le permitirían anotar las brechas, los contratiempos, las lagunas en lo simbólico (p. 67).

La lectura de Szendy –que pasa sobrevolando el tema de la droga– permite volver sobre ese devenir textual –acá traducido en clave de puntuación– que abriría, en este caso, la experiencia cannábica. A partir de la relectura de Michaux (1972) podríamos sumar otras características del devenir textual del cannabis. Michaux se refiere a un tipo de pensamiento “neoténico”: “antes de que un pensamiento se haya cumplido, haya llegado a la madurez, da a luz un nuevo” (p. 66).

Los poemas de Michaux que funcionan como registro de los efectos cannábicos avanzan de esa misma manera, por saltos, por abandono de ideas e imágenes y concatenación con otras que se precipitan: “tenis de los sinónimos” (p. 68), “moscas en el sentido” (p. 76), hablan bien de la gestión de las palabras en el poema, de sus movimientos circulares o paralelos, giratorios o contrapuntísticos, siempre minados de interrupciones, pausas y lagunas que solo permiten captar “las colas de las ideas” (p. 77). El cannabis activa un tipo de *escritura del hiato*, sensible a las pausas, a los intervalos, a las detenciones, como

si encontrara ahí –y no en la idea *en sí*, o en las imágenes *en sí*– un punto de apoyatura nuevo para la percepción, que permite registrar “la aventura de las microalteraciones, del hormiguelo de las microvariaciones, de las microoposiciones, de los microacercamientos” (p.98).

Esto permitiría explicar “la tendencia al neologismo” (p. 91) que señala Michaux cuando analiza –ahora sobrio– sus protocolos de escritura. “Tornillo sin fin. Vida continuada continuamente, pero en instantes ‘distinguidos’, separados como palabras deletreadas por un niño” (p.105). Me interesan estas figuras temporales paradójicas que descubre Michaux en su experimentación con el cannabis porque permiten pensar la alteración temporal de la percepción no como una mera oposición a la temporalidad “normal”, sino como la efectiva instalación de un tiempo alterno donde sucesión y pausa ya no se oponen sino que coexisten de manera eleática, como la flecha que avanza a partir de la sucesión de quietudes. “Si se quiere hablar de inmovilidad, hay que decir inmovilidad vibrante, llena de implicaciones, tensa” (p.107). La escritura del cannabis sería, entonces, la de una pausa vibrante que “abre el espacio interior de las frases” (p.121).

Derrida (2007) explica que *fármakon* deriva de “farma”, golpe (p. 259). En el vocabulario cannábico, se dice que el cannabis “pega”: la analogía llega casi intacta a través de los siglos, con todo su ambiguo poder nominativo. ¿Qué significa ese *golpe* cannábico sino una forma singular de puntuación alterada? Casi como si no se pudiera hablar de otra manera de las pausas vibrantes de la embriaguez cannábica sin traer a colación una dimensión escrita de la sensibilidad. Los efectos que describe tempranamente Michaux coinciden con las investigaciones científicas más actuales. Como explica Martin Booth (2004), una vez que el cannabis ingresa en el flujo sanguíneo, “actúa sobre el cerebelo, que coordina movimiento y equilibrio, y sobre el hipocampo, donde tiene lugar el pensamiento lineal y la memoria” (p.13; mi traducción); por lo cual genera, entre otros efectos, un “sentido del tiempo alterado” (p.14).

En su libro *The Botany of Desire*, Michael Pollan (2001) también subraya la incidencia sobre la memoria a corto plazo que tiene el cannabis, la dificultad de reconstruir lo que acaba de suceder unos segundos antes o “el desafío hercúleo que implica seguir el hilo de una conversación (o un pasaje de prosa)” (p.147; mi traducción). En este sentido, Pollan analiza

los efectos culturales del cannabis relacionados a su particular puntuación temporal y se refiere al concepto de “meme” acuñado por el zoólogo Richard Dawkins:

Un meme es simplemente una unidad de información cultural memorable. Puede ser pequeña como una melodía o una metáfora, o inmensa como un concepto filosófico o religioso. El infierno es un meme; también lo es el teorema de Pitágoras, ‘A Hard Day’s Night’, la rueda, Hamlet, la pragmática, la armonía [...] La teoría de Dawkins es que los memes son a la evolución cultural lo que los genes representan para la evolución biológica. [...] Los memes son ladrillos de construcción cultural, que pasan de cerebro a cerebro en un proceso darwiniano que conduce, por prueba y error, al progreso y la innovación cultural. [...] Cuando leí a Dawkins se me ocurrió que su teoría sugería una forma útil de pensar los efectos de plantas psicoactivas en la cultura: el rol crítico que tuvieron en varias coyunturas de la evolución de la religión y la música (piensen en el jazz o en la improvisación del rock), en la poesía, en la filosofía y en las artes visuales. ¿Y si las toxinas de estas plantas fueran un tipo de mutágeno cultural? Son, en definitiva, químicos con el poder de alterar las construcciones mentales, de proponer nuevas metáforas, nuevas formas de mirar las cosas y, ocasionalmente, toda una serie de construcciones mentales nuevas. Cualquiera que los use, sabe que también generan errores mentales; la mayoría de esos errores son inútiles, pero unos pocos inevitablemente se transforman en los gérmenes de nuevas introspecciones y metáforas (la mejor parte de la literatura occidental, si creemos en la idea de “malentendido creativo”, del teórico literario Harold Bloom) (pp.138-139).

