

UNIVERSIDAD DE BURGOS
FACULTAD DE HUMANIDADES



GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA
TRABAJO DE FIN DE GRADO
CURSO 2017-2018

LCD:
LITERATURA, CREATIVIDAD Y DROGAS EN EL S. XXI

Alumno: ADRIÁN PICÓN IBÁÑEZ

Tutora: PATRICIA MARÍN CEPEDA

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. UN VIAJE ESPACIO-TEMPORAL POR LA LITERATURA DROGADA.....	4
3. DOSIS LITERARIAS	16
3.1. LA POESÍA DE MIGUEL ÁNGEL VELASCO	16
«Beleño de sombra».....	17
«Lázaro».....	18
«Lombardas».....	19
«La alegría».....	21
«El aceite».....	22
«Los ayunos de San Antonio»	23
«El humo del cigarro».....	25
3.2. Un relato breve de Fernando Arrabal: «Ketamina veloz»	26
3.3. <i>Cocaína</i> , novela de Daniel Jiménez.....	30
3.4. <i>El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)</i> , novela de Carlos Velázquez.....	35
3.5. Un relato de Lara Moreno: «Oro negro»	37
4. CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA	40

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de final de Grado ha sido realizado bajo la dirección de la Prof. Patricia Marín Cepeda, y recoge parte de los resultados obtenidos en mi proyecto de investigación *LCD (Literatura, creatividad y drogas en el siglo XXI)*, apoyado por la Beca de colaboración de Estudiantes en Departamentos Universitarios del Ministerio de Educación español (2017/18). Tiene como objetivo principal reflexionar sobre algunos aspectos particulares de la llamada «literatura drogada», en un corpus de textos literarios recientes. Dicha etiqueta, por su novedad, todavía tiene cierto carácter de tentativa y de llamada a la discusión crítica. Abarca diversas prácticas discursivas híbridas (literarias y audiovisuales) que, a pesar de sus marcadas diferencias, están conectadas todas ellas por una exacerbada consciencia de la distinción entre la realidad y su relato. Y esta distinción tiene evidentes consecuencias formales, temáticas, metafísicas e incluso políticas, como trataré de mostrar.

Esta distinción entre la «realidad» (que se asume ya como de una extremada complejidad, según van mostrando, entre otras disciplinas, la física y la filosofía contemporáneas) y su representación o discurso encuentra una de sus manifestaciones más interesantes y todo un campo de experimentación en la relación –ya con una digna tradición estética e intelectual a sus espaldas– entre la literatura y las drogas.

El objetivo fundamental de la presente investigación recae en el estudio (a nivel tanto temático como estructural o discursivo) de la relación entre literatura, creatividad y drogas, en obras literarias españolas contemporáneas recientes (novelas, relatos y algunos poemas), con atención a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, la representación discursiva de la cultura de la droga; en segundo lugar, el estudio de ciertos contextos de producción en los que la cultura de la droga ha jugado un papel relevante; y, por último, el análisis de los procesos de escritura en sí mismos: en otras palabras, la relación que los escritores han puesto de manifiesto entre creatividad y alteración del estado normal de conciencia por medio del consumo de sustancias (en sus propios textos literarios, pero también en paratextos, entrevistas, reportajes, etc.).

Para realizar este trabajo se ha seguido una metodología consistente, en primer lugar, en la recensión de las fuentes secundarias pertinentes para este estudio (rastreo bibliográfico en bases de datos disponibles en internet y en bibliotecas y discusión en

tutorías semanales de los estudios teóricos, críticos y socio-históricos pertinentes para nuestro trabajo). Posteriormente, se ha procedido a la elaboración de un corpus de obras literarias de diverso género (poesía, novela y relato), bajo el criterio de haber sido escritas en español en un período que abarca desde la última década del siglo XX hasta nuestros días. En tercer y último lugar, como queda reflejado en este trabajo, se ha analizado una selección significativa de textos de dicho corpus, teniendo en cuenta las aproximaciones críticas pertinentes para esta tarea. Por último, se ofrecen las conclusiones de este recorrido por la literatura drogada reciente en castellano, con la mira puesta en discernir si las características atribuidas a este tipo de literatura por la crítica se han mantenido hasta nuestros días, cuáles tienen mayor vigencia y qué posibilidades de innovación presentan.

2. UN VIAJE ESPACIO-TEMPORAL POR LA LITERATURA DROGADA

Las relaciones entre la literatura y las drogas son profundas y desde el punto de vista histórico, difíciles de rastrear. No obstante, la publicación de ciertas obras durante los últimos dos siglos, algunas de gran trascendencia en la literatura contemporánea, permiten la utilización de la terminología «texto drogado» y, por ende, «literatura drogada». Esta primera etiqueta fue acuñada por Castoldi (1997) en uno de los primeros trabajos sobre esta tipología de textos. En él, Castoldi describe algunos de los rasgos fenomenológicos del texto drogado (1997: 13-17): la alteración de las percepciones espacio-temporales (por ejemplo, la dilatación del espacio y anulación del curso del tiempo, al punto de suscitar una sensación de infinitud o de indeterminación), la fragmentariedad del discurso, la enunciación metonímica, el énfasis descriptivo, la disociación entre los acontecimientos descritos y las reacciones emotivas que provocan, la deformación mental de forma especialmente significativa en lo tocante al amor, etc.

Frente a Castoldi, Labrador (2009: 48-49) aporta una definición con mayor precisión, proponiendo que el texto drogado es aquel texto poético o narrativo cuyo discurso se ve transpirado por la presencia de un fármaco psicoactivo, como marco narrativo, como sistema retórico y metafórico o como argumento o eje causal en su construcción. Además, según este mismo autor, el texto drogado posee un sistema

lingüístico propio que comprende su propio léxico, su propio sistema metafórico, su inventario de recursos y de símbolos, es decir, una poética que, como se explicará en este trabajo, es el código lingüístico que permite identificar un texto como perteneciente a una tradición específica.

A este respecto, es preciso mencionar la consistencia que tiene la clasificación de la «literatura drogada» tomando como base el concepto de «literatura menor», propuesto por Deleuze y Guattari en su obra *Kafka. Por una literatura menor* (1975), para referirse a la literatura de un escritor que pertenece a un grupo marginal y escribe en una lengua dominante. Esta literatura se caracterizaría principalmente por la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación. La literatura drogada, precisamente, se enfrenta a los discursos hegemónicos, posicionándose sistemáticamente en la búsqueda de la ruptura con los modos literarios de cada momento y, a menudo, conlleva profundas implicaciones políticas e ideológicas.

Así lo reconocen Gómez Trueba y Morán en *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* (2017), un reciente abordaje de las tendencias de la nueva narrativa española, en el que se mencionan, como ejemplo, las primeras exploraciones de los efectos de la LSD con fines artísticos e intelectuales en España. Dichas autoras asumen conocidas relaciones entre esta sustancia y los efectos asociados a su consumo, como son la sinestesia (asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos de un mismo acto perceptivo, por ejemplo, oír colores, ver sonidos o percibir sensaciones gustativas a través del tacto), la percepción alterada de las dimensiones espacio-temporales, la autoscopia (experiencia extracorporal en la que el individuo tiene la impresión de ver su propio cuerpo desde una perspectiva externa, desencarnada, a menudo elevada y con un punto de vista espacial egocéntrico), etc. Además, añaden que algunos artistas entendieron la percepción lisérgica como alternativa a la percepción racional y ordenada y, no como una pérdida de conciencia, sino como un estado de lucidez distinta, inefable a través del lenguaje lógico y lineal. En cierto modo, el estado inducido por esta droga generaba una nueva relación con el mundo y con uno mismo, una nueva gramática, y exigía un lenguaje nuevo y diferente, un lenguaje disociado (2017: 52-53).

Así lo recoge también A. Orihuela:

Pero la cultura del ácido no se restringe a la música, también los poetas comenzarán a hablar de mundos extraños. Experiencias oníricas y técnicas de las vanguardias

históricas, como la escritura automática [...] Con todo ello, darán lugar a letras, la mayor parte de las veces, surreales y caóticas, transmitiéndonos imágenes empapadas de un mágico lirismo cuyo perfume aún sobrevive (2013: 102).

Para Labrador (2009: 52-56), los textos drogados cuestionan su propia escritura; son textos escritos desde un no-lugar, desde un espacio inexistente y que, sin embargo, tratan de establecer comunicación de este lado de la realidad. Son textos de frontera, a caballo entre lo irracional y lo lógico, entre lo real y lo inexistente, textos que quieren salir de la historia e instalarse en la utopía. Para este mismo autor, los textos drogados se niegan a sí mismos en tanto que tratan de dar cuenta de lo inefable a través de un código literario perfectamente articulado y coherente, y son, por tanto, producto de una falsedad o de una ficción que no deja de reivindicar su condición de *medium*, son formas de acceso hacia otros universos de significación.

Además, los textos drogados hablan los unos a los otros y configuran, por medio de la intertextualidad, un universo semántico y lingüístico particular donde situarse y reconocerse como miembros de una misma estirpe. Por lo demás, los textos drogados poseen, según Labrador, una retórica y pragmática propias, como explica tras hacer una genealogía y clasificación orientativa de los subgéneros drogados (2009: 55-60). Entre ellos, incluye la relación de drogas –tomando el concepto de Escohotado (1989: 192): una especie de viaje interior, de excursión psíquica y autoexploración–; la alucinación o viaje, que se referiría a una experiencia concreta y no a una temporalidad; el elogio de la droga y la elegía drogada, géneros frecuentemente poéticos; la alucinación profética y, finalmente, la novela drogada que, para Labrador (2009: 52), consistiría en un subgénero narrativo, en el cual el fármaco juega el papel de hilo conductor o *ratio ultima* de la narración, sea desde una perspectiva realista, documental, o desde la construcción de un mundo idealista y suntuoso o desde la formación metafórica o alegórica.

Se podrían añadir otras etiquetas dentro de esta clasificación, por ejemplo, una especie de épica drogada que según Escohotado (1989: 201-202) inaugura Thomas de Quincey con *Las confesiones de un inglés comedor de opio*, o la llamada «literatura narco», tan de moda actualmente, o la «literatura quinqui», más restringida espaciotemporalmente, entre otras, además de señalar híbridos e incluso objetos narrativos no identificados tal como indican Gómez Trueba y Morán Rodríguez (2017: 53). Todo ello pondría de manifiesto la afinidad de este subgénero en concreto con algunas tendencias de la literatura contemporánea –como advirtió Italo Calvino

(1989) –, como la multiplicidad, la intertextualidad e intermedialidad, la levedad y la pulverización de la realidad, la deconstrucción y el fragmentarismo, etc.

Es precisamente Labrador, uno de los principales estudiosos del tema a nivel panhispánico y en concreto en el ámbito español, quien denuncia la falta de atención por parte de la historia literaria, la teoría de la literatura y los estudios culturales hacia este tipo de literatura, señalando la escasez de trabajos críticos, al tiempo que cita algunos de los estudiosos pioneros a nivel mundial como Brun, Hayter, Milner o el ya referido Castoldi¹. Estos autores, junto con otros más cercanos a la sociología, la filosofía o incluso la medicina, son los que tratan un terreno de estudio problemático y no acotado, según Labrador (2009: 50-52), y abren un marco teórico aún en desarrollo.

En el plano internacional, cabría citar a Peter Haining que, con *El club del haschisch. La droga en la literatura* (1976), realiza una recopilación panorámica desde el siglo XIX, pasando por autores como de Quincey, Coleridge, Poe o Baudelaire, hasta la segunda mitad del siglo XX con Ginsberg y Huxley, entre otros. En el ámbito español, merecen especial mención el pensador y ensayista Antonio Escohotado, el historiador Juan Carlos Usó o Marta Herrero Gil, destacada en este campo por su tesis doctoral, que trata sobre las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos, o su libro *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el modernismo hasta la posmodernidad* (2007)².

Algo en lo que coincide la mayoría de estudiosos de este tema es en el establecimiento de los textos drogados clásicos, así como en la vinculación de un

¹ Labrador (2009: 46) destaca también los siguientes trabajos pioneros: Anne Brun. *Henry Michaux ou le corps halluciné*. Tours, Les empêcheurs de penser en rond, 1999; Alethea Hayter. *Opium and the romantic imagination*. Londres: Faber & Faber, 1968; Max Milner. *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, obras que aún no he podido consultar para este trabajo.

