



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Poéticas del viaje interior y retóricas de la droga en la narrativa colombiana contemporánea

David Ramiro Herrera Castrillón

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Culturales y Filosóficos
Medellín, Colombia
2023

Poéticas del viaje interior y retóricas de la droga en la narrativa colombiana contemporánea

David Ramiro Herrera Castrillón

Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de
Magister en Estética

Director:

Doctor Miguel Ángel Ruiz García

Codirector:

Doctor Alfredo Tenoch Cid Jurado

Línea de Investigación:

Poéticas y retóricas de las artes

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Culturales y Filosóficos
Medellín, Colombia

2023

Poetics of the inner journey and rhetorics of drugs in contemporary Colombian narrative

David Ramiro Herrera Castrillón

Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de
Magister en Estética

Director:

Doctor Miguel Ángel Ruiz García

Codirector:

Doctor Alfredo Tenoch Cid Jurado

Línea de Investigación:

Poéticas y retóricas de las artes

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Departamento de Estudios Culturales y Filosóficos
Medellín, Colombia

2023

*Semiotics can inculcate a certain sense of
relativity, of diversity and tolerance.*

Umberto Eco

*La estética va tras esas formas de narrar, tras
ese rescate de lenguajes que permiten volver
a contarnos a nosotros mismos.*

Jorge Echavarría Carvajal

*La literatura es un vehículo para comprender
cualquier fenómeno de la vida cotidiana.*

Alfredo Tenoch Cid Jurado

*Lo interesante de las drogas es que el campo
de batalla son los cuerpos... Los usuarios de
drogas sabemos que cada sustancia tiene su
propia música.*

Juan Cárdenas

Agradecimientos

A mi familia, mi madre Olga Lucía Castrillón Agudelo, mi padre Ramiro de Jesús Herrera y mi hermano Juan Felipe Herrera Castrillón, por su infinito amor.

Al profesor Alfredo Tenoch Cid Jurado, por su gran apoyo.

Al profesor Jorge Iván Echavarría Carvajal, por su acompañamiento.

Al profesor Miguel Ángel Ruiz López, por su paciencia.

Al profesor Fabián Adolfo Beethoven Zuleta Ruiz, por su presencia.

A mis amigos Julián David López Sánchez y Camilo Andrés Valencia Castaño (Q.E.P.D.), por sus palabras de aliento.

A Latinoamérica por una Política Sensata de Drogas – LPSD, por su riguroso activismo.

A cada una de las personas y organizaciones que, consciente o inconscientemente, hicieron posible la realización de este trabajo, ¡gracias!

Resumen

El presente trabajo de grado propone un estudio sobre la literatura drogada en Colombia desde el punto de vista de una semiótica estética, a partir del enfoque de la semio-narcótica en diálogo con la filosofía de la droga como una estética expandida en el mundo contemporáneo. En síntesis, se plantea un análisis de las poéticas del viaje interior y las retóricas de la droga en la narrativa colombiana contemporánea al explorar una serie de aspectos sobre la tradición literaria del texto drogado como un tipo de literatura alrededor del consumo de sustancias psicoactivas (SPA), trayendo a colación tres casos específicos: *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* de José Vélez Sáenz, *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo y *Semáforos rotos* de Santiago Infante. Al final, se esbozan algunas conclusiones y perspectivas que pueden servir como punto de discusión de otras investigaciones sobre la literatura drogada en Colombia.

Palabras clave: Estética, Semiótica, Literatura, Droga, Colombia.

Abstract

The present work proposes a study on drugged literature in Colombia from the point of view of an aesthetic semiotics, based on the approach of semio-narcotics in dialogue with the philosophy of drugs as an expanded aesthetic in the contemporary world. In synthesis, an analysis of the poetics of the inner journey and the rhetorics of drugs in contemporary Colombian narrative is proposed by exploring a series of aspects on the literary tradition of the drugged text as a type of literature around the consumption of psychoactive substances (SPA), bringing up three specific cases: *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* by José Vélez Sáenz, *¡Que viva la música!* by Andrés Caicedo and *Semáforos rotos* by Santiago Infante. At the end, some conclusions and perspectives are outlined that can serve as a point of discussion for other research on drugged literature in Colombia.

Key words: Aesthetics, Semiotics, Narrative, Drugs, Colombian.

Contenido

Introducción.....	1
1. Estética y Semiótica. Consumo de sustancias psicoactivas	3
1.1 ¿Estética semiótica o Semiótica estética?	7
1.1.1 La Estética desde el punto de vista de Umberto Eco	10
1.1.2 Umberto Eco y el consumo de SPA	22
1.2 Apuntes sobre la filosofía de la droga.....	34
1.2.1 Pharmakon. Conceptualizar la palabra droga	37
1.2.2 Homo aestheticus. Subjetividad y cuerpo drogado	42
1.2.3 Script. El archivo político de las retóricas de la droga	50
2. El enfoque de la semio-narcótica. Pensar la literatura drogada.....	63
2.1 Semio-narcótica, un enfoque sociosemiótico	63
2.1.1 Elementos metodológicos para una semiótica estética sobre los discursos acerca del consumo de SPA.....	67
2.1.2 Tipos de drogas, tipos de consumidores y tipos de consumo. Un marco metodológico extra semiótico.....	83
2.2 Literatura y consumo de SPA. La literatura drogada como género literario del viaje interior.....	86
2.2.1 El estudio de la literatura drogada en América Latina	101
2.2.2 Breve historia de la literatura drogada en Colombia.....	106
3. Análisis de casos. Consumo de SPA como tema en la narrativa colombiana contemporánea	115
3.1 Literatura marihuana. <i>Las llaves falsas. Diario de un Toxicómano</i> (1959) ...	115
3.2 <i>¡Que viva la música!</i> (1977), un texto drogado ejemplar	124
3.3 Literatura drogada en Colombia en el siglo XXI. <i>Semáforos rotos</i> (2017).....	130
4. Conclusiones y perspectivas.....	137
4.1 Conclusiones	137
4.2 Perspectivas	145

Introducción

¿Cómo hablar de la literatura drogada en Colombia? Este trabajo de grado se nutre del diálogo entre la Estética y la Semiótica como disciplinas que estudian los fenómenos culturales para darle una respuesta parcial a esta pregunta, a partir de la perspectiva de una semiótica estética, adentrándose a su vez en el campo de los estudios filosóficos y la historia de las drogas en el contexto nacional. El cruce de la Estética y la Semiótica permite subrayar, a la luz del enfoque de la semio-narcótica, la importancia del juicio de gusto en las experiencias de consumo de SPA tanto como la presencia de las drogas en el arte, considerando dichas experiencias como experiencias estéticas por definición, que dan lugar a un modelo literario singular acerca del tema del consumo de drogas: el modelo de la literatura drogada o el género literario del viaje interior.

La consolidación de la Estética como campo de estudio autónomo se ha dado en función de un sinnúmero de transformaciones prácticas e intelectuales a lo largo de cientos de años. Su definición, sus problemas y sus soluciones han sido objeto de una variedad de discusiones interesadas en múltiples cuestiones filosóficas, sociales, artísticas y culturales, relacionadas con los terrenos de lo ético y lo político según el punto de vista de cada teórico. Una perspectiva historiográfica convencional (Bayer [1961] 2011) explica el proceso de configuración de la Estética desde antes de la antigüedad hasta la época moderna en tanto ejercicio sistemático de reflexión acerca del arte, concebida a partir del siglo XVIII con Alexander G. Baumgarten como una teoría de la sensibilidad y, sobre todo, con Immanuel Kant como una ciencia sobre el arte y una ciencia de lo bello, entroncada con la filosofía, la crítica literaria y la historia del arte en las sociedades occidentales.