La puntuación alterada que aparece en los textos de Michaux sobre el cannabis podría leerse como ese mutágeno cultural capaz de producir nuevas metáforas –“habría que atar al viento”, escribe Michaux en medio de su trance cannábico (p. 78); me pareció una imagen novedosa, como la del “tenis de los sinónimos”– es decir, lisa y llanamente: un nuevo sistema de valores y equivalencias. Tanto Michaux, como Booth y Pollan, coinciden en observar un mismo fenómeno: el cannabis opera sobre el mecanismo de edición de nuestra percepción, al estimular “la facultad de olvido constructivo que tiene el cerebro [...] generando el más importante de sus efectos: la sensación de que el tiempo se ralentiza o incluso se detiene” (Pollan, 2001, pp.149-150). Pollan explica que, de hecho, la banalidad depende de la memoria, como también la ironía, la abstracción y el aburrimiento, todas defensas que la mente despliega contra la experiencia para no estar en un constante estado de asombro.

El cannabis restaura cierta inocencia en nuestra percepción del mundo. [...] Los cannabinoides son moléculas con el poder de volvernos románticos o trascendentalistas. Al desarmar nuestra memoria del momento-a-momento –que

siempre nos saca de la asombrosa frontera del presente para lanzarnos a los mapeados desvíos del pasado— los cannabinoides abren un espacio de cercanía con la experiencia. [...]. La memoria es enemiga del asombro, que no se encuentra en ningún lado sino en el presente. Por eso, salvo que seas un niño, el asombro depende del olvido, es decir, de un proceso de sustracción. Normalmente pensamos las experiencias de las drogas como aditivos: se dice que las drogas ‘distorsionan’ la percepción normal y aumentan la información de los sentidos (agregando alucinaciones, por ejemplo) pero quizás exactamente lo contrario sea cierto: que trabajan por la sustracción de algunos filtros que la consciencia normalmente interpone entre nosotros y el mundo (pp.154-155).

Pensar, entonces, el porrema en su puntuación alterada, en los movimientos tectónicos del ritmo y su asociación a la dimensión táctil de lo poético. El porrema, también, como mutágeno cultural, capaz de incidir —como veremos— en la articulación de las imágenes a través de la sustracción de los procesos de edición —perceptiva y compositiva—; el asombro hiperbólico ante cualquier banalidad como restauración de cierta mirada ingenua capaz de extraer una plusvalía estética de cualquier objeto; sumado a la priorización del instante sincrónico por sobre el flujo diacrónico. En definitiva, como apuntan Julio Ramos y Lizardo Herrera (2018), el problema de “la droga” afecta a la “naturaleza” misma del lenguaje (p.13). Entonces: ¿qué mejor lugar que la poesía para prestar oídos a la voz del cannabis?

### **Fumarolas de Fierro: en busca del porro perdido**

En la cultura argentina, las drogas parecerían estar nombradas con mayor naturalidad en la tradición de la música popular antes que en la literatura: de las letras de tango al rock, de la cumbia al hip-hop, podríamos pensar estos géneros como plataformas de simbolización de algunas drogas como la marihuana, el LSD y la cocaína<sup>1</sup>. En la poesía argentina, Mariano López Seoane (2019) trabajó la relación de Néstor Perlongher con la ayahuasca y el éxtasis, sobre todo la repercusión política de estas experiencias en el espectro de una “revolución molecular”, tal y como la entiende Félix Guattari. Si bien excede los límites y el alcance de

---

#### **<sup>1</sup>Referencias**

En su libro *Contagiosa paranoia*, Rafael Cippolini (2007) subraya este mismo reparto en cuanto a la “dimensión argentina de la psicodelia” (p.171) en tanto experiencia heredada del rock que después y solo después será retomada por el arte y la literatura de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Este fenómeno podría hacerse extensivo, como decía, al tema de las drogas en general, que siempre parecen presentarse antes y con mayor visibilidad en la música popular antes que en la literatura o en la poesía.

este trabajo, lo cierto es que, en cuanto a lo que podríamos llamar *una genealogía poética del cannabis*, habría que decir que –al menos en una primera revisión aproximativa e insuficiente– no abundan, en términos históricos, los casos de mención del cannabis en la poesía argentina.

Quizás un hito insoslayable son los grupos OPIUM y SUNDA, conformados por Isidoro Laufer, Ruy Rodríguez, Sergio Mulet, Mariani, Néstor Sánchez, Victoria Slavuski, Gianni Siccardi y Daiana Machiavello, entre varios otros. Al revisar los textos reunidos por Federico Barea (2016) en el volumen *Argentina Beat*, comprobamos, no obstante, el predominio del genérico “drogas”, aunque tampoco se trata de un significante especialmente privilegiado, dado que la estética beat de estas poéticas aparece cifrada en una atmósfera general de referencias y lecturas generacionales, en un estilo más o menos identificable. Entre estos textos, el cannabis aparece mencionado de manera explícita una única vez, en el título de un texto de Ruy Rodríguez: “Inventario sobre la marihuana y ella” (citado en Barea, 2016, p. 59). Entre los poemas y manifiestos de estos grupos literarios, aparece una primera pista de aquella equivalencia que encontrábamos en Mariano Blatt. En un texto de Gregorio Kohon leemos: “Digan la verdad: ‘la poesía es una pipa” (p. 219). Si bien la metáfora no alcanza el grado de equivalencia del porrema en el sistema de permuta que veíamos al comienzo del artículo, algo es algo: la poesía aparece como *médium*, como plataforma de circulación y soporte de experiencias asociadas con la psicodelia, pero también como herramienta de combustión por donde fluye el humo del significante o, como lo llama Néstor Sánchez: “el humo alucinógeno (el humo de la justicia)” (citado en Cippolini, 2007, p.189). (Quizás en esta línea también podría repensarse la poética del inclasificable Vicente Luy).

