

**AUTOBIOGRAFÍAS DROGADAS. TEXTO DROGADO Y ESCRITURA  
AUTOBIOGRÁFICA EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL XXI: DE  
LEVRERO A ESCOHOTADO**

DRUG AUTOBIOGRAPHIES. DRUG TEXT AND  
AUTOBIOGRAPHICAL WRITING IN XXI CENTURY HISPANIC  
LITERATURE: FROM LEVRERO TO ESCOHOTADO

**Álvaro Luque Amo**

Universidad Complutense de Madrid, España

[alvaro.luque@ucm.es](mailto:alvaro.luque@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0001-7829-5898>

**RESUMEN:** Este trabajo analiza obras literarias de carácter autobiográfico producidas en el ámbito hispánico y en cuyo desarrollo temático tiene relevancia la droga y la relación del autor con la sustancia. Partiendo de los estudios de Castoldi y Labrador sobre los vínculos entre literatura y droga, y los sintagmas de *texto drogado* y *literatura drogada*, respectivamente, se pretende rastrear una temática arraigada en otras tradiciones literarias y que tiene una aparición reciente en el contexto hispánico. Se examinan seis obras de cinco escritores: el uruguayo Mario Levrero, los mexicanos Julián Herbert y Carlos Velázquez, así como los españoles Daniel Jiménez y Antonio Escohotado. El objetivo principal es ofrecer una panorámica amplia del surgimiento de estas *autobiografías drogadas* en la narrativa hispánica del siglo XXI.

**PALABRAS CLAVE:** literatura drogada, escritura autobiográfica, narrativa hispánica contemporánea, literatura comparada, autobiografías drogadas.

**ABSTRACT:** This paper analyzes literary and autobiographical texts whose main theme is drugs and the author's relationship with the substance. The aim is to trace a solid thematic in other literary traditions and recent in the Hispanic field. Six works by five Hispanic writers are examined: the Uruguayan Mario Levrero, the Mexicans Julián Herbert and Carlos Velázquez, as well as the Spaniards Daniel Jiménez and Antonio Escohotado. The main objective is to offer an overview of the emergence of these *drug autobiographies* in the first quarter of the 21st century.

**KEYWORDS:** drug literature, autobiographical writing, contemporary Hispanic narrative, comparative literature, drug autobiography.

**Recibido:** 1 de febrero de 2024

**Aceptado:** 3 de mayo de 2024

#### **INTRODUCCIÓN: EN LA ESTELA DE THOMAS DE QUINCEY**

En 1821, cuando tiene treinta y cinco años, Thomas de Quincey publica *Confesiones de un comedor de opio* en prensa, antes de publicarlo unos meses después, en 1822, como libro. La temprana edad a la que lo publica para tratarse de una autobiografía, el tono cómico del título y el hecho de ser su primera obra llaman inevitablemente la atención. Treinta años antes, Rousseau había revolucionado la historia de los géneros autobiográficos escribiendo la considerada generalmente como primera autobiografía moderna a partir de su célebre cometido, expuesto en las primeras páginas: “Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis

semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo” (12). De Quincey no parece tener tales ambiciones e incluso en el prólogo de su libro arremete contra las obras autobiográficas francesas y germanas, a las que acusa de ofrecer “el espectáculo de un ser humano empeñado en presentarnos a la vista sus úlceras o sus llagas morales” (85). Está pensando en Rousseau, pero quizás también en Goethe, quien diez años antes había publicado *Poesía y verdad*, la primera parte de su autobiografía<sup>1</sup>. Al mismo tiempo, él se inscribe en estas primeras páginas dentro de la tradición anglosajona, donde “la mayor parte de nuestras confesiones –confesiones espontáneas y extrajudiciales– han sido escritas por mujeres de dudosa reputación, aventureros o pícaros” (85). Estas confesiones de personas de “dudosa reputación”, que también recuerdan a las autobiografías –ficcionalas en su mayoría– de la picaresca española, son las que pretende imitar De Quincey con un título en el que se parodia a sí mismo.

Algo en lo que sí coinciden Rousseau y De Quincey, sin embargo, es en el hecho de estar creando algo nuevo; si en el caso del primero es la autobiografía moderna, en el caso del segundo, como ha visto muy bien Martina Domines Veliki, es la primera autobiografía de la literatura drogada (133). Por *literatura drogada* me refiero a un género definido así en *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española* por Germán Labrador, quien a su vez parte de *El texto drogado*, de Alberto Castoldi. Este último lleva a cabo un brillante recorrido por obras de la literatura occidental en las que la droga es un tema principal debido a la relación del autor con la sustancia y su influencia en la propia escritura, la descripción de la experiencia drogada o la utilización del fármaco como objeto de la narración de forma sugerida y explícita, tal y como resume Labrador (47). Castoldi habla así de drogas como el opio, el hachís, la cocaína o el LSD –dejando a un lado el alcohol– e inicia ese camino por *Confesiones de un comedor de opio*, que considera texto “fundador” (14) de esta corriente. De Quincey, pues, es iniciador de la

---

<sup>1</sup> Aunque la traducción inglesa, con el título *Memoirs of Goethe: written by himself* no aparece hasta 1824, un año después de la francesa, es muy posible que De Quincey conociera la obra en alemán.

literatura drogada, y también, por tanto, primer escritor de lo que podemos considerar autobiografías drogadas<sup>2</sup>.

Este último sintagma lo utilizo inspirado en los trabajos Castoldi y Labrador, pero también en la obra de Susan Zieger, que se refiere a la *drug autobiography* en su artículo “Pioneer of Inner Space, Drug Autobiography and Manifest Destiny”<sup>3</sup>. Zieger parte de De Quincey para elaborar una completa cronología de autobiografías en las que, en el contexto inglés y durante los siglos XIX y XX, se cultiva la figura del adicto, que también aborda en *Inventing the Addict: Drugs, Race, and Sexuality in Nineteenth-Century British and American Literature* (2008). A diferencia de esta última autora, sin embargo, yo además sitúo este sintagma dentro de lo que Philippe Lejeune denomina “espacio autobiográfico” cuando, en *El pacto autobiográfico*, define los géneros que, hermanados con la autobiografía, respetan el contrato ético y referencial entre autor y lector (81). Son géneros narrativos como diarios, cartas o ensayos autobiográficos, contrapuestos por Lejeune a modalidades en que tal pacto es ambiguo, como la poesía o la autoficción. Por tanto, cuando aludo a autobiografías drogadas me refiero a aquellas narraciones en las que se respeta este contrato autobiográfico y entre las que no se encuadran las numerosas manifestaciones líricas que se pueden adscribir a la literatura drogada en los siglos XIX y XX. Sí hay, sin

---

<sup>2</sup> Además del texto de Castoldi, existen varios acercamientos relevantes a los vínculos entre literatura y droga. En el contexto anglosajón, uno es el que lleva a cabo Peter Haining con los dos volúmenes de *Hashish Club: Anthology of Drug Literature*, traducido con el título *El Club del Haschisch: la droga en la literatura*, al que se suma uno más reciente de Marcos Boon con el título *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. En el ámbito galo, destaca el firmado por Max Milner, *L'imaginaire des drogues: de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. En España, más allá de Labrador, han escaseado las aproximaciones a este asunto, aunque pueden encontrarse la breve monografía de Marta Herrero Gil, *El paraíso de los escritores ebrios*, y algunos escritos de Juan Carlos Usó, discípulo de Escohotado y posiblemente el gran historiador de las drogas en España, quien ha estudiado parcialmente obras literarias en sus publicaciones, entre las que destaca *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*.