De hecho, Terry Eagleton ([1990] 2011) constata la importancia de las cuestiones estéticas en el repertorio temático de la filosofía moderna europea, desde el nacimiento de la Estética como disciplina intelectual en el siglo XVIII hasta la llegada del posmodernismo en el siglo XX, presentando lo estético como un concepto de cuño burgués que vehicula

una noción de inutilidad funcional, una teoría del arte y una idea de la experiencia corporal. La fuerza intelectual del discurso estético moderno surgió de una persistencia teórica alrededor de la categoría de lo estético y, si bien toma la forma de un discurso sobre el cuerpo, hundió sus raíces en el ámbito del arte, instituyendo el concepto de la obra de arte como un tipo de objeto particular. Debido a su carácter ideológico, ya que habla de lo artístico y lo corporal, la Estética también habla de lo político: “si lo estético resurge con tal persistencia, es en parte a causa de cierta indeterminación en su definición, una indeterminación que cabe imaginar por debajo de una variada gama de preocupaciones: la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras” (Eagleton [1990] 2011: 53).

Filosofía del arte, teoría de lo bello, ciencia del conocimiento sensible, incluso investigación sobre lo decorativo, la Estética se ha reconfigurado según las múltiples definiciones de las que ha sido objeto a lo largo de la historia moderna. Desde el punto de vista de la crítica de arte contemporánea, por ejemplo, Jacques Aumont ([1998] 2001) asume la Estética como ciencia de lo sensible, entendida como una teoría de la recepción, la cual abarca el problema del sentido, la sensación, la percepción y la sensorialidad, así como el efecto y la valoración de la sensación. Aunque se inventó en la modernidad como una teoría de la belleza sensible, tanto histórica como conceptualmente, según la perspectiva de Aumont, la Estética ha sido una disciplina capaz de reflexionar sobre la sensación como práctica del juicio de gusto, presuponiendo la existencia de uno o más sujetos que reciben algo que les interesa o les genera alguna emoción. El juicio de gusto incumbe a la sensibilidad de cada persona y, así mismo, este puede ser un juicio sobre una experiencia estética no necesariamente originada en contacto con un fenómeno artístico, siempre y cuando sea una experiencia que acrecienta el conocimiento o le proporciona alguna sensación de placer a alguien, desde la lectura de una novela hasta el consumo de alguna droga.

Un punto de vista estético sobre los discursos acerca de las experiencias de consumo de drogas en las sociedades contemporáneas implica el desencadenamiento de una ideología o una forma de ver el mundo que, en este caso, al ser concebida como una forma de crítica social orientada semióticamente, desarrolla a su vez una crítica de las ideologías (Eco [1976] 2016). Por eso, la introducción de la presente investigación dentro del campo de estudio de la Estética se da a través de la perspectiva teórica de una semiótica estética apoyada sobre el enfoque de la semio-narcótica. La semio-narcótica constituye una

semiótica aplicada directamente relacionada a las teorías estéticas, cuyos límites imprecisos permiten el despliegue de una práctica interpretativo-descriptiva (Marrone 2005), cercana a la crítica del arte, que no sólo interpela sino que refleja en sí las estrategias analíticas tanto de la Estética como de la Semiótica, a la hora de lograr una interpretación capaz de servir a la comprensión de un texto, demostrando la capacidad para conseguir que su discurso sobre dicho texto sea controlable intersubjetivamente.

La semio-narcótica tiene la misión de proponer una crítica de las ideologías –como formas de ver el mundo– a partir del análisis de los discursos sobre las experiencias de consumo de drogas, aclarando los procesos fundamentales del intercambio de signos dentro de la comunicación de la experiencia estética de los sujetos drogados en diversas culturas. Al explorar las concepciones del mundo como mediación de la experiencia sensible en tanto signos de determinada visión sobre las drogas en determinado contexto cultural, la semio-narcótica también gira alrededor de los procesos cognitivos de la percepción y lo percibido, la consciencia sobre la percepción de un objeto dado, lo pensado y el recuerdo, los estados psíquicos y la alteración de la consciencia, además de otros fenómenos sensibles relacionados a las SPA. Sin embargo, la principal tarea de la semio-narcótica aquí aplicada consiste, en general, en estudiar críticamente la posible interpretación de una serie de novelas o textos artísticos relacionados con el tema del consumo de SPA como ejemplos destacados de la literatura drogada en Colombia en distintos periodos históricos.

En vez de desarrollar una mirada químico-toxicológica o jurídico-legislativa, este trabajo expone una mirada semio-estética sobre las experiencias de consumo de SPA, que analiza los marcos culturales determinantes tanto de la aceptación como del rechazo de las drogas en la sociedad colombiana mediante la lectura de un conjunto de novelas publicadas por distintos autores colombianos como una forma de conocer la cultura de las drogas en Colombia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta ahora. En todo caso, este estudio sobre las poéticas del viaje interior y las retóricas de la droga en la narrativa colombiana contemporánea contribuye a indagar cuáles han sido las principales representaciones y los imaginarios predominantes acerca de las SPA a escala nacional, abriendo caminos para seguir explorando el devenir de la literatura drogada en Colombia, una nación que, poco a poco, se ha transformado en una sociedad narco-gráfica.

Por lo tanto, esta investigación reúne diversos textos literarios dentro de un conjunto denominado literatura drogada para generalizar una interpretación de cada novela según la particularidad del esquema del texto drogado como un tipo de discurso poco estudiado en Colombia. El Capítulo 1 desarrolla la conexión teórica entre la Estética y la Semiótica como una semiótica estética según el pensamiento de Umberto Eco, introduciendo una especie de estado del arte sobre la filosofía de la droga en la actualidad. El Capítulo 2 resume el enfoque metodológico de la semio-narcótica, presentando el concepto de literatura drogada, así como una aproximación a los estudios sobre la literatura drogada en América Latina, de la mano de un acercamiento a la historia de la literatura drogada en Colombia. El Capítulo 3 llama la atención sobre tres novelas: *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* de José Vélez Sáenz, *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo y *Semáforos rotos* de Santiago Infante, como casos de estudio variopintos sobre la literatura drogada en este país. Por último, se esbozan algunas conclusiones y perspectivas para motivar o para servir como punto de discusión de nuevas investigaciones sobre la literatura drogada en el contexto de la narrativa colombiana.

Al final va a resultar que el hombre es un animal psicodélico.

Umberto Eco

Theory, as culture in general, is not a drug-free zone.

Dave Boothroyd

Que haga bien las cuentas y compute el riesgo versus la recompensa. Hay bastante de ambas en las drogas. Yo no le digo a nadie que haga o que no haga, eso es decisión de cada uno... Hacia adentro hay tanto o más mundo que hacia afuera.

José Covo

1. Estética y Semiótica. Consumo de sustancias psicoactivas

La tensión del pensamiento estético contemporáneo en el siglo XXI se puede resumir a partir de la distinción entre dos grandes vertientes epistemológicas: una estética clásica y una estética expandida. Mientras la estética clásica alude a la Estética como disciplina gestada en el marco de las indagaciones filosóficas sobre las prácticas artísticas, la estética expandida se refiere a un mapa de estudios que, al desmarcarse de lo netamente artístico, pero sin soslayarlo, se anclan en otras esferas de la vida cotidiana. Si la estética clásica se afianzó con el primer romanticismo y las ideas de Hegel como filosofía del arte, unas veces como historia del arte, otras veces como teoría de las artes; la estética expandida se apuntaló sobre los planteamientos de Baumgarten, Kant y Schiller como estética cotidiana, estética imbricada o prosaica. En resumen, el campo de estudio de la Estética abarca en la actualidad tanto los fenómenos de lo natural como los fenómenos de lo no natural y, al girar en torno al arte y la vida cotidiana, la Estética se ha diversificado teóricamente, extendiendo su alcance aplicativo a través de un diálogo permanente con otros campos del saber humano al llevarse hasta terrenos como la bioestética, la etnoestética, la estética trivial, etcétera (Echavarría 2015).