Veíamos que Fernando Callero parecía definir la poesía argentina contemporánea a partir de una fórmula simple y contundente: “casi todos los poetas fuman porro”. Ahora bien, esa fórmula invita, de alguna manera, al cotejo textual: en busca del porro perdido en el poema. Si bien encontrar casos donde se mencione el cannabis de manera explícita no es tan fácil, a la vez es innegable que la recurrencia de la marihuana en los poemas de distintos poetas contemporáneos es mayor, no solo en comparación con esta escasez cannábica en la tradición de la poesía argentina, sino en comparación con la generación inmediatamente anterior: los noventa.

Lo primero que me viene a la cabeza es *Tuca*, de Fabián Casas, nombre con el que Casas indicaba un procedimiento de corrección/reducción del caudal textual, a modo de condensación e intensificación de la experiencia en el poema. Sin embargo, como sucede con el prólogo de Callero, en ninguno de los quince poemas de *Tuca* se menciona el porro: el título es suficiente para sugerir la operatoria de sustracción y condensación cannábica como la base compositiva de los poemas. Pero eso es todo. Al revisar los catálogos de Ediciones Deldiego, Belleza y Felicidad, Vox o Siesta,<sup>2</sup> no encontré casi ninguna referencia al tema, salvo alguna mención en una plaqueta tardía de Ioshua (2008) (“Padrecito, que el porro pegue bien piola”; p. 4) y un poema suelto, de Timo Berger (1999), que dice así:

no sabemos cómo armar  
un porro  
y no está xisco  
(que tampoco sabe hacerlo bien bien)  
se me ocurre algo de dos papeles  
o tres  
se nos quedó muy flojo el faso  
igual se puede fumar  
demasiado tabaco le pusimos  
(p. 21)

Por el contrario, en un poema de Mariano Blatt (2015), asistimos a la reescritura – ahora exitosa– de la misma escena:

che, q lindas manos  
ja, gracias  
sí, posta, los dedos y onda el color de la piel, y onda cómo las movés, bah tipo la manera cómo las usás, o sea, cómo armás el porro, re lindo, me encanta (p.105).

Todo sucede como si el pasaje de una generación a otra pudiera leerse en la inscripción simbólica de ese *saber* que se juega como desplazamiento entre el poema de Berger y el poema de Blatt, una especie de avance significativo de la cultura cannábica registrado por la poesía. Como sea, la diferencia es –podríamos decir– *estadística*: la

---

<sup>2</sup> En mi libro *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina de los noventa y editoriales interdependientes* (2019) trabajé los catálogos de las editoriales mencionadas como parte de mi tesis doctoral.



aparición del porro resulta muchísimo más frecuente entre poetas que empiezan a publicar a partir del 2010 en adelante que en la poesía de los noventa, donde las referencias al cannabis son casi inexistentes.

Quizás uno de los casos contemporáneos más representativos de la operación poético-cannábica sea *El guacho Martín Fierro*, de Oscar Fariña (2011). Podríamos empezar a leer desde este texto cómo funciona cierta idea de *cannabización textual*. El libro de Fariña es una reescritura, verso por verso, del *Martín Fierro*, donde el procedimiento utilizado como línea guía queda cristalizado en la alquimia del título, en el pasaje entre *gaucho* y *guacho*. Al comienzo del poema, leemos:

Pido a los porros del Chelo  
que ayuden mi pensamiento,  
les pido en este momento  
que voy a cantar mi historia  
me deliren la memoria  
que esta va con sentimiento.

Vengan porros milagrosos,  
vengan todos en mi ayuda,  
que la lengua se me anuda  
y se me nubla la vista;  
pido a mi D10s que me asista  
en esta ocasión conchuda.

(p. 9)

En primer lugar, si en el *Martín Fierro* encontrábamos la invocación de los santos (“Pido a los santos del cielo”/ “Vengan santos milagrosos”) acá ese mismo lugar está ocupado ahora por el porro: casillero vacío de la inspiración, figura casi religiosa que sirve como combustible y enciende la mecha de la reescritura cannábica. Las operaciones de variación paradigmática se repiten muchas veces a lo largo del libro. A continuación, transcribo los versos de Fariña donde aparece el cannabis y, con una flecha, indico los versos originales del *Martín Fierro*:

como esas pibas tan bellas  
que fuman rama tras rama → que saltan de rama en rama  
(p.14)

Ninguno me hable de velas, □ninguno me hable de penas  
porque yo fumado vivo, □ porque yo apenado vivo  
(p.19)

Con el porro bien prendido □con el juego bien prendido  
(p.94)

y como piedra de faso □y como saco de güesos  
(p.104)