<sup>3</sup> Respecto al sintagma *autobiografías drogadas* y la utilización de esa personificación tan acusada, me remito a Castoldi cuando explica el carácter de un texto que muestra, en su forma, el estado del propio escritor: “el discurso intelectual sobre la droga está a su vez ‘drogado’ por el hecho en sí de tratarse de un discurso literario sobre la droga” (13). Es una forma de inscribir este artículo en dicha tradición. De hecho, para la denominación en inglés he respetado el sintagma *drug autobiography*, cuya adaptación al español sería *drogoautobiografía*, con el objetivo de relacionar este trabajo con esta línea en los estudios anglosajones.

embargo, muchos ejemplos de autobiografías drogadas después de De Quincey en la literatura occidental: entre ellos, los célebres *Paraísos artificiales* de Baudelaire, *Escritos sobre la cocaína* de Sigmund Freud, *Opio: diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau, *Yonqui* de Burroughs, *Diarios indios* de Allen Ginsberg, o *PiHKAL* del matrimonio Shulgin.

Lo anterior cambia en el contexto hispánico, en donde lo que entendemos como literatura drogada aparece más tarde y, salvo excepciones, no encontramos autobiografías drogadas de forma generalizada hasta el siglo XXI. Modernistas como José del Casal o Gutiérrez Nájera incluyen en sus poemas la presencia del opio; y en España, Alejandro Sawa y Valle-Inclán siguen la estela de los simbolistas franceses. El primero de estos, Sawa, tiene un texto que puede aproximarse a esta idea de autobiografía y literatura drogada, *Iluminaciones en la sombra*, el primer diario literario publicado en España (Luque Amo), en donde Sawa, aparte de homenajear con ese título el “asento” referido por Rubén Darío en el prólogo, le dedica alguna entrada a la morfina y al alcohol (Sawa 101). Se trata, sin embargo, de un tema menor en la obra, rastreable en alguna mención y en los emblemas que le dedica a De Quincey, Baudelaire o Poe, y aunque a medida que avanza el siglo XX podemos encontrar los primeros ejemplos claros de narrativa drogada en el contexto mexicano con José Agustín, en el colombiano con Andrés Caicedo y Rafael Chaparro, en el español con José Ángel Mañas o en el argentino con Mariana Enríquez, no podemos hablar de verdaderas autobiografías drogadas hasta el siglo XXI.

El desarrollo de esta corriente narrativa va parejo, además, a la aparición masiva de textos autobiográficos que se produce en el contexto internacional a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX –en el contexto hispánico, en específico, a partir de la segunda mitad del XX y ya en el siglo XXI–, y al surgimiento de nuevas etiquetas, como la autoficción, que intentan explicar la naturaleza de textos egódicos<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La consecuencia de este fenómeno es que el canon se ha ampliado y los géneros autobiográficos ya forman parte del sistema literario, tal como explica Antoine Compagnon al referirse a géneros como la biografía o la literatura de viajes: “La literatura ha reconquistado en el siglo XX una parte de los territorios perdidos: junto a la novela, el drama y la poesía lírica, el poema en prosa ha obtenido sus títulos de nobleza, la biografía y el relato de viajes han sido rehabilitados, y así sucesivamente” (36).

En este artículo se analizarán las obras autobiográficas de varios autores del contexto hispánico que pueden adscribirse a esta literatura drogada. Los escritores son el uruguayo Mario Levrero, los mexicanos Julián Herbert y Carlos Velázquez, así como los españoles Daniel Jiménez y Antonio Escohotado. El objetivo principal es ofrecer una panorámica del surgimiento de estas autobiografías drogadas en el primer cuarto del siglo XXI. Se analizarán textos propios del diarismo y de la autobiografía, y algunos que dialogan con la novela y el ensayo, con la intención de que, para procurar una mejor comprensión del fenómeno, la variedad de las tradiciones se acompañe de un estudio de las diferentes modalidades genéricas<sup>5</sup>.

### 1. MARIO LEVRERO Y LOS FANTASMAS DE *LA NOVELA LUMINOSA* (2005)

La publicación póstuma de *La novela luminosa* en 2005 es significativa por varias razones, pero especialmente por su carácter autobiográfico y por el hecho de que su autor, Mario Levrero (1940-2004), la escribió sabiendo que iba a morir en un momento cercano. Esto le otorga a la obra el estatus de un testamento en el que, además, el narrador protagonista, el yo que comparte identidad con el autor, registra experiencias paranormales vinculadas al uso cotidiano de fármacos, lo que pone en diálogo esta obra con la tradición de la literatura drogada. Se trata de un rasgo en el que apenas se ha reparado en la numerosa bibliografía que existe sobre la obra de Levrero, con excepción del trabajo de Lucía Caminada Rossetti (2019), en el que me apoyaré brevemente.

*La novela luminosa* se divide en dos partes desiguales: la primera, el “Diario de la beca”, es un diario de más de cuatrocientas páginas en que el autor, con el nombre de

---

<sup>5</sup> Hay cuestiones que quedan fuera del análisis por condicionantes de espacio. El elemento criminal, por ejemplo, que además se asocia a la literatura del narco, muy fecunda, como se sabe, en el ámbito hispánico, puede ser interesante para analizar casos como el de Escohotado, quien llegó a estar preso después de haber sido acusado de traficar con cocaína –si bien el autor siempre mantuvo que fue un montaje operado entre la mafia y la policía. Este artículo es, sin embargo, un intento de aproximarme desde coordenadas teórico y comparativo-literarias a una nueva modalidad temática y genérica, tal y como he hecho de forma introductoria y parcial en dos artículos previos: “Drogas, ciencia y esoterismo en la nueva narrativa hispánica” (2023) y “La fiesta interior. Adicciones y excesos en la narrativa hispánica del XXI” (2024).