El arte, la belleza, lo sensible, el juicio de gusto, el cuerpo, la vida cotidiana y la educación de los sentidos han sido algunas de las cuestiones centrales de las investigaciones estéticas. Las líneas teóricas de la Estética contemporánea integran un circuito de investigaciones multidisciplinares que, aparte de su notorio interés por descifrar los modos de estetización de la cultura en las sociedades actuales, aún se encargan de proponer una definición filosófica del arte, evidenciándose la fuerza social del discurso estético como una pragmática heurística, pensada para implementar de manera crítica una fenomenología de la experiencia estética alrededor de lo artístico, debido a su capacidad analítica para comprender cómo se configuran la autonomía, los contextos, la jerarquía y la historicidad

de las obras de arte en cuanto a su potencia de generación de interpretaciones siempre renovadas. Pero, de los cruces de la Estética con otras disciplinas, ¿por qué la presente investigación se ubica en el cruce con la Semiótica?

La simbiosis entre la Estética y la Semiótica es de reciente datación. Si la Estética es una patente del siglo XVIII, la Semiótica se hizo autónoma como disciplina en el siglo XX. La semiótica contemporánea puede definirse a partir de la unificación de sus dos concepciones clásicas, bien como una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social (Saussure [1922] 1988: 42), bien como “la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de las semiosis posibles” (Peirce [1907] 2012: 498). A grandes rasgos, los lazos de la Semiótica con la Estética han sido numerosos, mas no uniformes. Desde comienzos del siglo XX, las investigaciones estéticas se han conectado con los estudios semióticos en sus umbrales académicos, cooperativos y empíricos, tejiendo puntos de encuentro multifacéticos a nivel filosófico, teórico, metodológico y objetual, que aún dan de qué hablar (Ravera et al., 2007), puesto que se trata de una relación compleja, no del todo nueva.

Precisamente, Omar Calabrese ([1985] 1987) revisa los intercambios entre la Estética y la Semiótica partiendo de la crítica artística presemiótica hasta llegar a la semiótica de las artes y las demás tendencias actuales, argumentando que la relación objetual entre el arte y la comunicación ha sido el principal nodo de cohesión teórica entre ambos campos disciplinares. En vez de discutir qué es lo que les interesa a los artistas en las teorías de la comunicación, Calabrese ([1985] 1987) indaga cómo han sido estudiadas las prácticas artísticas desde el punto de vista comunicativo, incluyendo la crítica de arte, en distintas corrientes teóricas, entre ellas, el pragmatismo americano, el formalismo, el estructuralismo, el marxismo, las estéticas informacionales, la estética neokantiana, la culturología, la estética semiótica, el posmodernismo y la deconstrucción.

Calabrese ([1985] 1987) no sólo estudia el lenguaje del arte, sino que resalta cómo la mirada semiótica expande la estética clásica al considerar los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación y procesos de significación. Ahora bien, pensar lo que atañe en el arte a la comunicación implica preguntarse qué tipo de lenguaje utiliza el arte para comunicar, cómo se construyen los mensajes artísticos y en qué medida la cualidad estética de los objetos artísticos depende de las formas de comunicar en el arte. Al limitar

su análisis a cada obra, un aporte de la semiótica de las artes a la estética clásica es valorar cómo y por qué una obra de arte puede querer producir determinado efecto, ofreciendo la posibilidad de ser calificada de diversas maneras. En cualquiera de los casos, Calabrese ([1985] 1987) afirma que, mientras la semiótica estética es una teoría de los signos aplicada específicamente al campo del arte, la estética semiótica es una estética tradicional apoyada en instrumentos semióticos generales, aunque desde ambas se puede llegar a una semiótica de las artes tanto como a una semiótica del arte.¹

Por su parte, Umberto Eco ([1974b] 1979; [1990] 1992; [1997] 2013) sugiere que, al igual que la Estética, la Semiótica es una disciplina interdisciplinaria en expansión, la cual se cruza con los objetos teóricos de otras disciplinas, tales como la meteorología, la medicina, la arquitectura, la lingüística, las ciencias políticas, la etnología, la antropología, la inmunología, etcétera; pero sin reducirse a ellos. La mirada semiótica constituye una actitud científica, una manera crítica de mirar los objetos de otras ciencias. Como teoría general de la cultura, síntesis entre una teoría de los códigos y una teoría de la producción de signos, gracias a sus raíces lingüísticas y filosóficas, la semiótica general conforma un campo de investigaciones para estudiar los sistemas de significación y los procesos de comunicación en las sociedades humanas, explorando la constitución histórica de los sujetos de la producción de signos por medio de la observación de distintos fenómenos culturales, entre ellos, la comunicación estética, los lenguajes del arte y el tratamiento ideológico de los discursos (Eco 1976 [2016]; [1984] 2017).

La Semiótica (Eco 1976 [2016]) define el concepto de signo en términos lingüísticos como función semiótica, función sígnica o modos de producción de signos, en tanto capacidad de significación a través de la cual una cosa se pone en lugar de otra cosa para alguien bajo cierto aspecto o circunstancia: “Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (Peirce 1973: 22). En pocas palabras, los signos responden a la correlación entre la forma del plano de la expresión y

¹ “La semiótica de las artes toma impulso en la idea de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna y que la tarea es la de detectarla. La semiótica del arte se mueve a partir del presupuesto de que tanto la calidad estética como el juicio de valor sobre las obras sólo pueden nacer del objeto material que son las obras mismas... Los dos niveles... tienden a coincidir, y de hecho han sido confundidos.” (Calabrese [1985] 1987: 79).

la forma del plano del contenido, cuya unidad indisoluble garantiza la correspondencia entre un *continuum* material y unas sustancias abstractas propias e interconectadas que, para poder vehicular un discurso estructurado activan una red de unidades culturales denotativas y connotativas, verbales y no verbales, dándole coherencia a los movimientos de reenvío entre unos significantes y unos significados, independientemente de la falsedad o la veracidad factual de sus referentes y su visión del mundo (Eco 1976 [2016]).

Eco (1976 [2016]; [1984] 2017; [1997] 2013) recalca que, más que una tipología de los signos, la Semiótica propone una tipología de *modi faciendi signa*. La semiótica general postula una clasificación de los tipos de signos, tanto verbales como no verbales, según sus diferencias constitutivas, en relación al canal de transmisión, así como a las líneas de tendencia del *continuum* de la expresión. En consecuencia, la Semiótica estudia la estructuración de la funciones semióticas, al igual que sus posibilidades generales de codificación y descodificación, analizando los tipos de trabajo semiótico realizados como modalidades operativas para producir una función semiótica, entre ellos, los procesos de manipulación del *continuum* expresivo, la correlación de una expresión formada con un contenido, y la conexión del *continuum* del contenido de los signos con determinadas cosas, objetos o estados del mundo reales.

La Semiótica (Eco [1976] 2016) comprueba que los sistemas de significación engloban distintos modos de producción e interpretación de textos: indícales, icónicos y simbólicos; destacando no sólo el papel de los objetos como perceptos empíricos, sino también la posibilidad de construir e identificar diversos tipos de juicios, bien como juicios semióticos, analíticos o convencionales, bien como juicios factuales, sintéticos o no convencionales, pero que pueden volverse convencionales. Desde luego, se parte de la idea de la semiosis como un hecho que ocurre en el marco global de unas condiciones materiales, físicas, biológicas y económicas conectadas a los contextos históricos y las circunstancias sociales de la vida de cada sujeto en su propia cultura, pues la cultura es el escenario donde se produce la comunicación, así como el punto de comparación con el que se confronta la significación de los textos significantes: “la cultura es una cadena de textos que instruyen a otros textos, de concreciones enciclopédicas que lentamente se transforman entre sí, de forma que las viejas van dejando sus huellas en las nuevas” (Eco [1984] 2017: 202).