² Para su tesis, véase M. Herrero Gil, *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad*, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2013. Para otros trabajos de la misma autora, véanse: *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el modernismo hasta la posmodernidad*, Madrid: Ediciones Amargord, 2007; y quince artículos breves dedicados a diversos autores, en «Literatura drogada en español», disponibles en *Centro Virtual Cervantes* <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/busqueda/resultadosbusqueda.asp?Ver=50&Pagina=1&Titulo=Literatura%20drogada%20en%20espa%F1ol&OrdenResultados=2>, fecha de consulta [abril de 2018].

canon de obras y autores a esta tradición. Labrador trata sobre estas influencias aplicándolas a la literatura drogada de la transición española (2009: 162-168), explicando cómo se conjuga la presencia de diversos autores como Nietzsche, Rimbaud, Poe, Baudelaire, Coleridge, Lautréamont, de Quincey, Lovecraft, Carroll, el decadentismo francés y el modernismo español e hispanoamericano en general, el decadentismo hispano con autores como Sawa, Hoyos y Vinent o Antonio Zayas y la generación *beat* (Ginsberg, Burroughs, Kerouac, etc.).

En el ámbito de la literatura en español, se pueden encontrar ecos de la farmacia desde muy temprano. Por ejemplo, en diversas obras del siglo XV, como en *La Celestina*, donde se mencionan distintas hierbas, entre ellas la «yerva paxarera», esto es, una referencia al cáñamo. En las relaciones de Indias, ya del siglo XVI, existen testimonios del uso de sustancias psicoactivas por parte de los nativos americanos. Y, en los Siglos de Oro y en adelante, como ha sido ampliamente estudiado, se registra por extenso el uso de léxico relacionado explícitamente con las drogas, algo que corrobora una sencilla búsqueda en corpus textuales como el CNDHE o el CORDE³.

Sin embargo, lo que se ha venido llamando literatura drogada quizá no llegase a las letras hispanoamericanas hasta el siglo XIX, en cual autores como José Martí dedican poemas al hachís, Julián del Casal escribe *La canción de la morfina*, Rubén Darío narra visiones bajo el efecto de las drogas en *El humo de la pipa* o el leonés Pedro Barrantes publica *Delirium tremens*⁴. De ahí en adelante, hay otros muchos escritores a los que se podría atribuir la autoría de obras de literatura drogada, como Ramón M^a del Valle-Inclán con *La pipa de kif* o Lorca, con poemas como *El rey de Harlem* o *Luna y panorama de los insectos*, de influencia surrealista pero con claras referencias a las drogas.

Labrador distingue algunos hitos de la literatura drogada con influencia en la poesía química de la transición española, agrupándolos en cuatro núcleos de textos fundamentales: los textos fundacionales en su declinación romántica; la reelaboración de los discursos decadentistas de la generación finisecular, la irrupción de la

³ Esto puede comprobarse fácilmente, mediante búsquedas de términos, como por, como «beleño», «droga», «belladona», «estramonio», «coca», «tabaco», etc. en herramientas digitales de manejo de corpus textuales como <<http://web.frl.es/CNDHE/>> y <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

⁴ La historiadora Marta Herrero Gil investiga esta etapa y otras posteriores tanto en su tesis como en otras publicaciones. Véase nota 2.

generación *beat* en España y, por último, la música *rock* y *punk* principalmente británica (2009: 163).

Usó apunta que la literatura ya había ido dando a conocer las drogas en todo Occidente desde el siglo XIX, sin ser España una excepción. Sin embargo, la eclosión del género en este país, se produjo tras la muerte de Franco, con la edición de obras clásicas como *Las enseñanzas de Don Juan* (1974), *En la carretera* (1975), *Las confesiones de un comedor de opio inglés* (1976), *Aullido* (1976) y *Yonqui* (1976), entre otras (2015: 59-60). Otros hechos importantes para la proliferación de la literatura drogada en España fueron los cambios legislativos, como la Ley de prensa e imprenta de 1966, reformada en 1977 que, según Orihuela (2013: 116-122), constituyó un tímido avance que permitió la aparición y el desarrollo de algunas revistas *underground* o contraculturales en las que se trataban movimientos culturales, sociales, música, literatura, arte, etc., haciendo posibles unos espacios en los que visibilizar, problematizar y dar expresión a distintos aspectos, entre ellos las drogas.

Según Usó, es en estas revistas y sobre todo durante los años 90, donde el tema de la droga comienza a abordarse desde perspectivas académicas, abarcando múltiples aspectos relacionados como la literatura drogada. Hasta entonces, la droga como tema apenas había tenido cabida en los segmentos culturales de los medios de comunicación, como señala el estudio encargado en 1987⁵ por la Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre drogas. Éste fue el primer estudio de amplio espectro que cubrió el tema y ha tenido considerable influencia en lo que se puede considerar, si no un cambio, al menos una apertura del paradigma respecto al tratamiento temático de la droga en la prensa.

Desde entonces, si bien se puede constatar en el día a día que se mantiene en gran medida el paradigma discursivo señalado por los estudios en torno a 1987, el discurso aséptico no problematizador, la prevalencia de estas informaciones en la sección de sucesos, la vinculación entre droga y delincuencia, la mitificación de diversos aspectos vinculados con la clasificación de las drogas y sus efectos, etc.⁶

⁵ B. García Nebreda, J. Menor Sendra y A. Perales Albert, «La imagen de la droga en la prensa española», *Comunidad y Drogas*, 1987, 2, disponible en <<http://www.pnsd.msssi.gob.es/profesionales/publicaciones/catalogo/catalogoPNSD/publicaciones/pdf/pndcomunidadmono2.pdf>>, fecha de consulta [diciembre de 2017].

⁶ Véase González, N. «Estudios sobre droga y medios de comunicación en España» *Communication & Society*, 1992, 5 (1 y 2) pp. 79-130, disponible en <

También es verdad que, tanto en televisión como en prensa escrita, han surgido nuevos enfoques y métodos de abordar el tema de la droga. Por un lado, estarían los llamados reportajes de inmersión y los planteados a largo plazo, hechos desde dentro o realizando un seguimiento más exhaustivo. En este tipo de reportajes, se puede apreciar un cambio en los sujetos enunciadores del discurso de la droga. En la actualidad, los usuarios, los traficantes o personas que antes fueron alguna o ambas cosas han ganado terreno a los tradicionales protagonistas de las informaciones sobre la droga (policía, ciudadanos no usuarios, poderes administrativos o judiciales, etc.).

Otro cambio perceptible en el periodismo más reciente es la mayor presencia de psicólogos, médicos, filósofos e intelectuales entre los sujetos enunciadores. Esto repercute en una mayor problematización del tema de las drogas en general o de los discursos sobre la droga. Además, en algunos casos dichos sujetos enunciadores han tenido experiencia con las drogas como usuarios, lo que añade un plus de validez a sus testimonios, experiencias y opiniones, frente a los sujetos enunciadores del pasado que, a menudo, escribían desde una especie de torre de marfil, abordando el tema desde fuera, sin haberlo conocido o vivido personalmente.

Gómez Trueba y Morán señalan cómo en España surgió al margen de la oficialidad franquista una cultura o contracultura *underground* que, a menudo, ha sido atendida como una mera peculiaridad de dicho período, cuando no reducida a sus características más superfluas. Ambas autoras advierten de que se trata de un fenómeno mucho más complejo, abarcador y de enormes consecuencias en el devenir histórico de la llamada alta cultura:

la música rock y pop, las drogas, el interés por las filosofías orientales y los signos de una estética opuesta a la de sus padres y abuelos fueron sus emblemas, y es cierto que en las versiones más depauperadas (más espectacularizadas) pudo no haber mucho más por debajo de esa epidermis; sin embargo, eso no empece que el núcleo original del *underground* sea un magma de reacciones al pensamiento racional, al sujeto cartesiano y su órgano de expresión y poder, el lenguaje lógico, hacia el cual se producirá un extrañamiento cada vez más profundo (2017: 52).

El propio Usó hace una relación de escritores circunscribiéndose al ámbito del ácido lisérgico o LSD. Para señalar dicho auge en distintos géneros literarios y artísticos en general, trae a colación ejemplos de viajes interiores en la obra de autores como José Luis Giménez-Frontín, Ramón Buenaventura o Jesús Ferrero; el recuerdo

https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=268>, fecha de consulta [diciembre de 2017].

de la explosión psiquedélica en la obra de Quim Monzó, Jordi Serra i Fabra, Rosa Montero, entre otros; las tendencias narrativas de autores posteriores como Ray Loriga, José Ángel Mañas, Álex de la Iglesia. Incluso llega a utilizar el término «realismo psicodélico», para definir el estilo de autores como Mariano Antolín Rato, además de mencionar otras vertientes como Luis Racionero y Fernando Sánchez Dragó, quienes incorporan enseñanzas de su iniciación lisérgica a textos preferentemente autobiográficos, el ensayo o la reflexión sobre la experiencia psiquedélica, a la cual dedican su atención Antonio Escohotado, Agustín García Calvo o Enrique Ocaña. También refiere ejemplos en poesía, en autores como Antonio Martínez Sarrión, Ramón Irigoyen o Miguel Ángel Velasco, destacado este último por la publicación de un libro de poesía de reconocida vinculación a experiencias con drogas visionarias (2001: 175).

No obstante, se advierte cierto consenso de la mayoría de los autores anteriores en lo concerniente a la literatura del LSD, pues todos señalan el auge del consumo y la influencia cultural de esta sustancia a lo largo de las décadas de los 60 y 70, y su decadencia a partir de los 80 y 90 en adelante, momento en el cual la heroína pasa a ocupar un lugar preeminente, mientras ciertas sustancias como el cannabis o la cocaína se mantienen estables y aparecen otras nuevas como el éxtasis, MDMA y otras drogas sintéticas hacia el 2000. Usó, por ejemplo, habla de una instrumentalización y desmitificación de la psicodelia durante los 70 y 80, seguida del boom de la heroína (2001: 124-126). Orihuela señala que estos movimientos o vertientes literarias y culturales no se originan ni desarrollan de manera genuina, sino a través de la influencia extranjera, por imitación y a modo de eco de las auténticas (2013: 47-48 y 101). Labrador, por su parte, indica que la recepción de la psicodelia se produce en un contexto de desorientación y búsqueda generacional, y los psicofármacos, entre ellos el LSD, ejercieron –junto con la literatura– como herramientas para la construcción de subjetividades; además, la ebriedad jugó un papel clave en la guerra de esta generación, ya que el éxtasis constituye una forma de lucha al servicio de la emancipación generacional (2017: 211-214).

En otro orden de cosas, es importante recordar el distinto funcionamiento de estos escritores en cuanto a las típicas clasificaciones filológicas. Labrador indica que la cultura sumergida de la transición no funciona al modo de un movimiento generacional típico, sino que se trata de una cultura *underground*, en la medida en que

es una cultura autónoma que opera de manera independiente y no según una lógica de instituciones, agrupaciones y plataformas, sino en un estricto devenir individual, donde las derivas vitales de sus integrantes son las que van trazando su figura (2009: 181).

De la misma manera, las relaciones entre escritor y escritura son especiales, como recoge Labrador:

Dominados unos por un «vértigo experimental» que «inunda sus almas» (Pereiro), «con la cabeza llena de citas poéticas» otros (Noguerol, 1978, p. 19) y «furias poéticas» los demás (Ribas, 2007, p.465), [...] Un idéntico vendaval de libros arrastra a muchos jóvenes de esta generación [...] El joven lector arrebatado encarna así una singular tipología de época, *un tipo quijotesco* al que aquí hemos llamado *culpable literario*. Es importante subrayar ahora que este se manifiesta también corporalmente, que representa un tipo de «cuerpo imaginario» [...] el poeta maldito o el peligroso social tienen también un doble cuerpo político: su cuerpo humano y *su cuerpo bioliterario*. Con el primero viven y con el segundo adquieren su aura (2017: 245-253).

Y, más adelante, el mismo autor explica la construcción de toda una iconología, un discurso generacional de la juventud, sobre todo de la parte escritora o artista, fundamentado en experiencias de lectoescritura, y que se basa en la aceptación de la diferencia y el aprovechamiento de la divulgación de una imagen monstruosa aplicada a sus identidades. En palabras de Labrador:

Así pues, otros jóvenes y otros escritores, reconocerán ser monstruos, pero los monstruos que ellos quieren ser: vampiros, licántropos, zombis y criaturas de Poe o Lovecraft. [...] Ciudadanos monstruosos, los vampiros son toxicómanos de sangre humana que, como los *yonquis* de los años ochenta, se refugian en sus criptas atemorizados ante un mundo que les resulta hostil. [...] El «vampiro» como categoría identitaria es también un activista, pero es un activista de su propia muerte, «llena de sus vidas», que acumula experiencias vividas y relatos de vidas por vivir, condenado a vivir para su muerte, a construirla como un largo suicidio que dure y que sea bello. [...] De los licántropos adoptan el relato de una maldición, de un destino oculto que les ha hecho ser diferentes, temidos o admirados, pero de los licántropos también identifican su condición para la metamorfosis. Es el deseo del cambio como posibilidad de renovación lo que les interesa de estos símbolos. [...] El «zombi», última antropología generacional, es el «yonqui», el «drogata» o el sidoso y confirma el estereotipo de exclusión que se puso en marcha en 1978: los drogados y los enfermos de las ciudades españolas, muriendo en guetos y en cárceles sin solidaridad y sin recursos, son monstruos, sí, de esa sociedad. Si, cuando la sociedad construía el estereotipo de una juventud monstruosa, estaba proyectando en ella su propia monstruosidad, una década más tarde, esta juventud habría encarnado en sus cuerpos y en sus vidas la monstruosidad de la sociedad de la que sus miembros se vieron excluidos (2017: 527-538).