Jorge Varlotta –primer nombre y primer apellido de Levrero–, narra día a día su vida y cuenta el proceso que sigue para escribir una novela; la segunda está formada por esa supuesta novela, “La novela luminosa”, que tiene unas cien páginas. En el carácter autobiográfico de la obra no voy a detenerme, pues ya se ha teorizado bastante acerca de ello –se ha demostrado el pacto efectuado por el autor que lo aleja de la autoficción (Corbellini 2018)– y lo verdaderamente interesante radica en la rutina descrita por el yo diarístico. En el “Diario de la beca”, Levrero tiene como intención principal esa búsqueda del espíritu que Ignacio Echevarría considera la obsesión central de la obra levreriana (95), que en su cotidianidad se expresa mediante la aparición de determinadas señales que el protagonista pretende recopilar para darle un sentido. Todo parte, eso sí, de un ejercicio metaliterario: “Aquí comienzo este ‘Diario de la beca’ [...] El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. Tengo que asociar la computadora con la escritura” (23). Esta actividad de escritura es a menudo desplazada, sin embargo, por el continuo uso de la computadora, que él mismo compara con una “adicción” a las “drogas” (34), y el acceso a esa nueva realidad patrocinada por la incipiente informática y el mundo virtual es uno de los primeros elementos relacionados con la búsqueda del espíritu.

El segundo elemento que destaco es el uso de fármacos contra la depresión. Levrero confiesa desde las primeras páginas tomar una pastilla diaria tras descubrir, por casualidad, “que estaba deprimido y no me daba cuenta” (28). La introducción del fármaco cotidiano, que en la línea de Escohotado interpretamos como sinónimo de droga<sup>6</sup>, supone una problematización de la realidad narrada, pero Levrero, además, asocia las pastillas antidepresivas con el espacio onírico: “Este sueño forma parte de una larga serie que comenzó cuando comencé a tomar el antidepresivo; todos son sueños de balneario” (33). Las pastillas amplían así las posibilidades de experimentar nuevas realidades. Cuando

---

<sup>6</sup> En *Historia de las drogas*, Escohotado sostiene una concepción del fármaco, desde su etimología como término derivado del griego *phármakon*, según la cual este no es exclusivamente veneno o antídoto, sino precisamente las dos cosas (*Historia* 9). Partiendo de ello, y como explica en varias entrevistas, asume que “la escisión entre fármacos y drogas es una decisión política” (cit. en Serrano 2017).

más adelante cambia de antidepresivos, describe muy bien ese elemento extraño que supone la dosis del fármaco: “Mi experiencia anterior con otros antidepresivos me dice que [...] debo estar en guardia. [...] Las experiencias anteriores resultaron en que, en determinado momento, al cabo de algunas semanas, comenzaba a sentir una cierta ajenidad, como un desdoblamiento” (77). Y es un elemento que se repite a lo largo de toda la obra; los antidepresivos le provocan alteraciones físicas, como “una especie de reseca de la piel en ciertos lugares” (104), y sobre todo mentales: “Es muy probable que este sueño, placentero por los aspectos eróticos a pesar de las angustias, haya sido facilitado por el antidepresivo, que comencé a tomar de nuevo hace tres días” (253).

Estas últimas alteraciones cobran más relevancia cuando el protagonista reconoce, además de un desdoblamiento que cruza la literatura cotidiana y confesional con la fantástica, vivir experiencias paranormales. Es sabido que Levrero estaba muy interesado en la parapsicología e incluso llegó a ir a una terapia de este tipo. En *La novela luminosa* esa búsqueda del espíritu va a propiciar determinadas apariciones, entre las que destaca el animal muerto, en forma de una paloma que aparece en un patio interior, y la figura del fantasma:

Unos días más tarde, por primera vez en mi vida, y espero que por última, vi un fantasma. Me llevé un susto espantoso. Eran las dos de la mañana y yo estaba en mi dormitorio, todavía vestido, de pie, y tenía la puerta entreabierta. A través de ese espacio vi que por el corredor se acercaba a buena velocidad y muy silenciosamente una extraña figura, que no se correspondía con ninguna persona que estuviera en la casa, o sea, mi mujer o su hijo. Era una figura pequeña, femenina aunque no podría explicar por qué, ya que sólo vi una especie de bulto oscuro, sin ningún detalle, como una sombra. (337)

La introducción de lo fantasmal en lo cotidiano tiene grandes posibilidades de lectura, pero aquí nos interesan especialmente dos. Por un lado, esta serie de apariciones va a



ser relacionada al final de la obra, en una suerte de glosario que Levrero incorpora en el epílogo, con el consumo de antidepresivos:

*Antidepresivo*. El domingo 13 de agosto de 2000, a las 05.35, escribía: «Creo que el antidepresivo me está intoxicando». Unos cuantos meses después, ya en el período posterior al que registra el diario, pude comprobar que esa primera impresión había sido totalmente correcta. Una tarde estaba en la cocina y tuve un episodio de vértigo. Luego se repitió, otros días, y siempre en la cocina. Pensé en algún fenómeno óptico, relacionado con el dibujo de las baldosas. Más tarde comencé a tener episodios similares en otros sitios de la casa, y en la calle. (...) En cierto momento tuve la intuición de que el vértigo era consecuencia del antidepresivo y dejé de tomarlo, y traté de limpiarme el organismo tomando mucha agua. Poco a poco el vértigo fue cediendo; tardó aproximadamente un mes en desaparecer. (562)

Esta intoxicación provocada por las pastillas incide en la alteración de la realidad que explica las continuas apariciones de presencias extrañas, ya sea externas o fruto de su propio desdoblamiento, y es un modo, además, de justificar la introducción de elementos fantásticos en una narración claramente autobiográfica.

Por otro lado, la elección del fantasma no es inocente, y debe ponerse en diálogo con la importante vertiente metaliteraria de la obra. Cuando Levrero atestigua ver un fantasma por primera vez, acaba de leer una obra de Burroughs, *El lugar de los caminos muertos*, de la que destaca un pasaje en la que el autor estadounidense alude al fenómeno de la “pareja sexual fantasma” (Levrero 333). Esta figura del fantasma es muy interesante porque el propio Burroughs la utiliza en muchas ocasiones a lo largo de *El almuerzo desnudo*, en donde el yonqui es frecuentemente comparado con un fantasma, con un ectoplasma. Burroughs es, además, el gran símbolo de la literatura drogada más salvaje en el siglo XX y, al leerlo y presentarlo en la novela, Levrero es muy consciente de estar

construyendo un sistema de referencias que alude a determinada tradición, hasta tal punto que, más adelante, señala:

A partir de este pasaje, empecé a considerar seriamente que todo lo que parece ser en Burroughs fantasía producto de la droga, no siempre lo es; y llegué a pensar que ciertos drogadictos, como él y como Philip Dick (y tal vez como yo, salvando las distancias en todo sentido), no deben su obra a la droga, sino que la droga es para ellos el escape imprescindible para poder seguir viviendo con toda esa percepción natural del universo, tan distinta o tan lejana de la percepción que del universo se tiene comúnmente. Es muy difícil vivir con esas percepciones, intelecciones y/o intuiciones a cuestas. De ahí la necesidad de droga, y no a la inversa. (335)

Burroughs, Dick. Como se ve, Levrero se apoya en los pilares de la tradición de la narrativa drogada occidental para sustentar *La novela luminosa*. De esta forma, y pese a que en un momento dado él reconozca “no haber probado jamás ningún tipo de droga (salvo algunas autorizadas, como el tabaco)” (170), ese “escape imprescindible para poder seguir viviendo con toda esa percepción del universo” se vincula con el consumo de los fármacos y su adicción a la realidad virtual, que son drogas cotidianas con las que Levrero juega para describir, en su relato diarístico, experiencias que problematizan el límite entre la vida y la muerte.