Mientras la hermenéutica como disciplina de la interpretación concibe el lenguaje en clave simbólica en tanto modelo de análisis (Eco [1984] 2017: 198); la Semiótica compone una teoría sobre los fenómenos de semiosis, es decir, una “teoría de los orígenes profundos e individuales del impulso de significar”, que estudia aquellas actividades generadoras de sentido o aquellos procesos mediante los cuales “los individuos empíricos comunican y [en los que] los sistemas de significación hacen posibles los procesos de comunicación” (Eco [1976] 2016: 423-424). Pero, ¿por qué orientar semióticamente una investigación estética? ¿Qué lugar tiene la Estética en el pensamiento semiótico de Eco? ¿Se trata de una estética semiótica o de una semiótica estética?

1.1 ¿Estética semiótica o Semiótica estética?

El legado intelectual de Umberto Eco en la historia de las ideas de la época actual da cuenta de una trayectoria sobresaliente en los terrenos de la filosofía, la semiótica, la literatura, la comunicación, el periodismo, la docencia y el debate político (Cid Jurado 2016a, 2016b, 2017; Serna 2017). Sus trabajos en el campo de la Semiótica recogen los planteamientos fundacionales de esta disciplina, abriendo nuevas vías para explorar caminos interdisciplinarios inéditos o poco recorridos en su momento (Acosta Ríos & Parra Valencia 2021). Una de esos caminos es el camino de los estudios semióticos y las teorías estéticas, el cual tiene una cercanía, más o menos delimitada, con áreas como la crítica del arte, la historia del arte y las semióticas de las artes, esencial a la hora de pensar el problema de los fundamentos y la historia de la Estética como un aspecto nuclear del desarrollo de las ideas estéticas dentro del trabajo teórico de Eco.

Varios investigadores han valorado de distinta manera la cuestión del estatus de las teorías estéticas en el pensamiento de Eco. Unos hablan de una estética semiótica (Calabrese 1985; Kirchof 2003, 2007). Otros se refieren a una semiótica estética, definida también como una poética de la cultura (Echavarría 2015; Montoya Gómez 2021). A pesar de las diferencias, hay una coincidencia inicial: situar la relación entre ambas disciplinas, al interior del punto de vista de Eco, a través de la revisión de sus ideas sobre la experiencia estética, la percepción estética, la semiótica de la interpretación, las estéticas de la recepción, la poética de la obra abierta, la obra de arte como texto estético, el texto estético como ejemplo de invención, el idiolecto estético como regla que explica la pluralidad de las interpretaciones de una obra, e incluso la historia de la Estética en sí.

Por un lado, Calabrese (1985) señala la presencia de la Estética en tanto filosofía del arte como una crítica semiótica dentro de los planteamientos de Eco, describiéndola como una estética semiótica o una semiótica del arte, cuyo análisis estético apunta a una reflexión sobre la definición del gusto y el conocimiento de las artes, encuadrando la comprensión de las cualidades estética de las obras de arte, de los programas artísticos y de la misma Estética bajo la perspectiva general de una teoría de los signos:

“Desde *Obra abierta* (1962), Eco formulaba la que sería una constante en su pensamiento sobre el arte: que la obra se constituye como un mensaje fundamentalmente ambiguo y autorreflexivo... En efecto, con *Obra abierta* concluye, por una parte, un período en el cual a partir de un punto de vista estético se examina la posibilidad de utilizar instrumentos provenientes del formalismo y de la lingüística estructural, así como de la teoría de la información y de la teoría experimental de la percepción. Pero por la otra parte comienza un punto de vista diferente, aquel que partiendo de las ciencias de la comunicación intenta definir el papel y las disposiciones comunicativas de la obra de arte dentro de una teoría general de los signos. Entre los dos enfoques hay una diferencia sustancial: en el primer caso está el juicio de valor estético en el centro del problema; en el segundo, en cambio, lo que cuenta es el fundamento cultural en base al cual se hacen los juicios de valor estéticos. Pero, por cierto, desde *La estructura ausente* (1968) encontramos en Eco una división neta. Por una parte, está el problema del funcionamiento de texto que también son obras de arte. Por la otra, está el problema de la producción estética y del disfrute estético. Y mientras el primer aspecto se resuelve en una teoría de los códigos (y en el *Tratado de semiótica general* [1975] en una teoría de los modos de producción de signos), el segundo, en cambio, es analizado también a través de una pragmática de la comunicación (que será elaborada plenamente en *Lector en fábula*, 1979).” (Calabrese 1985: 118-120).

Al entrever dos periodos diferentes de la mirada estética en la perspectiva teórica de Eco, Calabrese (1985) detecta el paso de un punto de vista estético en sí a un punto de vista enfocado desde las ciencias de la comunicación –con un marcado acento en la pragmática de la comunicación. Asimismo, Kirchof (2003, 2007) bosqueja un recorrido sobre las teorías estéticas dentro de la mirada de Eco dividido en cinco fases, que se condensan como una estética semiótica entroncada en una pragmática de la comunicación. Como Calabrese (1985), Kirchof (2003, 2007) también presenta las ideas de Eco como una estética semiótica de corte pragmático; pero, según él, “Umberto Eco não chega a desenvolver uma teoria estética em sentido amplo, mas trata de assuntos estéticos ao

longo de praticamente toda sua obra, desde os anos cinqüenta até suas obras mais recentes” (Kirchof 2007: 42).

Por otro lado, Jairo Montoya (2021) concibe el pensamiento filosófico de Eco como una semiótica estética: “el texto estético como ejemplo de invención, es el ejercicio en torno a lo que Eco denomina *experiencia estética* y que nosotros hemos recocado aquí como semiótica estética” (Montoya Gómez 2021: 71), o como poética de la cultura (Echavarría 2015). Si la estética semiótica parte de la estética como semiosis, entendiendo lo estético como un proceso de orden semiótico que debe ser estudiado en esa especificidad, la semiótica estética parte de la cultura como instrumento básico para permitir semiosis, acogiendo la teoría del arte y la historia del arte como aristas de la Estética, a partir de la concepción de la obra de arte como texto estético (ver 1.1.1). Así, para la semiótica estética la obra de arte constituye un hecho comunicativo –al ser un transmisor cultural o un soporte de la cultura– porque funciona como un sistema de signos abierto, cuya generación de sentidos depende de la interacción entre sus estructuras objetivas y las reacciones subjetivas de los receptores, puesto que el fenómeno de lo artístico implica un trabajo de y sobre los textos de una cultura concreta (Montoya Gómez 2021).

Calabrese (1985) subraya entonces el desarrollo de una estética semiótica en el pensamiento de Eco como una pragmática de la comunicación frente al estudio de lo estético y, en especial, sobre los lenguajes del arte analizados desde la teoría de los signos; al igual que Kirchof (2003, 2007), quien a su vez asegura que Eco no desarrolló una teoría estética *stricto sensu*. En cambio, Montoya (2021) y Echavarría (2015) asumen las ideas teóricas de Eco como una semiótica estética o una poética de la cultura, heredera de la semiótica general, así como de las estéticas de cuño clásico y expandido, capaz de analizar las prácticas artísticas contemporáneas; es decir, “una semiótica estética que, desde su mismo horizonte de comprensión, toma la obra como un texto en el que subyacen obviamente uno o varios códigos” (Montoya Gómez 2021: 69). Una semiótica estética, como lo anota Fabbri, porque: “Para Eco la estética es ante todo una parte de la teoría de la producción semiótica y de su interpretación, que debe estudiar las relaciones entre proposiciones y estados del mundo” (Fabbri 2001: 245).