Más adelante, el mismo Labrador (2017: 560-566), basándose en «Notas para una historia de la Zaragoza yonqui», un informe autobiográfico realizado por Javi y

Jancho y recogido por Gonzalo García Prado en *Los años de la aguja. Del compromiso político a la heroína*, explica cambios en la sociología del consumo de heroína y en la construcción del modelo identitario «yonqui» entre distintas generaciones. La primera de éstas se inicia en la heroína en torno a los treinta años (el cineasta y diseñador Iván Zulueta sería uno de los principales exponentes de esta generación), para ellos su adicción resulta tardía respecto de los años en que su identidad generacional se consolida, es decir, son heroinómanos después de jóvenes. Según Labrador, para esta generación, ser yonqui era ser como W. Burroughs, es decir, subyacía un concepto romántico, una forma de identidad bioliteraria a la que sólo podían acceder aquellos que dedicaban su vida entera y su completo tiempo a la adicción. En esta etapa, el número de iniciados es muy reducido y provendrían en su mayoría de la psicodelia. Son clandestinos y discretos, entienden la droga desde los libros y recibirán una importante influencia de la *beat generation*, siendo *Junkie*, precisamente de Burroughs, una especie de Biblia para ellos.

La segunda generación o generación de 1977 se inicia en la heroína con unos veinticinco años y llegan a ello al final de un proceso, un itinerario, como su conclusión y su derrota. Para ellos, ser yonqui es una experiencia fármaco-política, una forma de ser y de habitar el paisaje de la época, mediatizada por la acción de una sustancia (Labrador, 2017: 563-564). Esta segunda generación se engancha ante la falta de reconocimiento de su identidad generacional, es decir, porque no les dejan ser jóvenes, y como forma de rechazo respecto a las formas de vida hegemónicas y a modo de representación de su antagonismo ideológico.

Por último, habría una tercera generación, nacida en torno a los 60, relacionados con el *baby-boom* e identificados con los años 80 y la Movida que, según Labrador, se inician mucho antes en el consumo, en torno a los quince años y sin tener tiempo de construirse una identidad diferenciada. Es decir, se hacen heroinómanos como un modo de ser jóvenes; para ellos ser yonquis es algo que les viene dado, es un estereotipo al que se asocian un conjunto de procedimientos represivos de tipo biopolítico. Y concluye Labrador:

Diez años después, sin embargo, para los jóvenes de 1983, *yonqui* puede serlo cualquiera. Todo el trabajo, el esfuerzo, la dedicación que el drogado bioliterario ha de invertir en la construcción de su identidad maldita, con sus protocolos, sus ritos, su lenguaje, sus lecturas [...] se resumen, de pronto, en la superficialidad con la que un *yonqui* de sociedad de consumo elabora su vínculo fármaco-político con el *caballo*. Estos jóvenes son *yonquis* porque creen que son *yonquis*. Lo son porque se comportan como si lo fuesen o, mejor, porque se comportan como les dicen que se comportan los

yonquis. *Quijote de la farmacia*, el proceso de identificación es aquí el mismo proceso de tipo romántico que hemos establecido a propósito de la estética moderna, la fascinación por un modelo de identidad al que se aspira por anticipación (2017: 565).

Volviendo a la poética del texto drogado, se había citado a Castoldi como uno de los pioneros en señalar los principales rasgos definitorios de este tipo de literatura. Sin embargo, es Labrador quien, de nuevo, logra una mayor profundidad en su análisis. Este investigador desgrana los elementos característicos a nivel poético, retórico y pragmático en *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, obra ya citada en este trabajo. Para Labrador, uno de los rasgos formales que evidencian la presencia del fármaco es obviamente su propia mención, pero también las referencias hechas a éste de un modo implícito o críptico; de esta manera, la tradición de la literatura drogada ha ido construyendo un código, un léxico común que remite a la droga. Y precisa Labrador:

Entre los campos semánticos frecuentemente asociados a la droga encontramos el vegetal (*flores, hongos, adormideras, rosas, espinas, lotos, mandrágora, primaveras, selvas...*), el del veneno (*veneno, ponzoñas, cicuta, áspid, serpiente...*), el atmosférico (*tormenta, viento, sol, niebla, humo*), el siderúrgico (*cuarzo, mármol, mercurio, metales, plomo, diamante...*), la zoología fantástica (*alacrán, unicornio, dragón, hidra, vampiro, basilisco...*), el mitológico (*Narciso, Edipo, Orfeo, Ulises, Sísifo...*) o el de la farmacia (*botica, farmacia, preparados, redomas, ampollas...*) (2009: 53).

También la adjetivación puede ser objeto de codificación y determinadas tonalidades cromáticas se asocian a ciertas drogas según Labrador. Además, es propio de la literatura drogada la creación de palabras nuevas, la fragmentación y transformación de otras ya existentes, así como el empleo de onomatopeyas y logátomos (secuencias fonológicas que obedecen las reglas de una lengua pero carecen de sentido). Como se ha señalado antes, la literatura drogada tiende a la transformación de la materialidad del lenguaje y esta característica no solo se da en el plano léxico, sino también en el sintáctico y el ortográfico, dando lugar a ordenaciones poco habituales o extrañantes, desaparición de los signos de puntuación o a un uso enfático, en el caso de las exclamaciones y otros signos propios de una enunciación alterada. Según Castoldi:

El factor más recurrente es la alteración de las percepciones espacio temporales, trocadas esencialmente en dilatación del espacio y en anulación del curso del tiempo al punto de suscitar una sensación de infinito, de espacio indeterminado (1997: 14).

A esto, Labrador añade que las relaciones del discurso con el tiempo se trastocan sensiblemente por medio de recursos como la elipsis o la prospección; los espacios se subjetivizan y pierden consistencia (2009: 54-55). Además, se da una presencia de lo

sobrenatural como cotidiano, aparece lo maravilloso, lo monstruoso y lo extraordinario, aboliéndose la lógica y la causalidad como formantes de la realidad⁷. El texto drogado, dice Labrador, cuestiona la propia realidad a la que se dirige, así como el yo y la identidad, tanto del escritor como del lector. Al asumir la existencia de múltiples órdenes dimensionales situados en los márgenes de las percepciones cotidianas, la consistencia de los referentes habituales se debilita de manera que, al suspenderse o transformarse las percepciones del tiempo, del espacio, de la vida y de la muerte, en el texto drogado se niega la realidad, siendo esto una crítica a la realidad misma. En palabras de Labrador:

Además, tal esfuerzo de negación del mundo deriva en un esfuerzo de su suplantación. El texto drogado no representa el mundo, *es* el mundo. Se propone como revelación, único espacio de realidad verdadero, descripción y léxico último de las cosas. Todo lo real se redefine en sus límites y obtiene un nuevo estado, que se quiere esencia, verdad o sabiduría. Es solamente en el seno de la experiencia drogada y, por tanto, solamente en el discurso que nombra dicha experiencia, donde el ser se reencontraría consigo mismo (2009: 59-60).

No obstante, Labrador (2009:54), apoyándose en diferentes teóricos del lenguaje bajo influencia de drogas, señala que la figura más característica de los textos drogados es la sinestesia, dado que la confusión de las percepciones y la alteración de los sentidos están en la base de la experiencia con psicofármacos. Dicha sinestesia suele ir de la mano con una recurrente expresión de inefabilidad o insuficiencia del lenguaje: cuando éste reconoce su fracaso, se hace explícito en la enunciación la incapacidad de dar cuenta de lo vivido, por medio de fórmulas y elementos léxicos propios de lo inefable. Como se verá a continuación en el estudio de los textos, este es un rasgo que hace que la literatura drogada tenga concomitancias con la mística. Y sin embargo, también se verá cómo una de las particularidades de este tipo de literatura será la desacralización de ciertos elementos y rituales religiosos (a menudo pertenecientes a la tradición cristiana y católica), desterritorializándolos –en el sentido de Deleuze y Guattari– y haciendo una reapropiación de ellos para construir parte del ideario de la droga.

La mayoría de estos rasgos se hacen patentes en los textos recopilados en el capítulo XXI de *Historia de las drogas, 2*, de Antonio Escohotado, en el cual acude a las fuentes clásicas de la literatura drogada como de Quincey, Baudelaire, Gautier y

⁷ Para profundizar acerca de estos conceptos, véase vv. aa. *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001.

otros escritores menos conocidos como el ruso Mark Aguéyev, autor de *Novela con cocaína*, escrita hacia 1919, y cuyo eje temático orbita en torno a los ambientes cocainómanos en Moscú, fijándose en la trayectoria vital de un sujeto prototipo del adicto desesperado.

Finalmente, respecto a si es posible determinar con precisión el grado de la influencia de una experiencia farmacológica a la hora de escribir un texto –es decir, si es posible averiguar hasta qué punto influyen la sustancia y la dosis en la producción de un texto–, Labrador concluye que es algo aún por concretar, y que no tendría relevancia a la hora de valorar la calidad de un texto, el alcance de su diálogo con su propio tiempo e imaginario, y su capacidad de inquietar y conmover, de proporcionar al lector nuevos espacios significativos y replantear las bases últimas de lo real (2009: 61). Además, subraya el mayor interés de la dicotomía *revelación* frente a *tópico*, ya que, a pesar de que los textos drogados aparecen a menudo como experiencias únicas y personales de acceso a un estado de conciencia, al mismo tiempo, evidencian una sistemática repetición de patrones formales y temáticos. Labrador aporta una explicación doble y complementaria:

Por un lado, la experiencia con psicofármacos produce en líneas generales vivencias semejantes en todos los sujetos; por otro lado, la preexistencia de una tradición de textos bajo influencia impide que los escritores se enfrenten inocentemente a la descripción de sus visiones (2009: 61).

3. DOSIS LITERARIAS

3.1. La poesía de Miguel Ángel Velasco

Miguel Ángel Velasco (1963-2010) ha sido un poeta fugaz y brillante autor de libros de poesía que pueden considerarse piezas fundamentales entre la poesía de su generación; además, es un autor cuya obra permanece prácticamente desconocida para el gran público y apenas ha suscitado interés en el ámbito académico (Valle, 2016).

En relación con este trabajo, resultan de especial interés sus obras *El dibujo de la savia* y *La miel salvaje*, en tanto que dan cuenta de experiencias con sustancias psiquedélicas. Por lo tanto, se puede considerar que parte de su obra es literatura drogada como hace la historiadora Marta Herrero Gil:

Toda su literatura está atravesada por el uso de sustancias. Las drogas psicodélicas (le interesó especialmente el LSD) lo acompañaron en sus exploraciones, [...] Limpiaban lo accesorio, intensificaban sus estados, derretían muros y le daban pureza al dolor. Sus

grandes obras, como *El dibujo de la savia*, *La vida desatada*, *Fuego de rueda* y, en particular, *La miel salvaje*, fueron en buena medida dictadas por una conciencia enteogénica (2014b: s.p.).

En el poemario *El dibujo de la savia*, Velasco utiliza la naturaleza como espacio de referencialidad dominante, y modela su mirada mediante la experiencia psicodélica provocada por las sustancias enteogénicas o alucinógenas. La exaltación de la percepción sensorial toma varios caminos como describe Valle (2016: 232): por un lado, la descripción de un estado alterado de conciencia que las sustancias propician en el poeta; por otro, un nuevo entendimiento con la naturaleza ocasionado por este proceso. Algunas características generales de este poemario son la minuciosidad descriptiva, el descenso a lo objetual y lo minúsculo, la detención temporal y la contemplación visionaria.

En *La miel salvaje*, Velasco retoma el tema de la naturaleza y la observación y penetración con detalle y profundidad de los objetos que la componen, pero, en lugar de un canto laudatorio de las maravillas del mundo, lo que el poeta trata de extraer es el conjunto de implicaciones cósmicas que reclama la belleza y la armonía del mundo, siendo la lectura de la naturaleza una suerte de entramado de correspondencias, revelado por la experiencia enteogénica y que configura un mundo afirmativo que cifra el ideal de belleza y de armonía al que el poeta aspira (Valle, 2016: 233).