## **2. LAS CONFESIONES DESGARRADAS DE JULIÁN HERBERT: *CANCIÓN DE TUMBA* (2011) Y *AHORA IMAGINO COSAS* (2019)**

Julián Herbert (1971) es un novelista mexicano que en la última década, y sobre todo a raíz de su novela *Canción de tumba* (2011), ha cosechado una fama y un prestigio considerables. Esto es relevante porque en Herbert encontramos como tema principal de su narrativa la confesión de sus propias adicciones. Estas son motivo del libro de relatos

que publica en 2006 con el título *Cocaína, manual de usuario*, y van a cobrar un cariz plenamente autobiográfico en la obra mencionada y en *Ahora imagino cosas* (2019).

En *Canción de tumba*, su tercera novela, Herbert construye un artefacto narrativo a partir de vivencias claramente autobiográficas. El aspecto más narrativo de la obra ha llevado a muchos críticos a hablar de autoficción, pero en ella hay una serie de rasgos que evidencian su carácter referencial. Algunos principales son la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista, cuando en la segunda parte de la obra declara que “de niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez” (78); la coincidencia entre los lugares o los personajes que aparecen y los propios lugares y personajes que Herbert ha frecuentado; o la trama principal, pues en *Canción de tumba* Herbert convierte en protagonista a su familia, después de confesar públicamente que su madre ejerció la prostitución y que apenas se encontró con su padre unas cuantas veces a lo largo de su vida. Esta importancia de la confesión aparece igualmente en el que quizás es el pasaje más importante del libro, los últimos días de la madre, y en los momentos –de más relevancia para nosotros– en que Herbert confiesa sus diferentes adicciones.

Por lo anterior, y sin espacio para entrar en esta cuestión, el carácter generalmente autobiográfico de la obra es indiscutible, y si bien Herbert juega en determinados momentos con elementos que pueden favorecer el discurso ficcional, tal y como ha desarrollado Julia Musitano, debería hablarse en todo caso de una autonarración, en la línea de lo que teoriza Arnaud Schmitt. Sobre la confesión de sus adicciones, basta consultar las diferentes declaraciones de Herbert en que confirma este hecho. Ocurre así en la entrevista que concede en 2021 a *El País* cuando confiesa que solo lleva sobrio tres años (Zabalbeascoa).

En *Canción de tumba*, la droga aparece por primera vez cuando el protagonista revela la adicción que sufre en su etapa juvenil, momento en el que su madre intenta luchar contra ello:

Que yo me quedaba calladito me escondía me encerraba en la recámara aspiraba una dos ocho rayas de cocaína y ella gritaba ábreme hijito yo sé

que estás ahí yo sé que andas muy mal estoy preocupada estoy aquí sentada en la puerta no tengo ni un centavo no he comido desde ayer estoy enferma ábreme por qué eres así por qué te convertiste en un perro rabioso y luego otra vez el llanto ábreme hijito por favor y yo otra raya. (78)

Frente a la función del fármaco en la obra de Levrero, en donde este intentaba analizar los efectos y las posibilidad de ampliar su propia percepción de la realidad, aquí la droga siempre va a ser un elemento negativo que esclaviza al protagonista. Páginas más adelante, señala: “He sido adicto a la cocaína durante algunos de los lapsos más felices y atroces de mi vida” (79). Y en la siguiente alusión a la droga, describe, incluso, una conducta autodestructiva:

Hasta antes de la noche en que decidimos ser padres, nuestra unión se basaba en dos reconciliaciones: ella dejó de tener tristeza de su cuerpo y yo renuncié a la autodestrucción. No sé lo de ella; lo mío era cuestión de sobrevivir. Un año antes de conocerla había intentado, con más rabia y alharaca que voluntad, suicidarme. Recibí cien mil pesos como premio por un libro. Compré varias botellas de bourbon y tres onzas de cocaína y, durante un par de semanas, me encerré a piedra y lodo. Quería aspirar hasta desfallecer. (88)

Herbert está lejos de idealizar la droga, así como de convertirla en objeto de análisis. En *Canción de tumba* solo es reflejo de su carácter impulsivo y su capacidad de autodestrucción, hasta el extremo de que reconoce haber consumido asiduamente crack, una de las drogas más salvajes: “a mediodía telefoneé de nuevo al díler para pedirle que me trajera crack. Ideé una ingeniosa manera de fumarlo. Aprovechando la hora de la comida, fui a una ferretera y compré un candado Fanal. Cuando salía al jardín a fumar tabaco, juntaba la ceniza en una corcholata” (175-176). Y se trata, además, de una adicción que de algún modo siempre lo acompaña: “Volví a Saltillo. Dejé la cocaína.

Me casé con Ana Sol. Nos divorciamos. Volví a la cocaína. Viví con Anabel. Después con Lauréline. Traté de suicidarme. Dejé la cocaína. Conocí a Mónica. Tuvimos un hijo. Murió mi madre. Pasaron más de diez años” (197).

El carácter permanente de esta adicción queda patente en *Ahora imagino cosas*. Publicado ocho años después de *Canción de tumba*, esta obra no es exactamente una autobiografía, ni tampoco una novela, sino más bien una recopilación de crónicas autobiográficas y ensayísticas en las que Herbert fusiona diferentes discursos narrativos. En una las piezas, “Bajan”, vuelve a escribir sobre estos temas, y actualiza su relación con la droga y el alcohol:

Hasta que, un día de mayo de 2018, pasé un fin de semana con mi hijo menor. Estábamos en casa. Solos. Para entonces ya me había divorciado. Esperé a que el niño se durmiera y me senté frente a la computadora con una botella de bourbon y dos gramos de cocaína al lado. Cuando llevaba media botella y casi toda la droga consumidas, fui a la habitación para cerciorarme de que Leo seguía dormido. [...] si alguien le hubiera prendido fuego a la casa en ese momento, mi hijo estaba desamparado; su papá no estaba en condiciones de protegerlo. [...] Esperé a que amaneciera y telefoneé a mi ex mujer. Le dije: –No puedo más, Mónica. Esto es como respirar oxígeno y gasolina al mismo tiempo. Ayúdame, por favor. (118)

Aunque en estas composiciones el narcótico no tenga tanto peso, el tono desgarrado mediante el que se expresa el yo autobiográfico conecta esta obra con las anteriores y, sobre todo, mantiene un hilo narrativo vinculado referencialmente a la propia vida literaturizada de Herbert. Así, si en 2011 había pasado por diversos vaivenes, pero parecía estar en un momento de calma y acompañado de su esposa Mónica y de su hijo, en el lapso que va desde esa fecha hasta 2018, tal y como documenta en *Ahora imagino cosas*, recae en el alcohol y en la droga, a lo que se suma además el divorcio con su mujer. En una entrevista reciente, anuncia que lleva varios años en un programa de rehabilitación y

se mantiene sin probar alcohol y otras drogas, pero también asume que siempre va a ser un adicto, y sentencia: “Todos somos yonquis de algo” (cit. en Zabalbeascoa). En las obras analizadas, Herbert plasma en su propia figura convertida en personaje literario esta condición llevada, en su caso, al extremo.