1.1.1 La Estética desde el punto de vista de Umberto Eco

La mirada de Eco sobre las teorías estéticas sirve como ejemplo para dilucidar cómo hacer una observación semiótica acerca de los problemas asociados a los estudios estéticos. Según Eco ([1976] 2016: 29), la Semiótica como ciencia social de la semiosis constituye una manera crítica de mirar los objetos de otras ciencias, en la medida que se adentra en varios campos tradicionalmente ocupados por otras disciplinas, como sucede en el caso de la Estética. A grandes rasgos, Eco ([1987] 1997; [1997] 2013; 2012) propone una acepción sincrética sobre la definición de las teorías estéticas, que cobija diversos discursos presentados o reconocidos en el campo de la Estética que, con una marcada tendencia filosófica, desde la gnoseología inferior hasta las teorías del arte, estudian una gran variedad de fenómenos sobre lo particular, especialmente sobre las ideas de lo bello, los juicios de gusto, los procesos del mundo artístico y los problemas de interpretación de distintas producciones textuales.³

Según Eco, la Estética se delimita como un campo disciplinar a partir de la exploración de la historia de la misma disciplina, preguntándose cómo surgió la mirada estética, de qué manera se consolidó a lo largo del tiempo y cuáles han sido las definiciones de su propio objeto en diferentes periodos históricos. El enfoque histórico le sirve a Eco (1965; [1959] 1987) para construir una imagen de una época dada alrededor de los fenómenos estéticos, sistematizando como compendio diacrónico las teorías estéticas elaboradas por diversas sociedades desde la antigüedad hasta la actualidad. La historia de la Estética puede concebirse desde el punto de vista semiótico como una historia de las teorías de la interpretación, tanto como una historia del efecto que las obras de arte provocan en sus destinatarios como experiencias estéticas; desde la estética aristotélica de la catarsis, la estética pseudo longiniana de lo sublime y las estéticas medievales de la luz, pasando por las reinterpretaciones renacentistas de la estética aristotélica, hasta “las estéticas dieciochescas de lo sublime, la estética kantiana [y] numerosas estéticas contemporáneas (fenomenología, hermenéutica, estéticas sociológicas, la estética de la interpretación de

³ O sea, “cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos, verbales o no, es decir, a la cuestión hermenéutica” (Eco [1987] 1997: 9).

Pareyson)” (Eco [1990] 1992: 24), la hermenéutica gadameriana o la estética de la recepción de Jauss, pues todas tienen una vocación interpretativa.

Al enfatizar el problema filosófico de la interpretación como fenómeno subyacente a las experiencias estéticas, pensando la historia de la Estética como una historia de las interpretaciones y las teorías de la interpretación, Eco resalta dos aristas de análisis: una, la estética filosófica sobre las teorías del arte y la belleza; otra, las nociones de arte y belleza explícitas o implícitas en las obras de arte en sí. Sea como sea, Eco concibe la historia de la Estética como una historia interesada en los fenómenos interpretativos en torno al arte, así como alrededor de otras esferas del *continuum* de lo sensible como condición semiósica de toda experiencia humana, siendo “el continuum, la espesa pulpa de materia en cuya manipulación consiste la semiosis” (Eco [1984] 2017: 56). Priorizando la revisión del problema de la interpretación según su nexo con las teorías de la recepción, en paralelo al problema del lector modelo y la lectura colaborativa, Eco reorienta la relación de la Semiótica con la estética de la recepción desde una semiótica de la interpretación.

Según Eco ([1968] 1985), la Estética es una disciplina filosófica que pretende hablar de forma científica sobre las obras de arte. Es decir, la Estética es un campo disciplinar o un proyecto interdisciplinario, más o menos restringido, que ha intentado responder preguntas sobre la teoría del arte, como qué es el arte e incluso cuáles son las constantes que permiten designar como artístico diversos objetos o procesos creativos en distintas culturas y periodos históricos (Eco [1974b] 1979). Al ir más allá de mencionar la fecha de aparición, los antecedentes y los juicios formulados por varios individuos alrededor de cada obra; un rasgo del comportamiento científico de la Estética ha sido su capacidad para formular observaciones acerca de la forma en la que determinada persona produjo una obra; porque “una definición estética es, además de explicativa, tolerante: quiere explicar también por qué podemos acercarnos a determinadas obras creadas con diferentes finalidades del efecto estético, o para producir una percepción diferente de ‘belleza’, teniendo tanto en cuenta los valores de su época como los nuestros” (Eco [1990] 1992: 147).

La crítica estética (Eco 1965; [1968] 1985) puede demostrar mediante cuáles mecanismos una obra de arte propicia ciertas impresiones, evidenciando su intensidad, sus dificultades y sus argumentos, para explicar cómo la composición formal de los elementos que estructuran cada obra ocasiona en potencia unas emociones, unos sentimientos o unas

interpretaciones específicas, gracias a la coordinación de diferentes niveles comunicativos, a los ojos de unas u otras personas. Cada investigador debe explicar sus impresiones personales del modo más objetivo posible, refiriéndose a la obra en cuestión, no sólo para justificar su acuerdo o su desacuerdo con los juicios de otros intérpretes, sino para que se puedan verificar sus impresiones en comparación, no tanto con las supuestas intenciones del autor implicado, sino sobre todo con las intenciones de la obra como “obra abierta”, siendo esta una noción central de la semiótica estética de Eco.

Desde un punto de vista semiótico (Eco [1968] 1985), el carácter científico de la Estética contemporánea consiste en la aplicación de métodos e instrumentos de análisis propios sobre las experiencias estéticas como experiencias de lo no exacto, cuya especificidad, complejidad y variabilidad no se deja reducir a la verificación cuantitativa. Porque, aunque no es una ciencia exacta, la Estética es una ciencia en la medida que trabaja a partir del examen de la interacción dialéctica entre unos factores físicos y unos factores subjetivos, no para instaurar una regla de juicio, sino para determinar una posibilidad de juicio reflexivo o abductivo; es decir, “no establece un canon de belleza, sino que define las condiciones formales de un juicio estético” (Eco [1968] 1985: 64), personal o subjetivo.

Siguiendo a Eco ([1968] 1985), la operatividad metodológica de los estudios estéticos supone la activación de una estrategia filosófica proveniente de la fenomenología, consciente de la unicidad de cada experiencia personal, puesto que propone esquemas formales descriptivos de experiencias posibles, pero sin preceptuar sus contenidos. Así mismo, la oposición entre la perspectiva personal y la realidad de la obra se establece como uno de los límites metodológicos de las reflexiones estéticas acerca de las prácticas artísticas, otorgándole un lugar protagónico al estudio de los materiales artísticos, los procedimientos creativos, las reacciones psicológicas, las concreciones históricas del gusto, los procesos de interpretación y la comprensión crítica de las obras de arte; “casos en que debe investigarse críticamente situación por situación; una vez más, la reflexión estética establece las condiciones óptimas de una experiencia comunicativa, sin dar indicaciones para el juicio sobre casos singulares” (Eco 1965: 138).