Tu esperanza es el dopaje, □ coraje  
tu guardia es la precaución,  
tu faca es la salvación,  
y pasa uno en su desvelo,  
fumando el porro del Chelo □sin más amparo que el cielo  
que a vece pega bajón.  
(p.124)

le cabe fumar maría □ ve salir las tres marías  
(p.125)

como tuca en el yuyal. □ como ovejas del corral.  
(p.159)

Barba armó lindas las flore, □ Dios formó lindas las flores  
(p.181)

Como puede observarse, cuando aparece el cannabis, se abren dos operatorias: la de cambiar una palabra o la de aprovechar la que ya está para que la pragmática del nuevo contexto actúe. Entonces, la operatoria de cannabización no es siempre por trasmutación, tachar y sobrecribir el significante cannábico de manera forzada, afín a un sentido compositivo y estético determinado. Lo interesante es, por el contrario, cuando la reescritura cannábica opera por repetición y diferencia, cuando “rama”, “maría” o “flores” pasan a significar otra cosa pero se mantienen intactas: en estos casos, es como si el texto de Fariña activara una sustancia psicopoética ya presente en potencia, pero inactiva, en el texto original. Dicho de otro modo, Fariña cannabiza el *Martín Fierro* no tanto cuando modifica las palabras sino cuando las mantiene exactamente igual: ahí el efecto de detención del significante en su repetición, que mueve a la risa, genera el golpe humorístico en el cotejo de los textos no por el ingenio de los cambios, sino por la gracia de las coincidencias.

En su libro *Crack Wars. Literatura, adicción y manía*, Avital Ronell (2003) sostiene que la intertextualidad debería ser leída en clave farmacológica (p. 69). En este sentido, la cannabización del texto, en términos de un narcoanálisis como el que propone Ronell en tanto práctica de lectura crítica, lleva a pensar que Fariña no usa el *Martín Fierro* como sustancia para su propia escritura; parece ser exactamente al revés: *drogar la tradición*, tirarle humo, cannabizarla, hacerla decir otra cosa, como si se tratara de un Pierre Menard en clave porrera.

Por otro lado, es destacable que el cannabis no aparece simplemente nombrado. No se trata de un “tema”, dado que su forma de irrupción en el espacio textual es siempre a partir de la variación del significante: porro, faso, rama, maría, flores. Con la variación del campo semántico –Michaux habla del “clan” semántico (p. 97), figura que parece más adecuada– se introducen ritmos que escapan a la mera cuestión referencial, agregando una plusvalía sonora al trabajo cannábico del texto. Por esta razón, hablaremos de cannabización no tanto en términos temáticos –momentos en donde se nombra el cannabis– sino en cuanto operatorias concretas de estados de alteración verbal, entendidos como modos de simbolización e interiorización textual del sentido cannábico.

### **Poéticas del cuelgue: lenguaje háptico e hiperestetización cannábica**

Como decía, el cannabis aparece acá y allá, esparcido como esquirlas de humo en distintos versos: de César González (2010) (“cuando fuman sabrosura”: p. 43) a Bernardo Orge (2014) (“desayunamos jengibre y porro”; p. 5); de Tálata Rodríguez (2016) (que en su poema “De gira” repite “Porro y champan” a modo de anáfora colgada; p. 8) a Emmanuel Sticchi (2011) (“pedacitos de faso sobre el short de futbol”; p. 14); de Santiago Pontoni (2011) (“cogollitos apiñados/ dentro del manubrio de la balón”; p. 14) a Larisa Cumin (2018) (“el tuquero aplastado”; p. 36); de Ariel Delgado (2010) (“fumo en paz uno tranquilo”; p.16) hasta Florencia Roca (2014) (“entre otras cosas/ flores de marihuana”; p. 24) y un poema de Milton López (2012) dedicado a una planta de marihuana (“Hierba”; p.17).

Una diferencia importante: en estos casos el cannabis no suele ocupar un lugar protagónico sino que es incorporado casi, podríamos decir, como parte del decorado. Diedrich Diederichsen (2010) explica que “la auto-observación sigue siendo el modelo para todos los textos sobre drogas, casi todos los protocolos y relatos de experiencias de esta

clase.” (p.28). Es notable, entonces, este desplazamiento de la auto-observación en la tradición de la “literatura drogada” (Castoldi, 1994) a la objetivación externa que observamos en distintos poemas, a la incorporación del cannabis ya no desde sus efectos registrados en el espacio textual –la poesía deja de ser una pipa– sino *como tecnología*. Avital Ronell (2003) sostiene que las drogas son, de hecho, “el escenario de una alotecnología: el otro íntimo de la tecnología” (p.73). En este sentido, me pregunto si la aparición del cannabis en los poemas contemporáneos no podría pensarse en paralelo con la aparición de celulares, redes sociales, mensajes de texto y computadoras, es decir, como un dispositivo más del escenario tecnocapitalista contemporáneo.