### **3. OTRAS AUTOBIOGRAFÍAS COCAÍNÓMANAS: *COCAÍNA* (2016) DE DANIEL JIMÉNEZ Y *EL PERICAZO SARNIENTO (SELFIE CON COCAÍNA)* (2017) DE CARLOS VELÁZQUEZ**

En la línea de Herbert, otros escritores del ámbito hispánico también fusionan autobiografía y literatura drogada en obras confesionales que se vinculan sobre todo con el consumo desmedido de cocaína. En España, Daniel Jiménez publica en 2016 la que fue vendida como su primera novela con el título *Cocaína*. A semejanza de lo que ocurría en *Canción de tumba*, el protagonista de la obra es un adicto a la cocaína, aunque en este caso se dirige a sí mismo en segunda persona. La narración está estructurada a partir de la escritura de un diario personal fechado que abarca todo el año 2013. En sus páginas, el protagonista documenta el proceso por el que se vuelve adicto a la droga. Este, un joven de 29 años llamado Daniel, es escritor y malvive en Madrid. No tiene una relación estable, sus amigos apenas cogen sus llamadas y solo mantiene vínculos duraderos con su madre y su camello, Andrés. Este último va a ser fundamental en la trama como un personaje que continuamente se nombra y no termina de aparecer, una suerte de Godot del narcotráfico.

El aspecto material es fundamental en la obra de Jiménez: la fecha en que se desarrollan los acontecimientos se corresponde con un año de plena crisis económica en España, y el dinero, o más bien la falta del mismo, va a hacer acto de presencia en todo momento: “Se te ha acabado la prestación por desempleo y no tienes ni un euro más” (56). Así, medio arruinado, Daniel va de casa en casa pidiendo dinero a sus conocidos, recibiendo negativas y esnifando los pocos gramos que le quedan. Mientras, intercala anécdotas de ese pasado disoluto en el que conoce a grandes drogadictos y vive situaciones inusuales que cuenta con desilusión. Lo echan de su piso en Madrid y tiene que volver

a casa de sus padres en el pueblo, donde recuerda a la hermana suicidada años antes, suceso al que achaca su abandono personal. Más tarde, retorna a la capital, trabaja en un bar del que finalmente es despedido e intenta dejar la cocaína en varios vaivenes que finalizan con el incendio que provoca en la habitación de su hermana suicidada, en casa de sus padres; un incendio sin víctimas pero que evidencia el caos en que se ha convertido la vida del protagonista.

El aspecto formal de la obra ha llevado a muchos críticos a interpretar la obra como una autoficción, pero el mismo Jiménez ha desmentido esta etiqueta en un artículo reciente. Allí señala: “La editorial decidió promocionarla como autoficción. No era cierto. Es una autobiografía” (“Un poco” 24). Aunque hay elementos que probablemente estén fabulados, como algunos rasgos de ese camello que es más un personaje literario que un ente referencial, los asuntos principales de la novela –su adicción o el suicidio de su hermana– son reales, tal y como sostiene el autor en ese artículo. En este sentido, y dado que la estructura diarística sí parece ficcional, podría hablarse, en la línea de Herbert, de una autonarración en la que en todo caso la adicción como tema principal tiene un carácter demostradamente autobiográfico.

La cocaína, aparte de acaparar el título, aparece ya en la primera entrada del diario, y no es arbitrario que lo haga al lado de la otra gran adicción que padece el protagonista, la escritura: “De lo único que no has podido librarte –se dice a sí mismo Daniel– es de la adicción a la cocaína como método de supervivencia ni de la adicción a la escritura como única vía de escape” (*Cocaína* 8). El protagonista descrito no es un yonqui de la droga, sino un yonqui en general; una persona adictiva con el único problema de haber probado la que tal vez es la sustancia más adictiva de su época. *Cocaína* se convierte así en un ejercicio de autoanálisis mediante el que protagonista, en un diálogo interior regido por esa segunda persona, ajusta cuentas consigo mismo. En este examen de conciencia, el protagonista dedica muchas páginas a diseccionar su relación con la cocaína y la propia naturaleza de esta:

Regresas a casa con tres gramos de cocaína en el bolsillo. En realidad, se trata de una sustancia blanquecina y compactada en pequeñas rocas que

según todos los estudios publicados y la mayoría de los camellos consultados contiene, además de la sustancia blanca derivada de la hoja de coca, otro tipo de sustancias machacadas y mezcladas [...]. Son las once de la noche del día 31 de diciembre y estás solo, borracho y drogado en tu apartamento frío y mal ventilado del barrio de Chamberí [...]. Se acerca el momento de las campanadas. No has comprado las doce uvas, pero tienes en tu poder tres gramos de cocaína. Preparas once rayas del tamaño de una uña y una última raya, la duodécima, del tamaño de un bolígrafo. Mientras todo el mundo festeja la llegada del año 2013 engullendo uvas como si las fueran a prohibir, tú esnifas a toda velocidad las doce rayas esparcidas sobre tu mesa y luego te levantas de un salto y empiezas a dar vueltas como un loco por tu apartamento lanzando la ropa y los cojines y los libros esparcidos por la casa de un lado a otro mientras tus dos queridas gatas corretean asustadas bufando sin parar mientras intentan huir de ti. Pero no pueden. Ni tú tampoco. (13)

El tono es confesional y desgarrado, de un individuo que ha perdido la capacidad de elección y que, a lo largo de la novela, está condicionado por su adicción a la droga. Es una forma de reflejar el fármaco que tiene claras concomitancias con la obra de Herbert. Además, y a semejanza de *Una canción de tumba*, la publicación de una novela de estas características conlleva una serie de elementos paratextuales. Jiménez confiesa cómo aún se le recibe en los medios como “el autor ese que escribió aquel libro donde se ponía fino de cocaína” (“Un poco” 26), síntoma del estigma y tabú que todavía se derivan de la droga<sup>7</sup>. A diferencia del primero, sin embargo, Jiménez incorpora una reflexión social notable: el protagonista no solo es esclavo de la droga, sino también de un sistema

---

<sup>7</sup> Sin espacio para desarrollar esta cuestión, no hay que obviar, por otro lado, el componente oportunista en el ejercicio del escritor que desarrolla temas polémicos para captar la rápida mirada del público. Titular una obra con el sustantivo *cocaína* es, aparte de hacer un homenaje a determinada tradición, atraer la atención de un lector que busca el contenido controvertido y hasta morboso.



destruido, que no ofrece una carrera laboral e incluso condena al joven que no logra satisfacer los logros convencionales: casa, trabajo y familia.