Poemas como «Beleño de sombra», reproducido a continuación, constituyen una remembranza de experiencias alucinadas del pasado, en este caso vinculada a una situación erótica o amorosa y contienen varios de los elementos señalados como característicos de la literatura drogada:

Beleño de sombra

A raíces sabía, ¿recuerdas?, aquel beso,
a pan ácimo y sangre, a lágrimas antiguas.
Un viento de ira hendía nuestra carne y dejaba
desnudo de su aroma un lirio duro: el hueso.
Habíamos bebido del purpúreo veneno
pero olvidando acaso hacer las abluciones.
Sólo sé que esa noche recorrimos desnudos,
con ebriedad de culpa, las bodegas del tiempo.
Tú mirabas la lava helada de mi boca,
mis cabellos en fuga, la escarcha de mi pómulo.
Yo tus ojos sesgados de alimaña acosada
que al punto se tornaban madrigueras de sombra.

No osábamos tocarnos. Y, sin embargo, amiga,
más pudo la honda pena de vernos destrenzados
cual nos verá la tierra ese día en que ardan
con nuestro turbio aceite sus lámparas votivas.
Y así fue que, enlazadas las dos manos marmóreas,
sorbimos nuestros labios como una pulpa impura,
atónitos del eco que en el tuétano hacía
la caracola amarga de aquel beso de sombra.

(Velasco, 1998: 19-20)

Entre dichos elementos característicos, destaca la mención explícita de la droga o sus efectos desde el mismo título, pues éste remite directamente a la farmacia; también son claras las referencias a lo largo del poema: «Habíamos bebido del purpúreo veneno [...] / con ebriedad de culpa, las bodegas del tiempo» (vv. 5 y 8). En segundo lugar, se observa el tratamiento temático del tiempo desde la distorsión: en este caso su infinitud e inexorable fugacidad parece captarse a través de un instante recordado, a partir del cual podría haber un punto de fuga hacia un futuro relativamente lejano en los versos 15-16, «cual nos verá la tierra ese día en que ardan / con nuestro turbio aceite sus lámparas votivas».

Por otro lado, destaca en el poema la utilización de léxico relacionado con el cuerpo humano: «sangre», «carne», «hueso», «boca», «cabellos», «pómulo», «ojos», «manos», «labios», «tuétano». Muchos de estos términos añaden un toque macabro al poema, ya que permiten reconstruir la imagen de un beso entre una pareja de amantes humanos que se transfiguran o se consumen hasta pasar a ser esqueletos en una especie de beso infinito.

Al mismo tiempo, pueden hallarse en el poema distintas alusiones a términos relacionados tradicionalmente con la liturgia católica o al mundo religioso cristiano en general: «pan ácimo», «sangre», «abluciones», «aceite», «lámparas votivas», pero su utilización no se corresponde con la habitual o convencional –como podría ser por ejemplo en la mística–, sino que, como suelen hacer los discursos contraculturales y antihegemónicos, el texto desterritorializa dichos elementos y se los reapropia para poderlos utilizar en el contexto de la droga, haciendo un uso, si no sacrílego, por lo menos desacralizado de los mismos.

Otros poemas, como «Lázaro», son más descriptivos y objetuales. En este caso, la vinculación con la farmacia es obvia por estar dedicado a Albert Hofmann, sintetizador del LSD e investigador de sus efectos. El poema se centra en la percepción visual de distintos detalles de la naturaleza, poniendo especial atención en el cromatismo y dinamismo de los elementos que componen el paisaje. Además, se trata de un poema en el que el autor, a través de la contemplación de la realidad más cotidiana, trata de establecer correspondencias de su andamiaje secreto, recreándose en formas simétricas y estructuras fractales como el iris de un ojo, el reflejo múltiple de una gota de agua, etc. En él, predominan términos relacionados con la botánica y que, como se ha señalado anteriormente, podrían remitir al mundo de las drogas en varios casos: «polen», «savia», «racimo», «zarcillo», «encinar», «estambre», «rama», «resina», «rosa». Todo lo señalado encuentra su articulación en el citado poema:

Lázaro

Para Albert Hofmann

Míralas bien las cosas: reverberan
tocadas por el polen de la aurora:
la filigrana lenta de la savia,
el trémulo rocío, cada gota
en que se copia entera la mañana,
la lumbre cristalina del racimo,
el zarcillo y su rúbrica menuda,
no menos soberana que el oleaje
del encinar; el iris de los ojos,
del mismo fino estambre que esa nube
que se desteje en hebras melodiosas;
el viento de oro en la vibrante rama,
la luz de la resina, el claro anillo
de esta mañana del milagro: toda
la noche cabe en una rosa blanca.

(Velasco, 1998: 26)

En «Lombardas», reproducido a continuación, también se hace patente la hegemonía de lo visual ya que, como señala Valle (2016: 242), en los poemas objetuales, dado que su propósito es descriptivo y, de acuerdo con la descripción prototípica de realidades corpóreas, la información visual tiene mayor peso:

Lombardas

Ebrio iba del mundo cuando vi aquellas coles
rizándose de plata como espuma del surco.
Diríase que públicas al par que pudorosas,
absortas en su pompa de corolas atroces.
Tan pronto raso añil como seda violeta
o copiando del cielo el zafiro más puro
las coles se irisaban como si las bruñese
el tornasol profundo de una rosa secreta.
La savia dibujaba con pincel minucioso
en las sedas azules filigranas escarlata.
Honda lumbre encendía las oles cristalinas
de rosa madreperla cual lámparas sagradas.
Al punto la madeja delicada de hojas
se henchía sudorosa de una savia más viva
y aquellas hortalizas parecían de pronto
el sueño vigilante de grandes mariposas.
Largo tiempo el que estuve asomado a la huerta
pues todo se entendía junto a aquella verdura.
Eran la misma cosa su rica nervadura
que las venas azules de mi mano en la cerca.
Y cuando me alejaba de las coles, sabiendo
que mi vida más cierta se quedaba con ellas,
vi en sus hojas alzarse como enaguas y alas
de novicias y ángeles remontándose al cielo.

(Velasco, 1998: 41-42)

De la misma manera, los fenómenos alucinatorios de tipo visual afectarán en mayor medida la percepción ebria del poeta. De nuevo, la composición está repleta de colores, exhibiendo una exuberante sensorialidad visual en lo que se refiere al cromatismo («vi», «plata», «espuma», «añil», «violeta», «cielo», «zafiro», «irisaban», «tornasol», «rosa», «azules», «escarlata», «rosa madreperla», «verdura», «azules», etc.). El goce de las pequeñas realidades de la naturaleza se considera como una fuente de conocimiento que permite comprender de otra manera la vida, el tiempo y recuperar la memoria. Y, al igual que ocurre en «Lázaro», Velasco recoge la idea de emparentar lo minúsculo descrito con el todo abarcador, la inmensidad y la abstracción contenidas en lo diminuto y concreto, tratando de hallar las diminutas y misteriosas correspondencias que unen el grano de arena y las galaxias⁸. Para ello

⁸ Véase José Luis García Martín «La miel salvaje», suplemento «El Cultural», *El mundo*, 10 de abril de 2003, disponible en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-miel-salvaje/6806>>, fecha de consulta [abril de 2018].

resulta otra vez importante la apariencia externa del objeto observado, en este caso se centra bastante en los rizos de la verdura que pueden asemejarse a una estructura fractal y en el decimosexto verso los compara con mariposas, animales de icónica simetría. Esta idea, como señala Valle (2016: 247), es deudora hasta cierto punto de las relaciones de macrocosmos y microcosmos del neoplatonismo y conlleva un relevante acercamiento a la poética de correspondencias que Miguel Ángel Velasco irá desarrollando en otros poemas, algunos pertenecientes a *El dibujo de la savia* y, en mayor medida, en *La miel salvaje*.

En «La alegría», se repite la idea del acceso al conocimiento a través de la observación de pequeños detalles de la naturaleza y, como es típico de este poemario, el poema se construye basándose en la percepción sensorial, especialmente visual, sobre todo en la segunda parte, tras una primera parte más reflexiva. En los últimos versos, el yo poético atribuye el entendimiento de la vida a una recuperación de la memoria, a su vez producida por un estado de embriaguez: «Yo no entiendo la vida, pero algo/ en mi pecho la entiende cuando veo/ al sol hacerse música en la yerba [...] /si me embriago en compañía cierta/ y entonces recupero la memoria.» (vv. 17-16, 27-28). Se trata de un estado que podría ser de especial lucidez, inspiración, revelación, como se va repitiendo en distintos autores que escriben bajo influencia. Se reproduce a continuación el texto comentado:

La alegría

1

Diré de la alegría, aunque regresen
esas noches sin fe en las que apuramos
un vino de rencor; aquellas horas
de hosco abatimiento en que uno envidia
la vida de las bestias

A pesar
de la anciana palabra, no hecha acaso
para decir la dicha.

Aunque después
la traicionemos siempre.

Aunque al final
siempre haya que pagarla: no se es
feliz impunemente.

Yo no entiendo la vida, pero algo
 en mi pecho la entiende cuando veo
 al sol hacerse música en la yerba,
 cada nota de oro titilando
 en el fresco rocío, cuando irisa
 el ala de la abeja; si respiro
 el olor de una rosa y un establo;
 si el pino sangra oro de su herida;
 en la luz de la miel y del aceite;
 en la rosa de espuma que florece
 del manantial contra la oscura piedra;
 en el negro abejorro que se encorva
 sobre la flor con trémula impaciencia;
 si me embriago en compañía cierta
 y entonces recupero la memoria.

(Velasco, 1998: 54-55)

El siguiente poema que se analizará se titula «El aceite». Está dedicado a Antonio Escohotado y, por tanto, es susceptible de referirse a sustancias psicoactivas:

El aceite

Para Antonio Escohotado

Vi el aceite de oro en la noche del párpado.
 Su luz se derramaba en la almazara eterna,
 resbalaba sin prisa por un cauce de astros,
 y al llegar al brocal de la absorta pupila
 maduraba mi ojo con su sol apretado.
 El tiempo era ese río de aceite que manaba
 desde el mañana hondo fluyendo hacia su vástago.
 Mi pelo se hizo plata, y sentí retorcerse
 bajo los pies raíces de olivo milenario.

(Velasco, 1998: 64)

Esta breve composición trata aspectos relacionados con el tiempo y el espacio desde una perspectiva alterada o distorsionada. El transcurso fugaz e inexorable del tiempo es percibido a través de una metáfora continuada en la que el yo poético contempla el fluir del éste como si fuera un río de aceite, como si de algo tangible se tratase y cuyo contacto provoca el envejecimiento, como le ocurre al protagonista que, una vez traspasado por el cauce nota canas en su pelo y viceversa, al notar el paso del tiempo en su cuerpo advierte un avance de la temporalidad exterior. Una metáfora que, por otro lado, supone un paso hacia lo sobrenatural, lo maravilloso, una imagen

surrealista u onírica que, al igual que otras procedentes del poema «Lombardas» «y aquellas hortalizas parecían de pronto/ el sueño vigilante de grandes mariposas [...] /vi en sus hojas alzarse como enaguas y alas/ de novicias y ángeles remontándose al cielo» (vv. 15-16, 23-24), rompen con los principios de la lógica y de la causalidad. Volviendo al poema «El aceite», se puede afirmar que, otra vez, predomina la percepción de la realidad a través del sentido de la vista y, en este caso un cromatismo dorado: «aceite de oro», «sol», «aceite» hasta los dos últimos versos «Mi pelo se hizo plata, y sentí retorcerse/ bajo los pies raíces de olivo milenario». Estos dos últimos versos rompen con la armonía y el estatismo contemplativo previos, cambiando el cromatismo a plata y la percepción visual por la táctil a la vez que añaden dinamismo al poema, constatándose el paso del tiempo y también por la utilización del verbo «retorcerse» frente a «resbalaba sin prisa», «manaba», «derramaba», usados anteriormente.

«Los ayunos de San Antonio», es un poema un tanto ambivalente, que podría entenderse como una revisión de las experiencias místico-religiosas, en concreto de la purificación del alma a través de la superación de los deseos y tentaciones y, la revelación posterior, un estado de lucidez especial que en el lenguaje de la mística tradicional sería el paso de la vía purgativa a la vía unitiva.

San Antonio o Antón Abad fue un monje cristiano del siglo III y se le considera fundador del movimiento eremita; vivió en la región del Antiguo Egipto conocida como la Tebaida y, debido precisamente a la influencia de San Antonio, este lugar se convirtió en lugar de prácticas monásticas de tipo anacoreta y eremita. El cuarto verso del poema «He visto la Tebaida florecida en Edén.» hace referencia a este hecho y contiene un paso hacia lo maravilloso o lo fantástico, ya que dicha región se caracteriza por su infertilidad y aridez, es decir, algo totalmente al paraíso terrenal, fructífero, abundante y colorido.

No obstante, por la dedicatoria a Enrique Ocaña, autor relacionado con la literatura drogada, también se podría interpretar que ese ayuno estuviese vinculado a las sustancias psicoactivas, refiriéndose de esta manera a una especie de síndrome de abstinencia, en el cual se alcanzan estados de conciencia elevados pero también fases difíciles y oscuras.