El cannabis como máquina, especie de *tecnopoética* disidente. De hecho, si revisamos las definiciones de “Poéticas tecnológicas” y “Tecnopoesía” incluidas en el volumen compilado por Claudia Kozak (2015), veremos que las definiciones admiten cierta amplitud en cuanto a la idea de tecnología: “El término se ubica bajo el anhelo de lo abarcador, ya que no apunta a un estado de la tecnología en particular sino a señalar una relación estrecha y estéticamente productiva entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge” (p. 242). Si el cannabis no es solo nombrado en el poema, sino que incide como sustancia en la materialidad misma de la escritura, entonces podría pensarse perfectamente en una línea alternativa de la tecnopoesía. Quizás, en este sentido, deberíamos entender “la transformación bioquímica de la sensibilidad” a la que se refiere Paul Preciado (2008) en *Testo Yonqui*, donde afirma que “el arte, la filosofía o la literatura pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad” (p.35).

Si como decía antes “farma” significa golpe, me interesaría revisar y detenerme en los casos en donde el porro “pega” o “tira” en términos de una farmacología textual: figuras de la tensión, del impacto, de la suspensión y la pausa vibrante. Pienso en dos exponentes de lo que podríamos llamar *poéticas del cuelgue*: Mariela Gouric y Mariano Blatt.

En el caso de Gouric, la cannabización podría leerse como un dispositivo diferencial de trabajo visual y tratamiento de la imagen, dispositivo que opera por suspensión de la evidencia óptica y repliegue de las construcciones metafóricas del poema:

Que pum que pam,  
como flores enfrascadas

en tarros vidriosos de dulce,  
las historias  
que se colgaron cuando  
le paso la seca más larga  
que le anocheció los pulmones  
y les iluminó la cara.  
El pequeño mechero del bic  
ardió como un soplete de bolsillo,  
amenazó con quemarles las pestañas  
y puso en duda  
la verdad de los faroles  
sobre las casas enanas  
que se ven desde arriba de los médanos.

Es la ley del duende  
el que lo arma lo prende.

(Gouiric, 2016, p. 34)

La cannabización textual instala, en principio, alteraciones en el tamaño de las imágenes: el encendedor deviene, bajo la perspectiva cannábica, “soplete de bolsillo”. Devenir gigante de la miniatura o miniaturización de la inmensidad panorámica, puesta en duda en un pequeñísimo golpe de difusión visual. “Que pum que pam”: las onomatopeyas adquieren una relevancia rítmica –algo que aparece también en la poesía de Blatt (2015): “tuc le doy pan pum saca un finito del bolsillo” (p.82)– como puntuación alterada de la experiencia cannábica: si la puntuación es la *pausa silenciosa*, estas onomatopeyas parecen, en cambio, *vocalizar la pausa*, volverlas pausas vibrantes al puntuar esas escansiones mudas y hacerlas audibles, escribibles en el cuerpo mismo del poema.

La cannabización textual es, como decíamos, fundamentalmente rítmica antes que referencial: no pasa tanto por estetizar una práctica, ni siquiera por registrar sus efectos simbólicos, sino por encontrar el tipo materialidad verbal específica que le corresponde, una música que sea fiel al porrema como equivalencia de porro y poema, espacio donde el porro como alotecnología comienza a dialogar con los soportes verbales del texto. Por eso, la apoyatura fundamental de estas escrituras nunca es el significado, sino su multifacético significante: porro, finito, churro, macoña, maría, faso, nave, flor, ganjah, mañanero, siestero... hasta el elíptico “uno”. Esa ley que menciona el poema de Gouiric, tiene incluso un formato de copla popular, asentado en la rima y en el octosílabo de remate: “el que lo

arma lo prende”. De este dicho podríamos extraer todo el andamiaje formal del texto cannabizado: trabajo del significante como clan, anclado a un mismo sentido pero en constante variación sonora; privilegio de la rima y las onomatopeyas, suspensión de las proporciones de tamaño en las imágenes del poema; e incluso un efecto que podríamos llamar *hiperestético* que procede por detención de las convenciones y normativas de la estética estandarizada y pone a resonar, en su lugar, una desmesura valorativa hiperbólica donde cualquier cosa puede ser superlativamente bella –“hermosura potenciada” (p.43), como la llama César González (2010). Veamos otro poema de Gouiric (2016), que aparece en *Un método del mundo*:

Te quería contar  
que hoy estaba bailando  
eran como las 10  
ya estaba borracha.  
Embebida y floreada  
entonces me paré  
con el balde de cerveza en la mano  
medio vacío  
medio vaciado  
por mí  
y con los ojos cerrados  
y la luz de la lata sobre ellos  
Fuah.  
Fue  
como un sol en la playa,  
así  
en la peor hora,  
en la que más amenaza  
con cánceres de pieles  
y manchas asquerosas.  
El sol más hermoso del mundo.  
En mis ojos cerrados su rojo,  
transparentándose de esfuerzo  
por traspasar mis párpados.  
Y yo pensé, esta emoción merece un poema.  
Nono,  
pensé  
esta sensación  
merece  
un poema.  
Pero bien escrito,  
muy bien escrito.

pero que igual  
por más bien escrito que esté  
a lo último  
pida disculpas  
por ser un poema  
y no ser la luz, de la lata,  
sobre los ojos  
(p. 51).

El activo de la lucidez sonora se mantiene: “medio vacío/medio vaciado”, “Fuah./ Fue”, “En mis ojos cerrados su rojo”, “transparentándose”, “por traspasar”, es como si el porrema rumiara algunas palabras, empastara su sonido en la aliteración de fonemas pero sin perder el hilo del sentido, como un barroquismo sin barroco. En paralelo, tenemos la sensación hiperestética de “el sol más hermoso del mundo”. A la vez, en este caso, la cannabización abre el espacio textual a la predicación especular de *otro poema*, un poema virtual que no es el que leemos sino el poema *no escrito*, el poema que esa sensación/emoción de la embriaguez cannábica merece *pero no obtiene*.