Algo que también diferencia ambas obras, y que en este caso conecta a Jiménez con Levrero, es el modo en que el autor manifiesta su pertenencia a la literatura drogada. En *Cocaína*, como en muchas autobiografías, el elemento metaliterario tiene gran relevancia, y Jiménez edifica una constelación de referencias que remiten a esta tradición: entre sus lecturas, nombra *Novela con cocaína* de Agueev (166) o *El diario del ron* de Hunter S. Thompson (106); y cita a Bolaño (114), Francisco Casavella (68), Henry Miller (97), Bukowski (101), Kerouac o Raymond Carver (68). Todos ellos son escritores que, en su obra y en su vida, se vinculan con la adicción –al alcohol y también a las drogas– y con una pulsión autodestructiva.

Un año después de la publicación de *Cocaína*, en 2017, Carlos Velázquez publica un libro ciertamente parecido en México con el título *El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)*. Se trata de un evidente homenaje a la novela de Fernández de Lizardi mediante el que Velázquez narra su adicción al *perico*, coloquialismo para referirse a la cocaína. El pacto autobiográfico de Velázquez, incluido en el título mediante esa alusión al *selfie*, se confirma en la primera página: “La cocaína acudió a mí cuando más la necesitaba. Estas memorias no son una apología de la droga. Son el testimonio de mi paso por la adicción. Al alcohol, al LSD, pero principalmente a la cocaína” (13).

El tono humorístico, casi paródico, predomina en toda la obra, que además tiene un carácter más ensayístico que novelístico. Esto es lo que lo diferencia principalmente de la autonarración de Daniel Jiménez, que problematiza el discurso referencial con la inclusión de pequeñas fabulaciones. Además, Velázquez incorpora dos elementos fundamentales: por un lado, la suya sí es una autobiografía canónica –según la definición de Lejeune–, en la que repasa la relación con la droga desde su infancia, pasando por la adolescencia y hasta la adultez; por otro, en ningún momento trata su adicción como una condena o una actitud negativa para su desarrollo, sino que, al contrario, es un elemento de salvación: “El aburrimiento me condujo a las drogas. El deseo de venganza

puede paliarse, pero nadie consigue remontar el tedio, ni Charlie Harper. Sin las drogas, el basquetbol y la música me habría suicidado. [...] Sin las drogas mi juventud habría sido un desastre peor del que fue” (18-19). Esto enriquece un punto de vista que es novedoso respecto a las autobiografías anteriores, pues el relato es el propio de un pecador que no se arrepiente de sus pecados, alguien que incluso agradece esta presencia de la sustancia en su vida.

Velázquez y Jiménez sí coinciden, por otro lado, en esa confirmación de la tradición drogada. Velázquez abre la obra con una referencia a Hunter S. Thompson, como ya hacía Jiménez, y en numerosas ocasiones ha mostrado la influencia de autores como Burroughs, al que cita en su relato “La narcozona” (*El karma* 49), o José Agustín, respecto al que reconoce estar “en deuda con su trabajo” (cit. en Cortés Pérez). Velázquez camina por la misma senda de su compatriota Julián Herbert para mostrar en su obra, eso sí, un retrato diferente del adicto.

#### **4. EL DIARIO PÓSTUMO DE ANTONIO ESCOHOTADO: *CONFESIONES DE UN OPIÓFILO* (2023)**

El filósofo e historiador español Antonio Escohotado murió en noviembre de 2021 y desde entonces se ha esperado la publicación, anunciada años atrás, de su diario personal. Escohotado no solo ha sido el gran estudioso de las drogas en España, como demuestra en *Historia de las drogas*, sino también el símbolo de su desmitificación, el ejemplo de que un erudito puede compaginar la brillantez en el campo intelectual y académico con el consumo habitual –y extendido a lo largo del tiempo– de todo tipo de sustancias. Algo que Julián Herbert resume en *Cocaína (manual de usuario)* cuando escribe: “Llámenme Antonio Escohotado” (12). El carácter genuino de su figura se ha reforzado después de que hace algunos años se supiera que estaba escribiendo un diario en el que documentaba su proceso de preparación, análisis y autoexperimentación con las drogas. Este diario personal se publica a finales de 2023 con el título *Confesiones de un opiófilo* y es el perfecto ejemplo de una autobiografía drogada.

El homenaje a Thomas De Quincey incorporado en el título es reseñable por dos circunstancias. En primer lugar, inscribe el diario en esta tradición de la literatura drogada al tiempo que reclama, para un escritor que normalmente no se ha asociado con este campo, un estatus literario<sup>8</sup>. Aunque no profundizaré en ello, *Escohotado* presenta un estilo muy cuidado, que tiene un registro alto<sup>9</sup> y comparte características con diarios literarios llevados por pensadores, como pueden ser, en el contexto español, los de Salvador Pániker. En segundo lugar, el reemplazo del “comedor de opio” original por “opiófilo” ilustra muy bien sus intenciones; así, frente al lugar común que enlaza droga u opio con adicción, *Escohotado* reclama –como ha hecho a lo largo de toda su trayectoria– el uso controlado, estudiado y medido de la sustancia, el propio de un amante y no el de un adicto. Una reivindicación que se alinea con las críticas que en el propio diario hace a un autor como Burroughs cuando señala sobre él, representante de la figura del adicto, que “espero que mi obra y mi vida dibujen una alternativa puntual a la suya, para empezar por la que respecta al empleo de opiáceos” (124).

En su diario póstumo encontramos un periodo de tiempo que se corresponde con su madurez y senectud, de 1992 a 2020, y en el que *Escohotado* ya es absoluto conocedor de la droga. La primera vez que aparece, en una entrada de diciembre de 1992, resume el procedimiento: “Cumpleaños de Mónica. Probamos una dosis muy baja de MDMA con 12 miligramos de 2C-B. Bautizo en altura del nuevo dormitorio” (18). En esa misma entrada resume los efectos de la dosis y también su pensamiento a propósito de la droga y su consideración social:

Aquí el diagnóstico se lo hace cada cual a sí mismo. Por ejemplo, con 50 miligramos de MDMA y 14 miligramos de 2C-B. Aunque amenazado por

---

<sup>8</sup> No hay que olvidar que el propio De Quincey se otorga a sí mismo estatus de filósofo, como el que en buena medida tiene *Escohotado*, en sus confesiones (92), si bien ahora se leen como literatura.