De manera curiosa, cabe señalar que la fiebre de San Antonio o fuego de San Antonio fue la manera coloquial en que se llamaba al ergotismo, una enfermedad

causada por la ingesta de alimentos contaminados por micotoxinas o por abuso de medicamentos que contengan esta misma sustancia. Está causado fundamentalmente por el ergot o cornezuelo que contamina el centeno y, mucho menos frecuentemente, la avena, el trigo y la cebada. Una de las sustancias producidas por el hongo es la ergotamina, de la cual deriva el ácido lisérgico (precursor del LSD, sintetizado por Albert Hofmann en 1943). Los efectos del envenenamiento pueden traducirse en alucinaciones, convulsiones y contracción arterial, que puede conducir a la necrosis de los tejidos y la aparición de gangrena en las extremidades principalmente.

Una de las hipótesis modernas acerca de la cura de esta enfermedad a lo largo de la historia es la del funcionamiento de la peregrinación a Santiago de Compostela, no por intervención divina o del santo, sino precisamente por el cambio de dieta de los aquejados de este mal, peregrinos provenientes del norte y centro de Europa. En dichos lugares de procedencia, el pan se elaboraba con cereales más fácilmente contaminables por las condiciones de humedad, entre otros factores y, a lo largo del camino, sobre todo en España, los peregrinos recibían cuidados de monjes que les otorgaban pan hecho con trigo, más resistente al cornezuelo⁹.

Sea como fuere, parece que el poema trata del conocimiento y aprehensión de la realidad, con sus partes positivas y negativas, obtenido a partir de un ascetismo que bien puede relacionarse con la mística tradicional, el ayuno alimenticio y la meditación y oración, o con un estado de conciencia alterado proveniente de la privación del uso de sustancias, posiblemente LSD. Entonces, se trata otra vez de la apropiación del léxico relacionado con la religión cristiana para la construcción de ciertas partes del ideario de la droga, como puede comprobarse en el poema:

Los ayunos de San Antonio
Para Enrique Ocaña

Otro dios no conozco que este ayuno; por él
he visto alzarse un ángel de la arena de oro
y volver a la arena. Y he manado piedad.
He visto la Tebaida florecida en Edén.
He sabido del cielo. Pero también le debo
conocer el infierno que cabe en nuestro pecho
y el azar que gobierna penitencia y merced.

(Velasco, 1998: 53)

⁹ Para profundizar véase José Miguel Soriano del Castillo *et al.*, *Micotoxinas en alimentos*, Madrid: Díaz de Santos, 2007, pp. 6-7.

Otro poema de Miguel Ángel Velasco que se puede incluir en esta antología de textos drogados es «El humo del cigarro», el título contiene una referencia explícita y todo el poema es una reflexión que parte de la observación de la columna de humo que desprende un cigarro, cuyas formas y movimientos extrapola el poeta al orden de otros elementos de la vida y del cosmos en general. Como viene siendo propio de este autor, el poema va de lo minúsculo a lo enorme, de lo concreto a lo abstracto, del humo de un cigarrillo a las nebulosas del universo. De manera curiosa, quizá deliberada, el poema varía en la extensión de sus versos, lo que a efectos visuales provoca su parecido precisamente con una columna de humo ascendente como la que sale de un cigarro, convirtiéndolo así en una especie de caligrama:

El humo del cigarro

Miras a contraluz el suelto hilo
que se devana en fáciles volutas.
Y en esa transparente arquitectura
Reconoces un ritmo, el equilibrio
de una danza precisa.
Y te dices que el humo tiene un orden,
un concertado pulso que edifica
su liviana columna.
El mismo que gobierna
la rotación de antiguas nebulosas,
el latido puntual de las mareas
y el de tu corazón, desafiando
el peso de la tierra.
Se consume la brasa,
pero se prende el denodado estambre
al rizo de su vuelo, y multiplica
en la sutura de las altas pérgolas
esa ufana corola necesaria.
Lo que nunca será de la ceniza.

(Velasco, 2003)

3.2. Un relato breve de Fernando Arrabal: «Ketamina veloz»

El siguiente texto que se va a analizar es el relato autobiográfico «Ketamina veloz»¹⁰, escrito por Fernando Arrabal a raíz de haber sido sometido a una intervención quirúrgica con esta sustancia. Aunque, según Herrero Gil (2014 s.p.), Arrabal no sea un autor representativo de este subgénero literario, lo cierto es que la experiencia debió de marcarle ya que, además de este relato, también colaboró escribiendo el apéndice de *Ketamina*, de Eduardo Hidalgo y se designó a sí mismo durante un tiempo como «El Ketaminófilo». Reproduzco, a continuación, el texto completo, para su posterior comentario:

KETAMINA VELOZ

El immaculado camillero ¡tan parecido a Anelka! me llevó jovial hacia el quirófano, en andas y volandas, a bordo de un alto moisés protegido por gruesos barrotes cromados y relucientes. Mi guía iba vestido de verde limón, como el color de las sábanas que me acunaban, y de la esperanza. Para conducirme se había tocado con un gorro de ducha transparente que hacía juego con su cubrebocas. ¡Qué recorrido tan delicioso! ¿Como el primer circuito turístico que los griegos nombraron ‘teórico’? Para los atenienses la meditación era la teoría (‘theôria’) que oponían a la práctica (‘praxis’). Yo también durante el itinerario hacia la sala de operaciones medité, ¿con un júbilo parecido al que experimentó el primer ser humano la primera vez? Pero en plena teoría la ‘praxis’ llevó a mi mente tórridas escenas pornográficas, cuando hubiera debido pensar en las postrimerías.

A menudo, jugando al ajedrez, me canturreo reiterativamente un estribillo que nada tiene que ver con la partida; esta vez me repetía dos versos del poeta-editor y ¡también camillero! Raúl Herrero: «prolongas mis convulsiones/vernáculo, tabernáculo». Guiado por «mi Anelka» la subida en ascensor, idealizada por mi forzosa inmovilidad, se transformó en levitación. Me habían ataviado, antes de iniciarse la travesía clínica, con una batita casi sin mangas, corta y amarilla. ¿Cómo vestían los griegos a los enfermos que llevaban de excursión al templo de Esculapio el dios curalotodo? Mi atuendo, como casi todo en este hospital parisiense, llevaba impreso «Assistance Publique» (es decir la antigua Inclusa). En verdad me sentía tan dichoso como el inclusero mimado por las gigantescas manazas -para él- de la hermanita de la caridad. Mi automedonte me condujo por varios pasillos de verbena cristalina e insonorizada. Me embriagaba el perfume pero no conseguía identificarlo. ¿Era un aderezo etéreo de alcohol, alcanfor, jengibre y éter? El ‘coloso’ y también bienaventurado ‘pánico’, por fin, antes de desaparecer me instaló en un alveolo célico con una claraboya radiante a dos metros de mis ojos. Aun sin poder andar recé «la oración peripatética a un dios ateo» que horas antes me había compuesto Jodorowsky. Instalado en la empinada cuna de limbo -¿o era

¹⁰ El texto ha sido recuperado del blog de la editorial Amargord, que lo reproduce con permiso del autor, véase <<http://amargordia.blogspot.com.es/2008/03/ketamina-veloz-fernando-arrabal.html>>, fecha de consulta [abril de 2018].

el vientre de mi madre?- no sentí ninguna ansiedad. En semejante antesala de sangre y bisturís, ¿podía nacer aquella inexplicable euforia?

Sin embargo, las dos veces que viví intervenciones cirujanas parecidas ¡cómo me habían acongojado el dolor y la angustia! Los tres episodios respetaron el ciclo de los veintitrés años, pero ¿por qué este tercer acto era tan opuesto a los dos precedentes? Para obedecer al rito nacional tuve que dirigirme al público teatral madrileño tres días antes de la intervención quirúrgica. La Pasión, que había visto representada brillantemente me había conmocionado. Pero durante aquellos instantes, solo en escena y con la obligación de hablar a una muchedumbre invisible y desconocida, vislumbraba imágenes de lo que barruntaba como mi inmediata pasión y posible muerte en un hospital francés ¡el primer día de la Semana Santa! No obstante súbita y misteriosamente, en estado hipnótico, me oí concluir las breves palabras refiriéndome a... ¡mi resurrección!

Durante la larga operación no tuve ninguna de las pesadillas que me aterraron hace veintitrés y cuarenta y seis años. Algunas de las cuales las he contado al pie de la letra en obras como «Los dos verdugos».

Mientras me operaban, en sueños, realicé un periplo divino. Un vehículo deslumbrante me llevó a una velocidad vertiginosa. Recorrí laberintos y selvas exponenciales centuplicándose instantáneamente, galaxias con planetas trapecistas, túneles radiantes entre abismos oceánicos que subían al cielo. No me daba tiempo para verlo todo, pues todo desfilaba rapidísimamente. Flores gigantescas y microscópicas reían a lágrima viva, piedras preciosas y espejos de goma daban saltos por la luna, caleidoscopios con cuernos de rinocerontes se abrían a mí acogedores cuando iba a estrellarme contra ellos. Surgían voces como si conversaran cerca de mí ángeles humanos. Un estruendo sorprendentemente armónico interpretaba la sinfonía del Edén. Lis en otro vehículo (¿encima de mí o debajo? ¿detrás o al lado? ¿cruzándome diagonalmente o cayendo perpendicular desde lo alto?) me siguió un segundo y nos alejamos irremediamente. Pero sabía que más tarde nos encontraríamos, felices. Samuel vino a bordo de una vaca meteórica. Me explicó algo tranquilamente, pero dada la velocidad sólo oía palabras sueltas. A Lélia, corriendo vertiginosamente a caballo de Freud, tampoco conseguía poder dirigirme a ella. Mi padre como el rayo supersónico salió del pasillo de la muerte del Penal del Hacho. Sabía que íbamos a besarnos en el fondo del firmamento entre cataratas de arena. Desternillándose Didier Khan y Kundera pasaban como bólidos. La nonagenaria volaba a bordo de un cohete supersónico gracias a su perfusión de oxígeno en la nariz. Mientras a ella y a sus tres biznietos la despojaban de su fortuna reía seráficamente convertida en «pobre de solemnidad». Los patafísicos coreaban «bienaventurados los pobres» en un eco que se podía masticar. Yo mismo desaparecía y aparecía irreconocible para mí mismo. Dios me tragaba y me proyectaba. Me sacó de mi supersónico vehículo para colocarme en la palma de Su mano. Sentía que iba a ocurrir algo aún más prodigioso cuando...

...una voz me susurró dulcemente: «Monsieur Arrabal, comment allez-vous?». Reconocí a la anestésista... y tomé tierra. El periplo de iniciación (la 'theôria') sólo acababa de comenzar. ¡Qué felicidad!

El polifacético autor retoma el género denominado «relación de drogas» por Escohotado, y describe un estado de felicidad y tranquilidad inducido por la ketamina. Desde el punto de vista de la narratología, estaría enunciado por una narrador

homodiegético con focalización interna del tipo narrador-protagonista, cuya narración consiste en un sumario o condensación de acontecimientos y acciones hecho en primera persona. La acción comienza *in medias res*, con el protagonista, el propio Arrabal, siendo conducido en camilla por los pasillos de un hospital. A partir de ahí, el orden de los acontecimientos del relato se presenta de manera coincidente con el tiempo de la historia, es decir, siguiendo la ordenación lógica y causal de distintas secuencias, a excepción de una pequeña analepsis, en la que el protagonista explica una comparecencia ante el público de un teatro unos días antes, y recuerda dos intervenciones quirúrgicas del mismo tipo a las que se había sometido en el pasado.

Por otro lado, la duración del tiempo es anisocrónica, es decir, está sometida a efectos y variaciones de ritmo; la mayor parte del relato consiste en un resumen narrativo en el que el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia, contando con alguna elipsis temporal. Sin embargo, llegado el momento de la operación, es decir, cuando la ketamina ya está ejerciendo plenos efectos, se desata una serie de imágenes oníricas dispuestas en forma de escena narrativa en la que el tiempo se dilata en comparación con el resto del relato. No obstante, pese a esta ampliación del tiempo del discurso, el efecto no es de morosidad o deceleración, sino que, como el conjunto de imágenes que se suceden es tan variado y lo que se describe son precisamente fenómenos y objetos relacionados con la velocidad, la sensación es de rapidez, de aceleración temporal y se puede afirmar que, en definitiva, el efecto conseguido es la deformación temporal, algo bastante típico de los relatos drogados.¹¹ Además, este sueño contiene numerosas rupturas de la lógica y la causalidad natural, la realidad queda pulverizada y, en él, se produce una libre y fragmentaria asociación de ideas con base en la memoria y el recuerdo de seres queridos o personas importantes en la vida del protagonista.