El porrema como máquina tecnopoética incluye esa virtualidad, ese poema imaginado que debería terminar pidiendo disculpas por la imposible equivalencia entre escritura y sensación. ¿Pero qué ocurre con el poema efectivamente escrito? ¿No sería la predicación misma de ese otro poema virtual lo que precisamente vuelve a este, en su deducible imperfección, más apto para *ser* o *encarnar* la sensación/emoción misma de la embriaguez cannábica? La imagen que se produce, de hecho, ya no es una imagen objetiva, como la que encontrábamos revitalizada en la poesía de los noventa. Acá la imagen de la lata de cerveza en una imagen intra-sensible de la luz, que traspasa el párpado cerrado y se imprime en la retina como resto, una imagen pausada, suspendida, de la lata de cerveza: imagen de ojos cerrados, podríamos decir, inimaginable en el sistema visual que se construía en la poesía de los noventa<sup>3</sup>. Si el porrema articula un poder de equivalencia, de trueque, entre sensación y escritura, es porque la falla misma en la identificación del sistema queda relegada, transferida, al poema virtual y no al poema que leemos: el poema que leemos logra el artificio de su identificación con la sensación/emoción a partir de la declaración misma del fracaso *virtual* de cualquier anhelo de perfección escrita: la

---

<sup>3</sup> Para revisar la idea de imagen objetiva se puede consultar: Mallol (2003) y Fonderbrider (2006) y Porrúa (2011).

declinación de equivalencia ontológica entre el poema y la luz de la lata genera la posibilidad misma de que el poema ostente al menos un resto de esa experiencia visual de embriaguez cannábica. Veamos otro de Gouiric (2012), esta vez de *Tramontina*:

y te ficharon armándote uno siestero  
después de matar  
varios vigilantes de jamón y queso:  
estirar la seda,  
pasarla por la maquinola cargada de  
flores, que pegan  
para abajo,  
comandadas por el  
tubito de papel, forjado en una lapicera,  
para que después no nos quememos  
los dedos y tire más.  
Se parece a la pasta linda que tenía mi mamá.

Se loopea una y otra  
y otra y otra vez  
esa canción en tu muro  
reprimido  
que no puedo transcribir porque  
no entiendo el inglés –aprovecho  
para contarlo–

(p. 22)

El armado de la imagen cannabizada parece encontrar su chispazo en un sistema afectivo: la máquina de armar cigarrillos se compara con la pastalinda en una especie de símil basado en cierta lógica rotativa de ambas “maquinolas”, a la vez completamente distintos en función y tamaño. Otra vez, la proporción de la imagen vuelve a aparecer sin calibre pero no sin haber establecido un atributo de igualdad entre los dispositivos: tanto la máquina de rolar como la pastalinda se basan en cilindros circulares. El poema –y en general, los poemas de Gouiric– apelan a ese trabajo rotativo del lenguaje, en forma de loop, de amasado o rolado de la escritura; así se logra el efecto de continuidad en sus poemas: por saltos, por suspensiones, pausas que aprovechan el loop, el cuelgue, el momento de tilde, el cambio de estrofa o el corte de verso, para introducir desvíos, comentarios, ocurrencias, devaneos mentales: “no entiendo el inglés –aprovecho/ para contarlo”.



“¿Cómo se escribe un poesía?”, así se llama un poema de Mariano Blatt (2015).  
Analicemos su metodología como forma de respuesta a esta pregunta:

magia! quiero cruzar un tosquita en el barrio la apúas y q el jean te lo abría re bien  
después escuchamos música electrónica ja en el auto de papá cebamos mate pero  
en vez de yerba usamos flores y si escribimos un libro de patinetas le hacemos  
rampa para q el pibito haga pruebas (p. 69).

Sería erróneo pensar que el texto no tiene puntuación, porque las palabras mismas están obradas como puntuación alterada en el poema: “después”, “ja”, “pero”, “y”, funcionan como escansión de las acciones. Si al comienzo veíamos la equivalencia entre porro y poema, acá el poema puede ser un libro y el libro una rampa de skate: plataforma de pruebas, de movimientos, de ritmos. El poema está determinado por esa expresión compacta de unidad, que parece una errata: “un poesía”, “un porro”, “una rampa”. Se entiende: no es “un poema”, lo cual sería redundante; sino “un poesía”, el devenir material del género mismo como efecto tangible de la cannabización: como si la cannabización transformara –por acto de magia– a la poesía en una cosa palpable. Precisamente, en los poemas de Blatt, el porro siempre aparece asociado a lo táctil, al sistema háptico, a las manos, como en el poema “Todo Piola”:

son, onda, tus manos, re importantes  
por qué?  
y porque con tus manos armás el porro  
ja, tus manos también son lindas  
mentira! si ni me las viste  
qué sabés?  
es obvio, qué me vas a mirar las manos vos a mí  
y por qué no?  
qué sé yo, porque soy yo... nadie me mira las manos  
cualquiera  
posta me estás diciendo?  
más vale, tan re buenas, son lindas  
daaaa  
en serio te digo, gil  
bueno, piola, q bueno q te gusten mis manos  
(...)  
pasame el porro, tira?  
como loco  
vamo lo pibe  
(p.106).