<sup>9</sup> Muchos pasajes muestran una prosa con una gran dosis de lirismo. Por ejemplo: “Dos árboles destacan desde mi ventana. El sauce lánguido, pero no llorón, que lanza sus ramas hacia arriba desmintiendo esa imagen de planta derramada sobre el suelo; sus caducas hojas prefieren ser múltiples y delgadas. A su lado la catalpa, de tronco no tan disparejo –enhiesto y sin nudos– aunque algo más oscuro. ¡Qué gloria sus hojas como platos de Dalí, sus ramilletes de flores con aroma de jazmín!” (37).

monstruos como el de *Alien*, constato que sigo teniendo contacto con el sí. Para ser exactos, los alien míos son un tanto de cómic, bien poco “extraños”. Debería decir: me siento mal, no hay justicia [...] El inefable progreso de Albert Hofmann ha sido llegar al núcleo de la ebriedad sin apenas costo somático, y con la cabeza casi demasiado clara (para el gusto de muchos). En definitiva, un billete barato al lugar de las revelaciones. (18)

La ironía esgrimida al sugerir que debería mostrar su malestar y arrepentimiento está presente cada vez que aborda la cuestión. Escohotado arremete contra un tabú, basado en el desconocimiento y la desinformación, que las instituciones sociales –tanto públicas como privadas– perpetúan. Más adelante, anota: “El prototipo de programa sobre droga: entre el 30 y 50% de la mesa (y el público interrogado) son ‘arrepentidos’. Pero en los programas sobre alpinismo y carreras de coches no aparecen rastros de arrepentidos” (41). Frente a este oscurantismo, elige la luz de la ciencia representada en ese nombre de Albert Hofmann, célebre químico suizo e inventor del LSD con el que conservó una larga relación. Este es el tono que predomina en todo el diario. Escohotado arremete contra la opinión pública y también contra los médicos que ejercen su trabajo desde la ignorancia: “La jerga médica oficial sobre drogas es como la misa en latín para quienes no entienden la lengua romance” (43). Y, al mismo tiempo, se ofrece como voluntario, por medio de esa autoexperimentación que lleva a cabo en su cotidianidad, para combatir el miedo y el idiotismo.

En *Confesiones de un opiófilo* escribe sobre drogas y fármacos como la MDMA, el 2C-B, el opio y sus derivados –diacetilmorfina o heroína–, el Rohypnol, la cocaína o los somníferos. Fiel a una de sus consignas, según el cual “la toxicidad de un fármaco es la proporción concreta entre dosis activa y dosis letal” (*Historia* 136), se suministra una cantidad que le permite ser consciente de los efectos y reflejarlos en el propio diario. Es muy interesante, a este respecto, la evolución de los efectos incorporada en estas páginas. Si bien hay un periodo, que empieza en el año 2000 y abarca prácticamente hasta 2010,

en el que disminuye el ritmo de anotaciones y también el de sus reflexiones acerca de la droga, a partir de 2009 y 2010 acumula entradas dedicadas a su dieta de heroína, que mantiene desde 1970 y regularmente desde el año 2000, e incluso a su intento –exitoso a medias– de producir diacetilmorfina “domésticamente” (*Confesiones* 111). En 2012, año en el que cumple setenta y uno, declara lo bien que se siente consumiendo heroína y siguiendo un plan específico para ello:

Son las cuatro de la tarde del día más radiante de este año, el más luminoso que recuerdo. El consumo de caballo, estabilizado en 3 gramos/ mes, me permite poner en hora la vida como si fuese un reloj obediente. Hace una temporada mantiene la misma calidad, y eso equivale a permitir la medida. Creo que llevo una década sin tener catarros, gripe o fiebre. No exento de dolor, desde luego, pero solo del que viene del espíritu, porque el cuerpo parece acompañarse admirablemente con la ralentización del metabolismo que induce el fármaco. ¿Tendré razón, y será él –no las libaciones a Baco recomendadas por Platón– el remedio “para las asperezas de la edad senil”? (104-105)

La constatación de las bondades de esta dieta química se repite hasta sus últimos días, aunque en ocasiones se detiene para sincerarse sobre las inclemencias de la vejez, como cuando, el 11 de septiembre de 2018, escribe: “Nada me fastidia tanto como darle bola a los achaques, pero sería insincero detallando solo el estado de ánimo y la dieta farmacológica. La verdad es que estoy jodido hace mucho, y me cuesta encontrar dónde no falla este esforzado cuerpo” (188). Y, sin embargo, el mensaje que predomina, el tono general, es el de un hombre de casi ochenta años que es capaz de enfrentarse a la vida con una vitalidad pasmosa. Solo unos meses antes, el 25 de abril de 2019, señala: “El uso de drogas me ha asegurado la euforia medio siglo, y en particular el empleo cotidiano de heroína el más sostenido placer desde 2000 en adelante. ¿Cómo es posible que esté tan solo en ese disfrute? ¿Qué les pasa a los demás?” (182-183).

Escohotado cierra con esta pasión un diario que se asemeja, por el registro de la decadencia física y mental pero también de la valentía de los últimos momentos, a grandes diarios de la literatura europea como el de Césaire Pavese o el de Sandor Marái. Las últimas palabras que escribe en 2020 evidencian el destrozo material, pero también la constancia y el esfuerzo de la escritura llevada hasta el límite, por medio de un bello símil: “Como el gusano y la mariposa, soy una bolsa de pellejo y huesos donde lo corpóreo se transforma en flujo contemplativo, y en buena medida estupefacto observa que llega a expresar lo que quería” (199).

## CONCLUSIONES

Las obras presentadas en este trabajo, a las que se suman otras como el diario de Enrique Bunbury en el que documenta sus experiencias con psilocibina, la saga autobiográfica de Carlos Pardo o las autobiografías de los argentinos María Moreno y Pablo Ramos, constatan la existencia de una nueva modalidad temática en la escritura autobiográfica de la literatura hispánica en el siglo XXI. Estos autores enriquecen con asuntos relacionados con el fármaco unas modalidades autobiográficas que realmente se asientan en el panorama literario hispánico a finales del siglo XX.