Una de las tareas de la estética clásica ha sido explicar el concepto de arte en general, así como las poéticas o programas operativos de las obras de los artistas, además de las apreciaciones de los críticos, sumergiéndose en los dominios productivos e interpretativos

de lo abierto, lo ambiguo, lo múltiple y la pluralidad de gustos (Eco [1968] 1985). Por lo mismo, la estética moderna occidental se alimenta del enfoque fenomenológico para resaltar el papel comunicativo del arte como generador de diálogo entre distintas personas. Subrayándose una tendencia filosófica proveniente de la teoría de la formatividad humana como principio metodológico de la visión teórica de Eco sobre los fenómenos estéticos, la semiótica estética (Eco [1968c] 1985) se esgrime como una especie de análisis fenomenológico de las estructuras de las obras de arte, en tanto análisis del proceso de producción, de la organización de los elementos formales y de la recepción por parte de los intérpretes de cada obra.

Conceptualizando la obra de arte como organismo, o sea, como una “cosa estructurada” en tanto “unidad de elementos”: sentimientos, pensamientos y realidades físicas con leyes propias; la estética de la formatividad (Eco 1965; [1968] 1985) da cuenta del dinamismo de las formas artísticas, según la complejidad de su producción y de los procesos de interpretación gestados a su alrededor. La concepción de la obra de arte como organismo permite pensar el acto de producción como acción formante del artista como una persona libre que construye estilos o modos de formar, cuyas lógicas productivas se reflejan y se pueden identificar a la luz de la organicidad de cada obra, tanto así que, mediante la observación de las características físicas de la obra, se detecta el rastro de la moralidad, el sentimiento y la inteligencia de los sujetos creadores, así como de su intencionalidad formativa porque, “se trata de una obra de arte si conseguimos imaginar detrás de esa forma casual la estrategia formadora de un autor” (Eco [1992] 1996: 126).

Una de las cualidades centrales de la formación de una obra es su aspecto físico en tanto realidad exterior sobre la que labora el artista. Producir una obra de arte significa formar un organismo en el que la materia hace las veces de referencia, soporte o sugerencia, cuya poética se manifiesta en la materialidad de cada obra como un modelo realizado de cierto modo de formar; las posibilidades del material con el que se enfrenta cada artista demarcan unas limitaciones, unos obstáculos y unas alternativas particulares frente al manejo de los medios expresivos, las técnicas creativas, los lenguajes tradicionales y las herramientas disponibles a la hora de producir una obra artística, dando respuestas originales, improvisadas y ejercitables. Por eso, los modelos poéticos funcionan como propuestas operativas sobre el tratamiento de la materia que, al engendrar operaciones

novedosas o no novedosas, permiten hablar de una “genealogía de estilos” (Eco [1968] 1985: 21) como un instrumento analítico de la semiótica estética.

Entonces, si lo que se forma son las obras de arte como organismos contemplables, mientras la actividad formante es la ejecución de un estilo asociado a las producciones de un artista, la actividad interpretativa es la gestión de los juicios que surgen de la contemplación de dichas obras (Eco 1965; [1968] 1985). Las experiencias de interpretación crítica de las obras de arte exigen la exploración del proceso formativo de cada obra, al reconocer el proceso de formación y la personalidad del formador como sellos de la coherencia interna de un objeto artístico, así como del estilo del artista, tratando de situarse en el lugar del creador para recorrer la trayectoria de su labor: “[se] trata de comprender la obra tal como debía ser, comparando con esta obra ideal (la ‘forma formante’) que va comprendiendo poco a poco, la obra tal como es en la realidad (la ‘forma formada’) para juzgar sus semejanzas y diferencias” (Eco [1968] 1985: 30)⁵. En ese orden de ideas, lo que le concierne discutir a la Estética es la organicidad de las obras: qué comunican, cómo lo comunican, por qué lo comunican, con qué intensidad lo hacen.

El estudio de los fenómenos artísticos desde la semiótica estética (Eco 1965; [1968] 1985; [1997] 2013) implica entender la génesis, las propiedades formales y las posibles reacciones de los receptores de cada obra, pues la obra es el centro de atención alrededor del cual orbitan tanto el autor como los lectores de la misma. El ojo histórico complementa la valoración estética de la obra de arte, mientras ésta continúa produciendo la historia de sus propias lecturas empíricas, ya que la obra también “es las reacciones interpretativas que suscita y éstas se realizan como recorridos del proceso genético interno (que es la resolución en estilo del proceso genético ‘histórico’)” (Eco [1968] 1985: 34). Porque la obra de arte como obra abierta, a sabiendas de la finitud material de sus propiedades formales,

⁵ “Hablar del estilo significa... hablar de cómo está hecha la obra, mostrar cómo ha ido haciéndose (a veces, incluso a través de la progresión puramente ideal de un recorrido generativo), mostrar por qué se ofrece a un determinado tipo de recepción, y cómo y por qué la suscita. Y, para los que estén interesados todavía en pronunciar juicios de valor estético, sólo identificando, persiguiendo y desnudando las supremas maquinaciones del estilo se podrá decir por qué esa obra es bella, por qué ha gozado de distintas recepciones en el curso de los siglos, por qué, aun siguiendo modelos y a veces preceptos desperdigados en el mar de la intertextualidad, ha sabido recoger y hacer fructificar esa herencia para dar vida a algo original. Y por qué, aunque cada una de las obras de un mismo artista aspira a una originalidad irrepetible, es posible encontrar el estilo personal de ese artista en cada una de ellas.” (Eco [2002] 2017: 173-174).

se presta para que las interpretaciones de sus lectores ofrezcan múltiples perspectivas, que germinan de sus propias situaciones personales, traducándose en ocasiones de posesión o de acceso a la obra.

La obra de arte es un fenómeno de comunicación especial que, gracias a la labor creativa de un artista, condensa vivencias sociales e históricas, tanto individuales como colectivas, encarnando formas peculiares de la materia capaces de generar infinitas experiencias de interpretación. Al concentrarse en examinar la situación abierta entre la condición cualitativa del objeto artístico y la condición sugestiva de los razonamientos críticos sobre las expresiones artísticas, “la aparente aporía de la estética como ciencia es precisamente el tener que reducir a homogeneidad lo que no es de ningún modo homogeneizable” (Eco [1968] 1985: 91-92). Pero esta presunta aporía se disuelve al constatar que la Estética no reduce las experiencias de interpretación de los fenómenos artísticos a unos esquemas categoriales cerrados o preestablecidos por algún crítico en alguna época, sino que considera dichas experiencias como experiencias interactivas, investigativas e inventivas, que se mueven hacia y alrededor de los objetos artísticos, para intentar comprender la configuración formal de su constitución orgánica.

La semiótica estética (Eco [1968] 1985) fundamenta el estudio fenomenológico de las poéticas sobre el análisis formativo de las producciones artísticas, escudriñando las múltiples concepciones del arte presentes en los artistas, así como en las corrientes artísticas de distintos periodos históricos. El concepto de poética se refiere al proyecto operativo individual o de grupo expresado en las obras de arte como modo de formar, proyectado en tanto hipóstasis del autor, a través de la materialización de las ideas del arte de cada artista o de algún grupo de artistas, en cuanto estilo o modelo formativo. El valor estético de la poética de una obra se debate en su capacidad para expresar una concepción del arte, ratificándose la variabilidad de las definiciones del arte y la función social del arte en distintas tradiciones culturales. Entretanto, la Estética tiene la posibilidad de establecer las convenciones de uso de unos términos conceptuales descriptivos, experimentales y generalizantes, elegidos por cada investigador, para “fijar algunos puntos de referencia estables a través de una fenomenología de la variedad de los acontecimientos en un determinado campo de análisis” (Eco [1968] 1985: 145).