Como es también típico en literatura drogada, la percepción sensorial tiene un gran peso, especialmente la visual, y es uno de los elementos susceptibles de alteración; así encontramos: «la subida en ascensor, idealizada por mi forzosa inmovilidad, se transformó en levitación. [...] Me embriagaba el perfume pero no conseguía identificarlo. ¿Era un aderezo etéreo de alcohol, alcanfor, jengibre y éter?», al margen

¹¹ Ejemplos de lo descrito: «Un vehículo deslumbrante me llevó a una velocidad vertiginosa, [...] selvas exponenciales centuplicándose instantáneamente, [...] todo desfilaba rapidísimamente [...]. Samuel vino a bordo de una vaca meteórica. [...] corriendo vertiginosamente [...] rayo supersónico [...] pasaban como bólidos [...] cohete supersónico»

de varias descripciones basadas en la vista. También hay en el texto fragmentos que dan cuenta de la confusión espacial y de consciencia: «Instalado en la empinada cuna de limbo -¿o era el vientre de mi madre? [...] No me daba tiempo para verlo todo, [...] (¿encima de mí o debajo? ¿detrás o al lado? ¿cruzándome diagonalmente o cayendo perpendicular desde lo alto?) [...] sólo oía palabras sueltas» y, significativamente, «Yo mismo desaparecía y aparecía irreconocible para mí mismo».

Otras características propias de la literatura drogada presentes en el relato son la utilización del ámbito de los viajes para describir la experiencia y el uso de ciertos términos que remiten a la droga o son ya típicos de la literatura drogada: «perfume», «alcohol», «éter», «laberintos», «selvas», «galaxias», «abismos», «flores», «caleidoscopios», «cataratas», entre otros, como la mención a la sinfonía del Edén. Algunos de estos términos en particular, junto con varios adjetivos y elecciones léxicas permiten situar el relato como una experiencia idealizada o mitificada que transcurre de manera exageradamente positiva, en comparación con lo que en realidad debe suponer una intervención quirúrgica de este tipo. Algunos ejemplos serían:

El immaculado camillero [...] me llevó jovial hacia el quirófano, en andas y volandas [...] ¡Qué recorrido tan delicioso! [...] júbilo [...] ataviado [...] atuendo [...] En verdad me sentía tan dichoso [...] Mi automedonte me condujo [...] Me embriagaba el perfume [...] El ‘coloso’ y también bienaventurado ‘pánico’ [...] no sentí ninguna ansiedad [...] ¿podía nacer aquella inexplicable euforia? [...] Durante la larga operación no tuve ninguna de las pesadillas que me aterraron hace veintitrés y cuarenta y seis años. [...] Mientras me operaban, en sueños, realicé un periplo divino. [...] ...una voz me susurró dulcemente [...] ¡Qué felicidad!

Esto permite situar el relato como un texto más o menos típico dentro de la literatura drogada: el narrador relata una experiencia mental y/o física provocada por la influencia de una sustancia, utilizando léxico relacionado con el ámbito de los viajes y el transporte y aludiendo a alteraciones en la percepción sensorial. La originalidad de este texto en particular recaería en que los efectos descritos los provoca la ketamina, una sustancia mucho menos tratada dentro de la literatura drogada. De esta manera, el relato *Ketamina veloz*, sirve como ejemplo para evidenciar la problemática en forma de dicotomía propuesta por Labrador (2009): *revelación o tópico*; pues, a pesar de que los textos drogados aparecen a menudo como experiencias únicas y personales de acceso a un estado de consciencia, al mismo tiempo, evidencian una sistemática repetición de patrones formales y temáticos.

3.3. *Cocaína*, novela de Daniel Jiménez

El siguiente texto que se analizará es la reciente novela *Cocaína*, escrita por Daniel Jiménez. Se trata de una obra de autoficción¹² en forma de diario cuyo narrador utiliza la segunda persona en función de primera, el uso del *tú* constituye un desdoblamiento reflejo del *yo*, un recurso relativamente habitual en autobiografías o en ensayos y reflexiones críticas, ya que sirve como método de deliberación, autodebate y desvelamiento de la conciencia, que se somete a auto-interpelación, auto-reflexión.

Como suele ocurrir con los diarios, es una narración ulterior o relato del pasado, y la instancia narrativa se presenta en forma de narrador homodiegético, con focalización interna, y cuya posición temporal respecto a los hechos que cuenta es retrospectiva. En el relato, predomina el presente histórico, un presente verbal con valor de pasado que, en este tipo de narración constituye de algún modo un desplazamiento del punto de vista psicológico del narrador –y del lector– para ver y presentar ese momento del pasado «como si» estuviera sucediendo en el presente, siendo un modo de actualizar y dotar de mayor cercanía, viveza y emotividad a ese pasado narrado, eliminando distancia de él respecto a la situación de la instancia de la enunciación.

Esta narración cubre un año natural, aunque la frecuencia de escritura no parece obedecer ningún orden lógico; por otro lado, el relato está constituido en su mayor parte por sumarios o resúmenes narrativos combinados con escenas cortas; entre ellos, se intercalan todo tipo de modos de reproducción por parte del narrador del discurso hablado y el pensamiento de los personajes en el relato. Encontramos sumarios de actos de habla, diálogos en forma de discurso directo e incluso digresiones en forma de discurso directo no regido o discurso directo libre (esto es, sin *verbum dicendi* ni marcas gráficas), en las que la conciencia escindida del narrador reflexiona y evalúa con cierto dialogismo la conciencia del protagonista y también

¹² Para profundizar sobre este concepto véanse A. Casas, *La autoficción: consideraciones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 2012 y, de la misma autora, «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales» Madrid: Universidad de Alcalá, recuperado de <https://www.iberoamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion_521841.pdf> fecha de consulta [abril de 2018] y S. Reisz «Formas de la autoficción y su lectura» *Lexis*, vol 40 n° 1, recuperado de <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003> , fecha de consulta [abril de 2018].

hallamos uso del discurso indirecto libre, lo que hace que la novela cuente con una polifonía enunciativa muy variada, en ocasiones incluso experimentalista.

En cuanto al desarrollo de la acción, es importante destacar que la novela no cumple con la típica estructura de planteamiento, nudo y desenlace, sino que más bien se trata de una estructura circular o espiral; el protagonista está precisamente inmerso en la adicción a la cocaína, atrapado en un círculo vicioso y su narración recoge etapas con altibajos de consumo, con periodos de intensa actividad relacionada con la droga que se alternan con otros de moderación e incluso abstinencia más o menos larga. De hecho, la narración comienza de manera muy parecida a como termina, con una larga enumeración de los problemas que el protagonista ha evitado a lo largo de su vida y que de alguna manera podrían constituir motivos por los que alegrarse. Dicha enumeración es prácticamente idéntica –parece incluso reformulada– y refuerza la estructuración circular de la novela. Ésta presenta un final abierto, que deja lugar a la libre interpretación, al concluir el relato en el preciso momento en que el protagonista se da cuenta de que ha llamado por error a su camello en vez de a su madre para felicitarle el año nuevo, explicarle su mejoría y expresarle sus sentimientos, a lo que el proveedor de droga contesta con su habitual «¿Uno y donde siempre?». Será el lector quien decida si el protagonista cuelga y sigue intentando construir una nueva vida o, por el contrario, si recae en el vicio.

Por otro lado, igual que el protagonista es adicto a la cocaína, también padece una dependencia fuerte de la literatura y la escritura; lee y siente la necesidad de escribir, tratando de ser reconocido por ello. En ocasiones, ambas adicciones se combinan o una lleva a otra, por ejemplo, la falta de inspiración conduce a la frustración del protagonista y esto le lleva a consumir cocaína, o, por el contrario, el frenesí mental causado por la droga desemboca en que Daniel se siente a escribir. No obstante, aunque se trata de un escritor frustrado y que recurre a la cocaína para paliar dicha frustración, el propio autor explica que no se trata de una clásica idea de escritor fracasado y atormentado¹³:

El personaje está enganchado a la cocaína. No hace un uso lúdico de ella [...]. Se fustiga, está pasando una penitencia casi autoimpuesta y ha encontrado en la cocaína la sustancia que le permite sobrellevar esa frustración [...]. Su degradación al final se nos

¹³ S. Pérez Mendoza, «A mi novela le ha venido bien que escribiera puesto», entrevista a Daniel Jiménez, autor de *Cocaína*», *El diario.es*, 17/02/2016, recuperado de <https://www.eldiario.es/cultura/libros/Daniel-Jimenez-venido-escribiera-puesto_0_485402200.html>, fecha de consulta [abril de 2018].

revela como un síntoma de que algo falla, de todo lo que ha fallado en su vida. [...] Con todo, no se encuentra cómodo en esa posición de víctima, no le gusta tratarse de manera complaciente y lleva los juicios sobre sí mismo al extremo.

Más adelante, en la misma entrevista, Daniel Jiménez opina que a su novela le ha afectado positivamente el hecho de que él mismo escribiese bajo la influencia de sustancias; según el escritor, conseguía una deriva del pensamiento, cierta fuga de ideas y rapidez y fluidez narrativas, material de inspiración sobre el que luego incidir y elaborar más texto. No obstante, también reconoce que el estar bajo la influencia de sustancias le provoca una engañosa sensación de euforia, omnipotencia y capacidad literaria, algo que contrasta con la sobriedad que sigue al final del efecto y que le ayuda a encontrar el tono intermedio de escritura. Esto es algo con lo que juega en la novela, ya que, por medio de la autoficción profundiza en el relato de una vida, el mundo de la escritura y trata de hacer de su experiencia particular algo más universal. Esta idea se puede conectar de manera directa con dos deseos contradictorios que tiene el protagonista: por un lado, quiere distinguirse, ser reconocido por su escritura, trascender de manera triunfal y, por otro, anhela encajar en el mundo ordinario, tener relaciones familiares, de amistad y amorosas «normales», ser responsable y saludable, etc.

De esta manera, se puede concluir que *Cocaína* es una obra de literatura drogada y, al mismo tiempo, uno de sus valores reside en su metaliterariedad. Es decir, por un lado, presenta varios de los rasgos característicos señalados por Castoldi (1997) y Labrador (2009), como la fragmentariedad del discurso (abundan las frases cortas no siempre en conexión con las anteriores, reconstruyendo el itinerario mental del protagonista), el cuestionamiento de la realidad (por ejemplo, el protagonista duda de la composición de las sustancias que toma y de los efectos que le provocan, sobre todo al inicio de la novela), la propia mención de los fármacos, la utilización de léxico relacionado con la droga, junto con el hecho de que el propio escritor reconoce en otros paratextos (como las entrevistas) las condiciones de su escritura. Por otro lado, estamos ante una obra metaliteraria, en tanto que problematiza aspectos relacionados con la escritura y, en particular, con la escritura bajo influencia. En esto radica precisamente la originalidad de una novela que, al utilizar el formato de diario, la enunciación polifónica, la escisión de la conciencia del narrador-protagonista y, sobre todo, al estar conectada con la realidad inmediata del momento histórico y social que relata, adquiere una gran verosimilitud como narración.

Por último, también cabe añadir que en esta novela tiene un gran peso la intertextualidad y el protagonista, al ser un aficionado a la literatura, menciona constantemente a otros escritores y obras. En algunas ocasiones reproduce subtextos de manera literal y explícita, a modo de cita, por ejemplo antes de empezar a relatar un periodo de días introduce citas de Kafka, Imre Kertész, Knut Hansum, Fernando Pessoa, Truman Capote, Michel Houellebecq, entre otros; estas citas aluden en su mayoría a la condición humana o a la escritura, de acuerdo con el ya señalado carácter metaliterario de la obra. Por ejemplo:

Todos los escritores quieren que todo el mundo le quiera. Pero la verdad es que todos estamos terriblemente solos. (David Foster Wallace)¹⁴

Gracias a sus obras, ciertos escritores ganan dinero, otros obtienen fama, pero algunos sólo consiguen enemigos. (Horacio Castellanos Mora)¹⁵

En realidad, escribir nunca es fácil; por si alguien no lo sabe, es el trabajo más duro que hay. (Truman Capote)¹⁶

En otras ocasiones, incluye las citas en el relato del día:

La vida no tiene nada que ver con lo que se escribe. Breton. Follar es lo único que desean los que van a morir. Bolaño. La muerte no existe. Tolstói. La muerte es, acaso, la única manera con que está hecha la literatura. Hugo. La literatura, tal vez, pueda salvar al planeta. Cheever.¹⁷

Henry Miller escribió: la literatura del siglo XXI será autobiográfica o no será.¹⁸

Otras veces incluye fragmentos de obras de autores reales que el protagonista está leyendo, como ocurre con Cesare Pavese¹⁹, en otras utiliza préstamos o rupturas de frases consagradas en literatura, política o incluso en el cine: «se transparenta en tu pupila y en tu mirada azul mientras clavabas tu pupila en la mía y exclamas ¿qué es la cocaína? Y ¿tú me lo preguntas? La cocaína eres tú».²⁰

En otras ocasiones, simplemente juega con alusiones y ecos: por ejemplo, uno de los intentos de escritura que hace el protagonista de la obra se iba a titular *Diario de un madrileño consumidor de cocaína*, que inmediatamente remite a la clásica obra sobre el opio escrita por Thomas de Quincey. Otro posible título que consideró, *Vivir*

¹⁴ D. Jiménez, *Cocaína*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, p. 15.