El porro “tira” y está todo “piola”: el poema es un hilo, una *piola*, literalmente. O mejor dicho: dos voces hiladas por la puntuación alterada del cannabis, que transforma los cortes de verso y las pausas de la conversación o el diálogo en formas del encabalgamiento, de la comunión en un mismo hilo, la fusión háptica de las dos voces en una misma voz indistinta, suspendida en las pausas de una amistad cifrada en la proximidad táctil de esas voces abrazadas –el contacto físico en el porrema es fundamental: se dan la mano, se tocan la nuca, se intercambian las remeras y el short. Como sea, en Blatt, la cannabización textual es sinónimo de una *potencia de realidad* del poema:

y en la vereda se prendían otros fuegos  
que iban iluminándonos las caras  
y cuando salva le daba mecha  
y cuando nahuel le daba mecha  
y cuando kevin preguntaba si tiraba  
siiii, tiiiiira  
y cuando kevin le daba mecha  
y cuando brian escribía en la pared  
“briam”  
y cuando elías me miraba de reojo  
la vida era entonces una cosa real  
(p.118).

¿En qué tiempo sucede “Papellitos de locura”? Las fórmulas orales “y cuando” o “la vida era entonces” parecen darle un tono elegíaco, un aura de tiempo pasado, remoto, lejano. A la vez, el estatus de “cosa real” y las escenas que se describen en el poema parecen haber sucedido ayer, porque el porrema suspende el tiempo, todo lo eterniza, todo lo hiperestetiza: “no hay nada más lindo que fumar porro” (p.130) pero a la vez “no hay nada más lindo/ que chupar pija” y “no hay nada más lindo que andar en bicicleta”. En definitiva, en la repetición tildada de “no hay nada más lindo” en forma de loop anafórico, subyace una contradicción en el sistema de jerarquización estética: ¿qué es lo más lindo entre tantas cosas de las que se dicen que “no hay nada más lindo”? En la hiperestetización cannábica no parece haber distinciones estéticas: todo es “lo más lindo” del mundo; es el fenómeno de hiperestetización misma lo que el porrema vuelve palpable, más allá de los objetos concretos que designa y que entran en un imposible ranking. La hiperestetización es una forma de rolar la lengua, de abordar el verso como sustancia:

y fumar  
envuelto  
arrollado  
en una hojita blanca  
un montoncito  
de yerba  
que antes  
con las manos  
es decir  
con los dedos  
ese animalito  
picó  
es decir  
trituró  
con la yema de los dedos  
y el filo de las uñas  
eso le tocó en vida  
entre otras cosas  
picar porro apoyado en el murito  
para fumar  
después  
(p.144).

Las equivalencias que establece el porrema están a la vista: la “hojita blanca” como soporte de la palabra poética, los versos formando “montoncitos”, una métrica triturada, de arte menor, picada con el filo de las uñas, un lenguaje arrollado con las “yema” de los dedos...(y me pregunto si acá “yema” no funciona en toda su polisemia: yema tienen los huevos, las plantas y los dedos... la “yema” designa cierto núcleo táctil –una “cosa real”– en el centro mismo del porrema como sustancia híbrida). “Un poesía” se escribe en ese mismo soporte real de la hoja en blanco donde se rola el cannabis: el soporte es el elemento en común, entonces, pero también la metodología táctil y el trabajo circular y triturante de las palabras, de ese tiempo suspendido que convocan, de la ralentización que implican. ¿Qué son aquellos “papelitos de locura” que caen al comienzo del poema –algunos escritos, otros en blanco– sino una especie de condensación del papel de armar y la hoja de un libro?

El porrema siempre implica un sistema de valores intercambiables entre sustancia escrita y sustancia cannábica. Lo vemos a lo largo de *Alguna vez pensé esto*: “Un ejercicio para poetas: colgar una cartulina blanca en la pared e ir anotando palabras inventadas pero que puedan usarse. Ej: “chumar” (fumar churro). “¿Chumamos uno?” (Blatt, 2014, p.48). El cannabis asociado a la invención lingüística –ya aparecía en Michaux– pero a su vez como

un estado de “cartulina blanca”: momento de atención flotante, de suspensión de la percepción, del hurgar en el cuelgue mental para buscar una palabra que se dispersa como humo. “Yendo a mi clase de lingüística con un vino y cogollos en la mochila” (p.50). El cannabis está siempre asociado a la lengua, a la poesía y a la literatura: “piqué porro arriba de un Aira” (2015, p. 270). En ese cruce de poesía, literatura, lingüística, cannabis y embriaguez, las sustancias se funden a la vez que contrastan por el grado de remisión de cada una de las referencias. En Blatt, el porro pocas veces aparece como práctica autónoma sin una relación determinante con la sustancia poética.