Un análisis estético sobre las estructuras formales de los fenómenos artísticos orientado semióticamente (Eco [1968] 1985) busca describir las intenciones que presiden una operación artística y, al tomarla como ejemplo de la realización de un proyecto operativo, explorando su condicionalidad meta-artística en el marco de su contexto histórico cultural originario. El análisis estructural de las obras de arte a partir de la justificación de las poéticas comprueba el funcionamiento de los modelos operativos de los objetos artísticos a la luz de la capacidad de abstracción de las intenciones formales de su respectivo autor, preguntándose qué concepción de la obra de arte tiene cada artista, en qué sentido éstas concepciones derivan de una consciencia estética determinada, cómo se concreta un modelo operativo de las intenciones de un autor en unas estructuras formales específicas, e incluso cuáles aspectos de su cultura se ilustran en dichos proyectos operativos, descubriendo la visión del mundo, la noción de la función del arte y la idea de comunicación entre personas implícita en la formación e interpretación de cada obra.

La semiótica estética impulsa sobre todo una valoración crítica de los fenómenos artísticos a partir del análisis concreto de las poéticas como modelos estructurales, sustrato de la identificación de las opciones interpretativas de cada obra (Eco [1968] 1985). Por supuesto, el investigador puede emitir un juicio de valor para ampliar la comprensión de una poética específica, observando cómo los modelos abstractos no sólo resumen, sino que tramitan la racionalización de conocimientos sobre algún tema de la realidad. Mejor dicho, la semiótica estética (Eco [2002] 2017: 174-177) se desenvuelve como una semiótica de las artes que, al estudiar las maquinaciones del estilo poético de cada obra según el análisis semiótico de los textos artísticos como textos estéticos, analiza las estrategias textuales de cada obra como claves de los procesos de interpretación, en tanto posibles juicios estéticos que añaden algo a la comprensión y al placer de los intérpretes.

▪ **El texto artístico como texto estético**

La teoría semiótica del texto estético (Eco [1976] 2016) plantea el problema de la institución del código en el marco de una teoría de la textualidad como una pragmática del texto. El análisis semiótico del texto estético se propone identificar los rasgos productivos elementales de reconocimiento, ostensión, reproducción e invención de las funciones semióticas correspondientes a la configuración de cada objeto artístico comprendido como texto estético. El texto estético es un ejemplo por excelencia de los procesos de invención semiótica, que resulta de un modo de producción de signos como condensación de alguna

perspectiva ideológica, cuya creación conlleva la ejecución de un trabajo retórico sobre sus propios códigos, cargado de motivaciones prácticas, significados afectivos y valoraciones históricas, expresadas a través de discursos persuasivos, no necesariamente subrepticios, debido a su disposición formal, tratándose ante todo de un acto de descubrimiento de algo que ya existía en alguna parte.

El análisis de los textos artísticos como textos estéticos (Eco [1976] 2016) permite detectar la conmutación de los códigos según la identidad sémica de sus figuras retóricas, considerando posibles interpretaciones de acuerdo a su estructura poética y su estructura ideológica inherente. Ya que los textos artísticos tienen la capacidad de establecer conexiones por alteración semántica o por medio de selecciones contextuales y circunstanciales, la visión del mundo propia de cada texto estético no sólo refleja un sistema semántico con un contenido previsible en tanto que es un contenido pensado y pensable, sino que ocasiona interpretaciones parciales e inconexas de los estados del mundo como líneas de tendencia del *continuum* material de dicho contenido. Al ser un ejemplo de *inventio*, si el texto estético resulta habitualmente de un proceso creativo de hipercodificación, ante la variabilidad de las situaciones de recepción, las reglas internas que rigen su interpretación se encuentran presentes tanto en la parcialidad de sus premisas como en el condicionamiento de sus posibles reacciones.

Como ejemplo de invención, “un texto estético es un conjunto de mensajes en que un tratamiento particular del canal (o de la materia en que se realizan los significantes) pasa a ser muy pertinente” (Eco [1976] 2016: 92). El tratamiento de la materia en la formación de un texto artístico como texto estético, por ejemplo, el tratamiento del lenguaje en un texto literario, implica la incidencia de un contexto formal ambiguo capaz de establecer un campo semántico autorreflexivo, a partir de la reformulación de los universos semánticos de una cultura, dando lugar a una superposición de sentidos de lectura como una pluralidad de interpretaciones posibles. La ambigüedad y la autorreflexividad como características de los lenguajes artísticos hacen del texto estético un modelo de laboratorio de los procesos de significación que, a través de su materialidad, posibilitan la experimentación de diferentes modos de producción de sentidos y tipos de juicios interpretativos, repercutiendo sobre la formalización de sus estrategias discursivas.

El texto artístico es un texto estético que funciona como una obra abierta porque tiene la capacidad de generar interpretaciones diversas, pero limitadas, gracias a la carga de ambigüedad y autorreflexividad, así como a la reducción del rango de posibles elecciones lingüísticas, al interior de la programación poética de sus valores fonológico-lexicales, sintácticos, semánticos y estilísticos. El texto estético conserva la doble cualidad de la ambigüedad y la autorreflexividad, ya que, “al trabajar en el nivel de la expresión, produce alteraciones en el orden del contenido y nos obliga a revisar el universo completo de la enciclopedia que como tal cuestiona” (Eco [1979] 1993: 305-306). Si la manipulación del *continuum* material del texto artístico conlleva un trabajo sobre los niveles inferiores del plano de la expresión, se trata de mostrar cómo la consistencia de la materia significativa de cada texto hace pertinente hablar o no hablar de una hipercodificación estética de la obra en cuestión, entendida esta como un exceso de expresión y un exceso de contenido, que a su vez le puede exigir a sus intérpretes una mayor atención interpretativa.

El uso estético del lenguaje en la formación de un texto artístico regula las características ambiguas y autorreflexivas de dichas iniciativas inventivas, cuya presión contextual, incluyendo la elección de un *topic* y la referencia a cuadros intertextuales, supone la realización de un procedimiento de institución de signos de carácter idiolectal desde determinada perspectiva, con ciertos fines y en una dirección previsional. Por lo demás, aprovechando la complejidad estructural de su *continuum* material, los textos artísticos son actos comunicativos que tienen la capacidad de cuestionar, destruir y renovar “los sistemas de significación preexistentes” (Eco [1984] 2017: 27). Es decir, al objetar ciertas verdades establecidas, los textos artísticos pueden cambiar la visión del mundo de sus intérpretes, incentivando el principio de la duda, estimulando un análisis inédito de los contenidos más allá de lo intuitivo. De ahí que el modelo de relación pragmática de la semiótica estética (Eco [1976] 2016; 2011) conciba la práctica de la lectura como un trabajo semiótico inferencial necesario para comprender cada texto según el estudio de su propio idiolecto estético, basándose en una dialéctica entre fidelidad y libertad.

▪ **El concepto de idiolecto estético**

El concepto de idiolecto estético como estrategia textual alude a la regla sistemática o al sistema de relaciones mutuas que posibilita la solidaridad contextual de las componentes que forman el texto estético, proyectando “un diseño semiótico que paradójicamente permita dar la impresión de asemiosis” (Eco [1976] 2016: 378). Por ejemplo, las pruebas

de conmutación, o sea, trocar unas palabras por otras, sirven para sopesar la función contextual de determinadas palabras como funciones semióticas dentro de un texto literario. Si al trazar una matriz de desviaciones o de cambios de código se pueden identificar el código particular o los códigos privados e individuales de cada texto artístico en un contexto cultural dado, el concepto de idiolecto estético designa “la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales”, una regla estratégica que produce nuevas normas, porque “puede funcionar como juicio meta-semiótico que provoca cambio de código” (Eco [1976] 2016: 380).