¹⁵ *Ibid.* p. 33.

¹⁶ *Ibid.* p. 101.

¹⁷ *Ibid.* p. 29.

¹⁸ *Ibid.* p. 97.

¹⁹ *Ibid.* p. 155.

²⁰ *Ibid.* p. 124.

para esnifarla, podría hacer referencia a la obra autobiográfica de Gabriel García Márquez (*Vivir para contarla*); o, *Historia de un cocainómano contada por él mismo*, que recuerda a títulos de A. Dumas o Félix de Azúa y otras en formatos de títulos más convencionales como *Diario de un cocainómano*, *Autorretrato con cocaína*.

Incluso, hay espacio para la crítica literaria, y el protagonista opina, teoriza sobre algunos escritores, obras, la crítica literaria o el público en general:

en lugar de eso le regalaste un libro de Bolaño, *Estrella distante*, que tu padre hojeó por encima pero nunca se leyó y a la semana siguiente se compró la última e imprescindible novela de Pérez Reverte que se leyó en dos noches de frenética lectura y un día tú entraste en el baño y la novela estaba allí y la cogiste y la empezaste a leer y por un momento pensaste cagar encima de ella, mear sobre las duras tapas de geltex y si te quedaban ganas arrancar varias páginas y hacerte una paja y correrte sobre ellas como hacían los escritores bárbaros con los textos de Balzac, de Hugo, pero, ah, en vez de hacer todo eso la cogiste y la empezaste a leer y se te agarró por dentro y esa noche, esta noche, la terminaste de leer y al día siguiente has enviado una carta a la editorial llena de alabanzas y elogios para el señor Pérez Reverte que estás en los cielos y amén.²¹

¿Cuántos gramos de cocaína se tuvo que meter Javier Marías para escribir una novela tan larga y aburrida como *Tu rostro mañana* sin pegarse un tiro en medio de tal empresa? ¿Se dará Juan José Millás masajes tailandeses con final feliz para lograr esas impagables dosis de agudeza crítica y social que nos regala en sus columnas?²²

Por supuesto, no hay que olvidar que con posteridad escribieron libros inmortales tipos como Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoyevski, Proust, Kafka, Joyce y puede que alguno más. Muy bien. Y ¿todo esto para qué si el libro más leído del año siempre es un novelón de Isabel Allende?²³

-Bueno, no sé qué decirte, por citar alguno, qué sé yo, pues Aristófanes, Horacio, Juvenal, el Arcipreste de Hita, quien sea que escribiera el Lazarillo de Tormes, Cervantes, Quevedo, Swift, Shakespeare, Rabelais, Flaubert, Gógol, Diderot, Beaumarchais, Santa Teresa, Machado, Valle-Inclán, Joyce, Kafka, Eduardo Torres, César Ruiz-Tagle, Leandro Romaña, Monterroso, Bolaño, Borges y Bioy Casares.²⁴

Estás leyendo *El rey pálido*, la novela póstuma y aburridísima de D. F. Wallace.²⁵

Cuando murió el autor de *Los detectives salvajes* por falta de un trasplante, Nicanor Parra escribió: le debemos un hígado a Bolaño. Pero tú y todos los jóvenes que aún creéis en los mitos, en la sacristía de la literatura y en el sacrilegio literario, le debéis algo más que eso. Le debéis un hígado, dos pulmones y un aparato digestivo y un intestino grueso y un riñón y un bazo y un páncreas y un corazón. Eso por lo menos. Es posible, incluso, que le debáis haberos descubierto las mismísimas entrañas.²⁶

Miércoles. No te levantaste de la cama. Leíste novelas deprimentes, entre ellas *Novela con cocaína*.²⁷

²¹ *Ibid.* p. 85.

²² *Ibid.* p. 96.

²³ *Ibid.* p. 97.

²⁴ *Ibid.* pp. 112-113.

²⁵ *Ibid.* p. 144.

²⁶ *Ibid.* p. 152.

²⁷ *Ibid.* p. 166, en referencia a la obra del ruso Mark Aguéyev.

3.4. *El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)*, novela de Carlos Velázquez

Por último, veremos una serie de textos que proceden del muy reciente volumen titulado *Drogadictos*, de 2017, una antología de relatos y fragmentos de obras de trece autores que escriben sobre su relación con alguna adicción o su experiencia con alguna sustancia, entre ellas el opio, la morfina, la marihuana, MDMA o la cocaína.

Como la sustancia de la que trata la novela de Daniel Jiménez –analizada anteriormente– es precisamente la cocaína, parece adecuado empezar con el texto de *Drogadictos* basado en la misma sustancia. El texto corresponde a un fragmento de *El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)* de Carlos Velázquez, una novela drogada en términos de Labrador, que narra experiencias concretas que, en su conjunto, abarcan una extensa temporalidad. En el fragmento antologado en *Drogadictos*, el relato se restringe a una breve estancia por parte del protagonista en Lima, y el hecho de mayor importancia para el desarrollo posterior de la acción es el reencuentro que tiene el personaje con la droga, debido a la calidad y pureza de la cocaína peruana.

Se trata, como la mayoría de los otros relatos de esta antología y, al igual que *Cocaína* de Daniel Jiménez, de un texto autobiográfico en el que el protagonista es el propio autor o un desdoblamiento de éste. *El pericazo sarniento* también trata sobre la vida de un escritor o aspirante –nunca mejor dicho– a escritor, adicto a la cocaína. Por tanto, ambas obras son metaliterarias. Éste no es el único punto en común que tienen ambas novelas, pues la intertextualidad también es una característica propia del texto de Carlos Velázquez; el mismo título remite a *El periquillo sarniento* (1816), considerada obra cumbre de José Joaquín Fernández de Lizardi. Una vez dentro del texto, hay frecuentes alusiones a Gustavo Escanlar, periodista y escritor uruguayo, relacionado también con las drogas como la que abre el relato²⁸:

«Nunca me di cuenta en qué momento la merca me dejó de provocar placer», se lamenta Gustavo Escanlar en el texto «Mis vidas como ex». Es un pensamiento que muerde con frecuencia a los adictos. El cocainómano jamás se cuestiona por qué continúa metiéndose si ya no la disfruta. Reniega de su relación con la droga. Pero no renuncia a ella.

Y citas de varios autores, entre ellos Hunter S. Thompson²⁹:

Pero toda velada, por mucho que se prolongue, termina. Y tuve que resguardarme en mi habitación. No sin cierto temor. No puedes darle la espalda a la droga, aconseja Hunter

²⁸ VV.AA., *Drogadictos*, Madrid: Demipage, 2017, p. 22.

²⁹ *Ibid.* p.32.

S. Thompson en *Miedo y asco en las Vegas*. Quizá en ese momento en que me relajara, la coca me daría la puñalada por la espalda.

La presencia de este último autor es recurrente en la obra de Velázquez y, en esta novela, más que en otras, debido a que el periodista y escritor estadounidense fue uno de los precursores en hablar sobre el consumo de drogas y la psique del adicto, como explica el propio Velázquez en una entrevista³⁰.

Incluso, se pueden advertir ciertas afinidades psicológicas entre ambos protagonistas, pues en ambas novelas se alude a la estrecha relación que hay entre la adicción a la cocaína y la elevación de los niveles de actividad sexual, vinculada en ambos casos al consumo de pornografía digital y la masturbación³¹. No obstante, en *El pericazo sarniento*, se percibe una mayor descripción de las experiencias concretas con la droga, ausentes en *Cocaína*:

Me acosté en la cama y todos mis temores se disiparon. No me atacó la taquicardia. Ni la paranoia. Ni la culpabilidad. Al contrario. Me invadió una sensación inédita. Que no había experimentado nunca antes. Entré en una especie de sopor. En un confort opiáceo [...]. Era como si alguien hubiera metido una aguja a través de mi cuero cabelludo y me hubiera inyectado varios shots de anestesia. O como si el doctor Hannibal Lecter me hubiera destapado el casco y me aplicara un masaje sobre el cerebro con una técnica ancestral. O como si me hubieran aplicado justo sobre la masa encefálica varias latas de xilocaína en spray. Podía tatuarme el cerebro si se me antojaba. Estaba volando. Cerré los ojos. No miento. Me despedí del mundo. Sin dramatismos, sin gimoteos, me dije, de esta no me levanto. Mañana voy a amanecer muerto. O loco. O cuadripléjico.³²

Al anoecer la historia se repitió. No tuve problemas para dormir. Ni siquiera sufrí pesadillas. Pero antes de perder el conocimiento el placer era tan pronunciado que gemí un poco. La coca te anestesia. Es un hecho. Pero yo jamás me había sentido anestesiado a ese nivel en mi vida.³³

En estos ejemplos se observa además otro factor común a las dos obras, el fragmentarismo y la rapidez. Los enunciados destacan por su brevedad y simplificación sintáctica, lo cual fomenta una lectura acelerada de los mismos. Otro rasgo común y propio de la literatura drogada es la constante presencia y mención explícita del fármaco a lo largo del texto, así como de léxico relacionado con el mundo de la droga.

³⁰ H. González, «'El pericazo sarniento', el testimonio de Carlos Velázquez y su adicción a la cocaína», *Aristegui Noticias*, 18 de enero de 2018, recuperado de <<https://aristeguinoticias.com/1801/kiosko/el-pericazo-sarniento-el-testimonio-de-carlos-velazquez-y-su-adiccion-con-la-cocaina/>>, fecha de consulta [abril 2018].

³¹ Véase D. Jiménez, *Cocaína, op. cit.*, p. 172 y Vv.aa. *Drogadictos, op. cit.*, pp. 25-26.

³² *Ibid.* p. 32.

³³ *Ibid.* p. 36.

3.5. Un relato de Lara Moreno: «Oro negro»

El siguiente texto seleccionado de la antología es *Oro negro*, un relato sobre el opio escrito por Lara Moreno en el que la autora juega con los límites existentes entre las categorías narratológicas en cuanto a la verosimilitud. Desde el principio y luego esporádicamente, la narradora y protagonista introduce cláusulas que hacen dudar sobre la autenticidad de su relato y de su autoridad como voz enunciativa³⁴:

Se llamaba Claudia. Tenía seis años y el pelo casi naranja, lacio. Esta historia podría ser real. Si yo tuviera la suficiente memoria podría serlo, pero no cuento con ella, ni con la historia ni con la memoria.

Esta historia podría ser real si mi memoria pudiera recordarla.

Si pudiera recordarlo, si hubiera ocurrido realmente, habría sido un sábado [...]. Si ese momento hubiera existido, tampoco conseguiría acordarme ahora de cómo fue aquello [...].

También podría asegurar, si esta historia fuera cierta [...].

Por lo demás, se trata de un relato con un narrador de tipo homodiegético con focalización interna, cuyo enfoque temporal es retrospectivo, es decir, narra desde una posición temporal posterior hechos, reales, supuestos o inventados pertenecientes al pasado. La narración abarca un lapso temporal relativamente breve, desde la mudanza de la protagonista y su pareja hasta unas semanas después. Uno de los ejes temáticos del texto es la relación vecinal entre la pareja protagonista y otra pareja del mismo edificio, con ideas liberales y alternativas; en particular el relato se centra en la relación de amistad entre la protagonista y la hija de dicha pareja.