Las obras comentadas destacan tanto por su diversidad formal como por los diferentes modos en que el autor expresa su vínculo con la droga. Si en el caso de Levrero se trata de un diario que incorpora dentro de una autobiografía novelada, en los Julián Herbert y de Daniel Jiménez son autonarraciones que bordean los límites con la autoficción, mientras que en los de Carlos Velázquez y Antonio Escohotado son textos autobiográficos puros; en *El pericazo sarniento* encontramos un texto confesional en el que se dialoga con la crónica y el ensayo, y *Confesiones de un opiófilo* es un diario personal llevado con rigor y sinceridad. En cuanto al segundo aspecto, la perspectiva desde la que se aborda la sustancia, cabe destacar la curiosidad de Escohotado y Levrero, interesados en las experiencias vividas gracias a la droga y los resultados de esa alteración de la realidad, frente a la casi condena de Herbert y Jiménez, quienes desarrollan en sus obras

la figura de un adicto contemporáneo. El caso de Carlos Velázquez es similar al de estos últimos, pero con un matiz, pues la adicción que reconoce su protagonista es elegida e incluso preferida a otras circunstancias; la droga, en su caso, es el salvoconducto para eludir una vida desafortunada.

Estas diferencias enriquecen el presente trabajo en la medida en que son distintas maneras de conectar con la tradición de la literatura drogada. Levrero prefiere el elemento sobrenatural sugerido por autores como Burroughs o Dick, mientras que Escohotado condena su exhibicionismo y la representación mitificada de la sustancia y el adicto. Herbert, por su parte, aunque no explicita sus influencias en *Canción de tumba*, sí lo había hecho antes en *Cocaína, manual de usuario*, cuando en el primer cuento su narrador se compara con Georg Trakl, el poeta austriaco y cocainómano, y con el mismo Antonio Escohotado (12). Jiménez y Velázquez, en último lugar, manifiestan en sus obras una pertenencia muy clara a la tradición cuando citan a sus autores más notorios: el primero es quizás el más metaliterario, de todos los tratados, pues hace referencia a autores como Miller, Bolaño, Carver o Bukowski; en la obra del segundo aparecen menos nombres, pero evidencia sus influencias cuando cita a Hunter S. Thompson en la primera página o alude a su interés por la literatura de José Agustín.

A esta heterogeneidad se suman las diferentes tradiciones a las que pertenecen los autores: Levrero es el último clásico de la literatura uruguaya; Herbert y Velázquez forman parte de la mexicana; Jiménez y Escohotado se encuadran en la literatura española. El último, además, es un escritor con una obra principalmente filosófica e historiográfica, lo que alude al carácter interdisciplinario de esta corriente literaria –cuyo interés es obvio para los campos científico o filosófico.

Estos cinco nombres ponen de relieve, en suma, la aparición y el asentamiento en el siglo XXI de un tipo de literatura confesional en la que tiene peso la presencia del fármaco. Tal fenómeno tiene lugar en una nueva realidad social en la que el tabú acerca de las drogas –todavía existente– cada vez tiene una influencia menor, y el escritor se siente libre para acometer el ejercicio *parresístico* que supone, para una figura pública, el

reconocer haberse drogado. El último de los autores analizados, Escohotado, encarna a la perfección esa actitud de libertad, que además se complementa con la popularización en las últimas décadas de la literatura autobiográfica. En este nuevo contexto –en el que algunos autores como Vicente Luis Mora teorizan, incluso, sobre la inflación de lo autobiográfico y lo autoficcional–, resulta de gran relevancia la apuesta de estos autores por desarrollar un tema muy original en la narrativa hispánica que, como demuestra la sucesión temporal de las obras analizadas y estas últimas aportadas en las conclusiones, tiene una presencia cada vez mayor. Dada la ausencia de estudios que versen sobre esta cuestión, el presente artículo aspira a ofrecer las primeras claves de interpretación de este subgénero de la literatura autobiográfica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caminada Rossetti, Lucía. “Formas de narrar lo contemporáneo: intimidad, repetición, adicción”. *Cuadernos LIRICO*, núm. 20, 2019, <http://journals.openedition.org/lirico/8414>
- Castoldi, Alberto. *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*. Anaya & Mario Muchnik, 1997.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Acantilado, 2015.
- Corbellini, Helena. *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Paréntesis, 2018.
- Cortés Pérez, Paola. “Fui escritor por accidente: Carlos Velázquez”. *Universo*, 3 jun. 2018, <https://www.uv.mx/prensa/entrevista/fui-escritor-por-accidente-carlos-velazquez/>
- De Quincey, Thomas. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Cátedra, 2001.
- Domines Veliki, Martina. “Romantic Confession: Jean-Jacques Rousseau and Thomas de Quincey”. *Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia*, núm. 60, 2015, pp. 131-144.
- Echevarría, Ignacio. “Levrero y los pájaros”. *Conversaciones con Mario Levrero*, edición de Pablo Silva Olazábal. Trilce, 2008, pp. 93-103.
- Escohotado, Antonio. *Confesiones de un opiófilo. Diario póstumo 1992-2020*. Espasa, 2023.



- \_\_\_\_\_. *Historia general de las drogas*. Espasa, [1989] 2008.
- Herbert, Julián. *Ahora imagino cosas*. Random House, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Canción de tumba*. Random House Mondadori, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cocaína (manual de usuario)*. Debolsillo, 2009.
- Jiménez, Daniel. *Cocaína*. Galaxia Gutemberg, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Un poco de cocaína, por favor”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 891, 2024, pp. 24-27.
- Labrador, Germán. *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*. Devenir Ensayo, 2009.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Megazul, 1994.
- Levero, Mario. *La novela luminosa*. Random House Mondadori, 2008.
- Luque Amo, Álvaro. “Iluminaciones en la sombra: el diario de Alejandro Sawa en la literatura española”. *Estudios Románicos*, núm. 28, 2019, pp. 307-316.
- Mora, Vicente Luis. *La huida de la imaginación*. Pre-Textos, 2019.
- Musitano, Julia. “El problema del nombre. Los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert”. *La Palabra*, núm. 30, 2017, pp. 23 – 34.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Alianza, 2008.
- Schmitt, Arnaud. “Making the Case for Self-narration Against Autofiction”. *Auto/Biography Studies*, vol. 21, núm. 1, 2010, pp. 122-137.
- Serrano, Sara, “Antonio Escohotado: ‘La escisión entre fármacos y drogas es una decisión política’”, *Público*, 21 abr. 2017, <https://www.publico.es/sociedad/tuerka-antonio-escohotado-escision-farmacos.html>
- Velázquez, Carlos. *El karma de vivir al norte*. Sexto Piso, 2015.
- \_\_\_\_\_. *El pericazo sarniento (Selfie con cocaína)*. Ediciones Cal y Arena, 2017.
- Zabalbeascoa, Anatxu. “Julián Herbert: ‘Soy un hombre muy soberbio. Eso es veneno puro’”. *El País*, 23 dic. 2021, <https://elpais.com/eps/2021-12-24/julian-herbert-soy-un-hombre-muy-soberbio-eso-es-veneno-puro.html>
- Zieger, Susan. “Pioneer of Inner Space, Drug Autobiography and Manifest Destiny”. *PMLA*, vol. 122, núm. 5, 2007, pp. 1531-1547.