Algo que se puede hacer y es muy divertido: decir “y otros poemas” al final de cada frase:

Hola, ¿cómo andás? y otros poemas  
¡Te está sonando el celular y otros poemas!  
¿Fumamos porro? y otros poemas  
Hola, sí, era para hacerte un pedido y otros poemas  
Las motitos son los caballos de ahora y otros poemas  
(p.58)

Naturalizar la droga y otros poemas.  
(p. 63)

“Y otro poemas” podría leerse como definición de la sustancia poética en sí misma, con su capacidad simbiótica de anexión, de acoplamiento conjuntivo a cualquier enunciado, a cualquier otra sustancia. Porque en el sistema de valores del porrema, la poesía no podría ser nunca una sustancia pura, sino originariamente híbrida, heterogénea; más bien se trataría de una máquina de mezclar o, mejor dicho, *de unir*. Así se llama la poesía reunida de Blatt: *Mi juventud unida*. La sustancia poética, entonces, como ligazón, como aquello que permite enlazar una sustancia con otra, agregando siempre el algoritmo “y otros poemas”.

En su aleación con el cannabis, el porrema se carga, por último, de un halo aurático fundamental: la experiencia del flash, palabra importada de la fotografía, tecnología pausante por antonomasia. El flash como pequeña alucinación poético-cannábica de un instante captado entre los paréntesis de un tiempo pausado y vibrante: “los poemas son como las alucinaciones: las ves, te gustan, se terminan” (p.73).

## BIBLIOGRAFÍA

### Teórico-crítica

- AAVV (2017). Cannabis. En *Un libro sobre drogas*. Buenos Aires: El gato y la caja.
- Baudelaire, Charles (2006). *Los paraísos artificiales*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter (1995). *Haschisch*. Madrid: Taurus.
- Booth, Martin (2005). *Cannabis. A History*. New York: Picador.
- Borges, Jorge Luis (1996). El escritor argentino y la tradición. En *Obras Completas I* (pp. 267-275). Buenos Aires: Emecé.
- Castaldi, Alberto (1994) *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dir.) (2011). *Una historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.
- Cippolini, Rafael (2007). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona.
- De Quincey, Thomas (2013). *Confesiones de un comedor de opio inglés*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles (2008). Dos preguntas sobre la droga. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (pp. 145-149). Barcelona: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1995) Retóricas de la droga. En *Revista colombiana de psicología* 4, Medellín, pp. 33-44. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15898/16680>
- Derrida, Jaques (2007). La farmacia de Platón. En *La diseminación* (pp. 91-263). Madrid: Espiral.
- Diederichsen, Diedrich (2010). *Psicodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fondebrider, Jorge (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Hainign, Peter (1976). *El club del Haschisch. La droga en la literatura*. Madrid: Taurus.
- Jünger, Ernst (2000). *Acercamientos: drogas y ebriedad*. Barcelona: Tusquets.
- Kozak, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra.
- Labrador Méndez Germán (2009). *Letras arrebatadas: Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir Ensayo.

López Seoane, Mariano (2019). Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención. En *El jardín de los poetas*. Año V, n° 9, segundo semestre de 2019. 112-126. Recuperado de

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3816/3788>

Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.

Marx, Karl (2008). *El capital*. Tomo I. Vol I. México: Silgo XXI.

Michaux, Henri (1972). *Conocimiento por los abismos*. Buenos Aires: Sur.

Moscardi, Matías (2019). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina de los noventa y editoriales interdependientes*. Córdoba: Eduvim.

Nancy, Jean-Luc (2014). *Embriaguez*. Buenos Aires: La cebra.

Pollan, Micheal (2001). *The Botany of Desire*. New York: Random House.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Ramos, Julio y Herrera, Lizardo (2018). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central de Chile.

Ramos, Julio (2019). Presentación del dossier *La farmacia de los poetas. Poesía, droga, biopolítica*. En *El jardín de los poetas*. Año V, n° 9, segundo semestre de 2019. 95-100. Recuperado de

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3814/3783>

Ronell, Avital (2003). *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Szendy, Peter (2016) *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

## Corpus

Barea, Federico (edición y selección) (2016). *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos OPIUM y SUNDA 1963-1969*. Buenos Aires: Caja negra.

Berger, Timo (1999). *No soy gay soy bi*. Buenos Aires: Deldiego.

González, César (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente.


Blatt, Mariano (2014). *Alguna vez pensé esto*. Buenos Aires: Triana.

Blatt, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.

- Callero, Fernando (2013). "Casi todos los poetas fuman porro" en Monchietti, Gervasio y Collosa, Lucas. *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea*. Santa Fe: Erizo editora.
- Cumin, Larisa (2018). *La escapista*. La Plata: Club Hem.
- Delgado, Ariel (2010). *El último clásico*. Paraná: Ese es otro que bien baila.
- Fariña, Oscar (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- Gouiric, Mariela (2012). *Tramontina*. Bahía Blanca: Vox.
- Gouiric, Mariela (2014). *Decime qué se siente. Se siente hermoso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Gouiric, Mariela (2016). *Un método del mundo*. Buenos Aires: Blatt&Ríos.
- Ioshua (2008). *Para los pibe*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Lopez, Milton (2012). *El quinto sueño*. Rosario: Iván Rosado.
- Orge, Bernardo (2014). *Folk*. Rosario: EMR.
- Pontoni, Santiago (2011). *¡Kowabunga!* Santo Tomé: Diatriba.
- Roca, Florencia (2014). *Los poemas en potencia*. Mar del Plata: Honesta.
- Rodriguez, Tálata (2016). *Soy tu perro y otros poemas de grupi*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Sticchi, Emmanuel (2011). *Enamorado para siempre*. Mar del Plata: Goles Rosa.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