Sin embargo, la característica más relevante del texto en relación con este trabajo, es la presencia de sustancias psicoactivas. En distintos momentos aparecen drogas, instrumental o lenguaje relacionado con las mismas («bong», «hachís», «¿subimos a pillar y luego vemos unas pelis?») y, de manera más importante, en el punto climático del relato, una relación de drogas:

Todos ellos hablaban y se reían y la madre mimaba a Claudia. [...] le hemos dado opio a Claudia, porque le dolía mucho la quemadura, nos contaron, se la ha tomado con zumo de naranja. El aire estaba cargado y dulce, y podía acariciarse. Anda, ¿tenéis opio? [...] ¿Queréis? [...] La lámpara que encendí en el salón, sobre la mesa redonda, era de luz muy tenue. Afuera se veía lo negro, con las luces de la cresta de la ciudad al fondo, nosotras resguardadas en la alta torre, a salvo del frío por los cristales inmensos de mi balcón sin cortinas. Saqué folios en blanco, lápices de colores y unas tijeras, y nos inventamos un juego, nuestras cabezas inclinadas sobre la mesa, una frente a la otra, compañeras de la noche, la pequeña bombilla brillándonos en la frente. Mover las

³⁴ *Ibid.* pp. 12, 15-17 y 19.

manos sobre la mesa, hacer bailar los dedos sin ninguna intención, compenetrada suavidad. Nada podía pasarnos allí adentro, las dos solas, juntas. Nada iba a atravesarnos, en ninguna nada nosotras penetraríamos. No se oía otra cosa que papel rasgándose, las palabras cuando ocurrían se parecían al eco. Había también, claro, susurros verdaderos y risas, acolchados por la burbuja de nuestro propio aire. [...] No sé cómo, estuvimos eso entretenidas durante mucho rato, sumisas en aquella paz nuestra, que era inviolable. En algún momento, como el instrumento que se hace un solo en medio de un concierto y de pronto requiere toda la atención, nuestros estómagos a la vez se volvieron huecos, el golpe de un mordisco ancho. Sé que la sensación era agradable y que lo fue también para ella: voy a traer algo de comer, algo fresco, le dije. Encontré unos plátanos en la cocina. Yo devoré el mío y abrí el de Claudia y se lo di, con la piel a la mitad, cayendo como la campana de una flor alrededor de sus pequeños dedos. Lo comió a bocaditos, de repente todo tenía ese color, porque no había otro en el mundo, su pelo lacio rozando las mejillas redondas, su nariz, el plátano que mordía, la luz de la bombilla sobre la mesa, todo era como el oro. Nuestro oro negro de esa noche de sábado, invierno. Fui a buscar mi cámara y la fotografié. Sería, quieta, mordiendo un plátano, sus ojeras de niña de seis años, ese valle que se extendía, aparecieron aquella noche, esa dulce oscuridad.

En algún momento decidimos regresar a su casa. No recuerdo la vuelta, pero iríamos por las escaleras, que era por donde ella subía siempre. La dejé en su casa, nos despedimos y mi pareja y yo bajamos a la nuestra. Estoy segura de que él y yo pusimos música y follamos, largo rato, quizá el resto de la noche, porque follar colocado de opio es de las mejores cosas que pueden pasar en la vida. Estoy segura de que fue un buen viaje, me reí a carcajadas y tuve la conciencia borradora de que absolutamente todo estaba bien, dentro y fuera, lejos y cerca, todo absolutamente bien. También podría asegurar, si esta historia fuera cierta, que justo antes de volcarme en el sueño, en ese minuto de brillante lucidez antes del derrame, supe que mi verdadero viaje no había sido con él, sino con ella, muchas horas antes, Claudia y yo cobijadas en nuestro juego, plátano de oro, el rasgar de las tijeras en el papel y la pequeña risa. No era la primera vez que comía opio, pero sí la primera vez que lo comía junto a una niña. Y la última.

Esta relación contiene varios de los aspectos característicos típicos del texto drogado, la deformación temporal (la protagonista pierde la noción del tiempo varias veces), la percepción sensorial alterada, en este caso relacionada con el sentido de la vista (la luz está muy presente a lo largo de toda la relación y los cambios y efectos de iluminación son algo que afecta en cierta medida a la protagonista), la sinestesia: «El aire estaba cargado y dulce, y podía acariciarse», la experimentación de un estado de lucidez alternativo, armónico y de bienestar, etc.

Estos efectos coinciden con algunos de los señalados por de Quincey en *Confesiones de un inglés comedor de opio* y recogidos por Escohotado (1989), por ejemplo la armonía y la expansión sentimental serena serían propias de un uso razonable y con finalidad placentera, en contraposición a usos abusivos o con finalidad de salvar un desequilibrio vital que, según Cocteau en *Opio. Diario de una desintoxicación*, son los que producen desequilibrio, ensañaciones aterradoras, alteraciones perceptivas, insomnio, entre otros efectos negativos.

4. CONCLUSIONES

Una vez visto todo lo anterior, queda claro que, como enunció en su momento Castoldi y desarrollaron después Labrador y otros autores, existe un género o subgénero literario que se puede llamar «literatura drogada», con una tradición más o menos establecida y unas características propias. No solo eso, sino que además se trata de un género en alza, que ha ido creciendo durante el siglo XX y que aún está por ver qué cotas de desarrollo alcanza. Sin embargo, es posible que se produzca cierto estancamiento en él, ya que, como he tratado de mostrar, la dicotomía *revelación – tópico*, establecida por Labrador, tiene plena vigencia y se hace patente que, a pesar de que los textos drogados aparezcan a menudo como experiencias únicas y personales de acceso a un estado de conciencia, al mismo tiempo, evidencian una sistemática repetición de patrones formales y temáticos.

A lo largo del trabajo, se han ido revelando algunos de ellos, entre los que cabe recordar los siguientes: el tratamiento temático del tiempo y el espacio desde un punto de vista distorsionado, tendiendo a la dilatación e indeterminación espacial y a la anulación temporal; el cuestionamiento de la realidad y de la consistencia de los referentes habituales. Relacionado con el punto anterior, encontramos también la expresión de lo inefable, que da lugar a la transformación del lenguaje, tanto en el plano léxico como en el sintáctico y el ortográfico (creación de palabras, ordenaciones no habituales, juegos con los signos de puntuación, etc.), y a la recurrencia de un léxico común que abarca campos semánticos muy variados, todos remitentes a la droga (lo vegetal, lo siderúrgico, lo venenoso, lo atmosférico, determinados términos religiosos, la zoología fantástica, algunos personajes mitológicos tanto de la mitología clásica como moderna, léxico del ámbito del transporte y de los viajes, etc.). También es frecuente el tratamiento temático de la propia personalidad e identidad, esto es, la autoexploración, la expresión de estados alterados de conciencia y, como patrón estructural, fundamentalmente, hallamos la relación de drogas, como relato de experiencias.

A pesar de este posible agotamiento, los escritores siguen hallando en la farmacia una fuente de inspiración temática y formal y, a partir de los ejemplos utilizados, así como de los trabajos que se han ido reseñando a lo largo de estas páginas, se puede determinar que, en términos cuantitativos, las publicaciones de literatura drogada han

ido en aumento en los últimos años; del mismo modo, se ha producido una diversificación y actualización en cuanto a las sustancias representadas. Al mismo tiempo, también se han ido diversificando e hibridando los géneros en los que la literatura drogada aparece o tiene cabida. Como hemos visto, se hallan ejemplos de literatura drogada en una serie de textos poéticos recientes (Miguel Ángel Velasco), así como en una amplia variedad de géneros narrativos: en la novela, en sus distintas modalidades formales, como la autobiografía, la autoficción (*Cocaína* de Daniel Jiménez), la ciencia ficción, etc.; en el relato (recordemos otros textos comentados, como «Ketamina veloz» de Fernando Arrabal y «Oro Negro» de Lara Moreno); e incluso, en textos de carácter didáctico-ensayístico, como el diario, las memorias (*El pericazo sarniento* de Carlos Velázquez) y los libros de viajes.

En este trabajo no se ha estudiado la relación entre la literatura drogada y el género teatral; quizá se trate del género menos afectado por esta corriente, pues apenas se ocupan de él los principales teóricos y, desde luego, no es un fenómeno tan visible en comparación con los géneros tratados. Por lo tanto, esta puede ser una línea de indagación muy interesante para el futuro, tanto para la crítica como para los creadores.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

ARRABAL, Fernando, *Ketamina veloz*, disponible en:

<<http://amargordia.blogspot.com.es/2008/03/ketamina-veloz-fernando-arrabal.html>>, fecha de consulta [abril 2018].

JIMÉNEZ, Daniel, *Cocaína*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

MORENO, Lara, «Oro negro», en VV.AA., *Drogadictos*, Madrid: Demipage, 2017, pp. 10-19.

VELASCO, Miguel Ángel, *El dibujo de la savia*, Zamora: Editorial Lucina, 1998.

— *La miel salvaje*, Madrid: Visor, 2003.

VELÁZQUEZ, Carlos, *El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)*. Fragmento, en VV.AA., *Drogadictos*, Madrid: Demipage, 2017, pp. 20-39.

Fuentes secundarias:

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid: Siruela, 1989.

CASAS, Ana, *La autoficción: consideraciones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 2012

—— «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales» Madrid: Universidad de Alcalá, 2014, recuperado de <https://www.iberamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion_521841.pdf>

CASTOLDI, Alberto, *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1997.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka. Por una literatura menor* (trad.) Jorge Aguilar Mora, México D.F.: Ediciones Era, 1978.

ESCOHOTADO, Antonio, *Historia general de las drogas, 2*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

—— «Los alucinógenos y el mundo habitual», *Revista de Occidente*, N° 49, pp. 52-69, 1967.

FLORIDO BERROCAL, Joaquín, *et al, Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqu*
en la Transición española, Granada: Comares, 2015.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «*La miel salvaje. Miguel Ángel Velasco*», *El Cultural*, 10/04/2003, recuperado de < <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-miel-salvaje/6806>>, fecha de consulta [mayo 2018].

GELI, Carles, «Javier Cercas: «La guerra de mi generación fue la heroína»», *El País*, 25/09/2012, recuperado de <https://elpais.com/cultura/2012/09/25/actualidad/1348597510_736323.html>, fecha de consulta [abril 2018].

GÓMEZ TRUEBA, Teresa y MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen. *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón: Ediciones Trea, 2017.

GONZÁLEZ, Norberto, «Estudios sobre droga y medios de comunicación en España» *Communication & Society* 5(1 y 2), 79-130, 1992, recuperado de < https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=268> fecha de consulta [mayo 2018].

GONZÁLEZ, Héctor «‘El pericazo sarniento’, el testimonio de Carlos Velázquez y su adicción a la cocaína» *Aristegui Noticias*, 18/01/2018, recuperado de

<<https://aristeguinoticias.com/1801/kiosko/el-pericazo-sarniento-el-testimonio-de-carlos-velazquez-y-su-adiccion-con-la-cocaina/>>, fecha de consulta [mayo 2018].

HERRERO GIL, Marta, *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el modernismo hasta la posmodernidad*, Madrid: Ediciones Amargord, 2007.

— *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos. Conciencia de separación y búsqueda de la unidad* (tesis doctoral), Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2013, recuperado de <<http://eprints.ucm.es/22366/1/T34648.pdf>> fecha de consulta [marzo 2018].

— «Literatura drogada en español (13). Fernando Arrabal» (2014a), disponible en *Centro Virtual Cervantes* <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_14/20032014_01.htm>, fecha de consulta [abril 2018].

— «Literatura drogada en español (15). Miguel Ángel Velasco» (2014b), disponible en *Centro Virtual Cervantes* <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_14/05062014_01.htm>, fecha de consulta [abril 2018].

Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español*, versión 3.1 [en línea], disponible en <<http://web.frl.es/CNDHE>>, fecha de consulta [mayo 2018].

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid: Akal, 2017.

— «El encanto de *El desencanto*. Cine, literatura e identidad en la Transición española». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Nº 18, 2007, recuperado de <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/labrador.html>>, fecha de consulta [marzo 2018].

— *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid: Devenir, 2009.

ORIHUELA, Antonio, *Poesía, pop y contracultura en España*, Córdoba: Editorial Berenice, 2013.

- PÉREZ MENDOZA, Sofía, «Entrevista. Daniel Jiménez, autor de ‘Cocaína’», *eldiario.es*, 17/02/2016, recuperado de <https://www.eldiario.es/cultura/libros/Daniel-Jimenez-venido-escribiera-puesto_0_485402200.html>, fecha de consulta [abril de 2018].
- Real Academia Española: Banco de Datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, disponible en <<http://www.rae.es>>, fecha de consulta [mayo 2018].
- REISZ, Susana, «Formas de la autoficción y su lectura», Lima, *Lexis*, vol. 40 nº 1, 2016, recuperado de <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003> , fecha de consulta [abril de 2018].
- RUANO, Joaquín, «Los vampiros del desencanto. Los paraísos artificiales en la poesía española de la transición», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 2015, pp. 444-460, recuperado de <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/708/908>>, fecha de consulta [mayo 2018].
- SORIANO del CASTILLO, José Miguel, *et al.*, *Micotoxinas en alimentos*, Madrid: Díaz de Santos, 2007, pp. 6-7.
- USÓ, Juan Carlos. *Spanish trip. La aventura psiquedélica en España*, Barcelona: La Liebre de Marzo, 2001.
- *¿Nos matan con la heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*, Barcelona: Libros Crudos, 2015.
- VALLE GÓMEZ, Samuel del, «Naturaleza y representación en la poesía de Miguel Ángel Velasco», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 2, 2016, pp. 229-256, disponible en <<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/PREP/article/download/11580/10764>>, fecha de consulta [abril 2018].
- VV. AA, *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, 2001.
- «La imagen de la droga en la prensa española», *Comunidad y Drogas*, 1987, 2, disponible en <<http://www.pnsd.msssi.gob.es/profesionales/publicaciones/catalogo/catalogoPNSD/publicaciones/pdf/pndcomunidadmono2.pdf>>, fecha de consulta [mayo 2018].