Desde este punto de vista semiótico (Eco [1976] 2016), el idiolecto estético de los textos artísticos sintetiza un proceso complejo de alteración de la interacción de los códigos del mensaje, incorporando en tanto forma abierta la coexistencia de múltiples sentidos posibles, elaborados según las interpretaciones de sus destinatarios. La conmutación de códigos se devela como un procedimiento intencionado capaz de producir interpretaciones a varios niveles, mediante estrategias lógicas inferenciales, a manera de procesos de hipocodificación o de hipercodificación. En consecuencia, el ajuste estructural de cada texto artístico representa su idiolecto estético y, al orientar la reglamentación de la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido, determina la organicidad formal de sus mensajes, ampliando el espectro de generación de sentidos heterogéneos a su alrededor, bien sea a través de una creatividad regida por las reglas precedentes, bien sea a través de una creatividad que cambia dichas reglas.

El problema filosófico de la interpretación de los textos estéticos abordado semióticamente remite a una continua búsqueda del “idiolecto perdido” de cada obra. Si cada texto artístico tiene su propio idiolecto estético, la novedad de un código poético, su institución como enclave innovador en un contexto cultural específico, se dimensiona al identificar no sólo cuál es ese código que rige cada texto, sino cuándo y sobre todo cómo el texto generado en torno a tal código idiolectal produce nuevas normas. Al navegar en una superposición de abducciones, comparaciones, correlaciones aventuradas, correlaciones rechazadas, juicios de pertenencia y juicios de no correspondencia, esta búsqueda conduce a tres resultados posibles: “se someten a revisión los códigos existentes, se impugna la relación entre sistema del contenido y estados del mundo, se establece un nuevo tipo de interacción conversacional entre emisor y destinatario” (Eco [1976] 2016: 382).

Siguiendo la línea de pensamiento de la semiótica estética (Eco [1976] 2016), el idiolecto estético como estrategia del autor modelo, en tanto organización contextual del sistema de funciones semióticas del texto artístico, le exige a los lectores la realización de interpretaciones abductivas, que lleven a explorar cómo está hecha la obra, encaminando las posibilidades interpretativas en un recorrido de lectura concreto. La tensión abductiva es la colaboración responsable del lector crítico al momento de leer determinado texto, según su idiolecto estético, llenando vacíos semánticos y reduciendo la pluralidad de sentidos o lecturas posibles para elegir un recorrido de lectura propio.

“Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un idiolecto de corpus (o estilo personal). Como un idiolecto determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de idiolecto de corriente o de periodo histórico... El idiolecto de la obra, del corpus, de la corriente, del período, forman una jerarquía de competencias subyacentes y de actuaciones identificables a diferentes niveles ‘moleculares’ (en el sentido en que se puede considerar como actuación de una competencia la obra particular, pero también el panorama entero del arte de un período...). Es decir, que el idiolecto estético produce ‘encajaduras’ de reglas de hipercodificación... Por lo que se refiere a los idiolectos de corpus o de período, no son otra cosa que esquemas muy generales que piden que se los incorpore a nuevas sustancias. La diferencia entre semejante esquema y una obra concreta es la misma que existe entre un código y sus posibles mensajes; por tanto, el idiolecto de corpus es una especie de receta del tipo de: ‘si se quiere hacer una obra definible como barroca, hay que recurrir a los siguientes artificios...’. En definitiva, aun cuando se identifique en grado máximo un idiolecto de obra, quedarán infinitos matices, al nivel de la pertinentización de los niveles inferiores del continuum expresivo, que nunca se resolverán completamente, porque muchas veces ni siquiera el autor es consciente de ellos.” (Eco [1976] 2016: 380-382).

El trasfondo estético de las creaciones artísticas acucia una comunicación ambigua, autorreflexiva e indeterminada, justificando una variedad de posibles selecciones de sentido, sin desestimar su poder para transmitir sistemas ideológicos concretos, incrustados en el idiolecto estético de cada obra (Eco 1968). Dicho idiolecto está estructurado a partir del encadenamiento codificado de una serie de mensajes significantes, cuyos eslabones comunicativos denotativos provocan una fuerza de suspensión abierta o un estado de libertad, de manera selectiva e intertextual, en cuanto

a la valoración de la información física de la fuente y de su ulterior determinación interpretativa. La función de la estrategia idiolectal es concentrar la atención del destinatario sobre la forma autorreflexiva del texto estético para poder observar cómo dicho texto sigue parcialmente las reglas de determinado código, pero poniéndolo en duda, violando sus bases de normalidad, al revertir la estabilidad de sus bandas de redundancia a través de la ambigüedad, abriendo a su vez el espectro de elecciones de sentido personales acerca de la misma obra.

La semiótica estética (Eco 1968; [1976] 2016) se pregunta cómo el relieve semiótico de los textos artísticos articula unos modos de significar, representados como retículo de actos comunicativos, mediante una doble operación idiosincrática: una manipulación de la expresión que emerge de y provoca el reajuste de un contenido, activando un proceso de cambio de código que no sólo vehicula una visión del mundo particular, sino que provoca respuestas originales en sus destinatarios. De ello resulta que la comprensión del idiolecto estético de un texto artístico exige la realización de una investigación estilística como una experiencia abierta de descodificación en torno al diagrama estructural de la composición formal de sus partes, en cuanto unidad de expresión y contenido, identificando las leyes que presiden la obra, respetando su horizonte cultural y lingüístico al momento de determinar si tal obra inventa o no inventa nuevas reglas en su contexto de origen.

Si la semiótica estética es una perspectiva teórica capaz de analizar un texto artístico como texto estético, el trabajo del semiólogo consiste en traducir las intenciones inscritas en el idiolecto estético como posibles efectos de sentido de cada obra estudiada, incluyendo los *gaps*, las brechas entre interpretantes, y otros fenómenos de significación que, al situarse en una cultura específica, detentan una condición de historicidad. Los contenidos de las interpretaciones se discuten en tanto actitudes proposicionales, puesto que son precisamente conjeturas alrededor de cada texto estético, razón por la cual el idiolecto estético es la afirmación de que un texto artístico detenta o exhibe un aspecto reconocible e inagotable intersubjetivamente, que alguien capacitado para interpretar dicho texto puede notar, tomando la obra como matriz de pertinencias posibles, al describir y analizar la poética de cada obra, generando múltiples lecturas al respecto.

1.1.2 Umberto Eco y el consumo de SPA

Si bien el fenómeno de las experiencias de consumo de SPA es un tema aparentemente poco frecuentado en la obra de Eco; al echar un vistazo sobre sus libros de teoría semiótica, sus novelas y su actividad como *opinion maker* (Serna 2017), se pueden tantear las coordenadas filosóficas que ofrece la mirada de Eco a la hora de pensar los discursos acerca de las experiencias de consumo de drogas desde la perspectiva analítica de una semiótica estética. De hecho, al identificar en parte las ideas de Eco sobre el consumo de drogas, tanto en el orden de la vida cotidiana como en el orden de la literatura, de estas ideas se desprenden unas líneas de análisis semiótico que permiten una aplicación general sobre el estudio del tema del consumo de SPA en múltiples contextos culturales.

En sus libros de filosofía, Eco suele recurrir al ejemplo como modo de hacer más entendible sus planteamientos teóricos, a través de un tono humoroso de carácter irónico que le permite hacer chistes incluso con las drogas. Por ejemplo, al explicar la distinción entre el uso y la interpretación de un texto abierto desde la perspectiva del lector modelo, Eco menciona el consumo de marihuana como una cuestión de gusto⁹. Más aún, en analogía con la educación del gusto musical, al abordar el tema de la media de los gustos y la modelación de las exigencias hablando sobre la televisión, Eco intuye la relación entre la educación del gusto y el consumo de SPA: “existe un perfeccionamiento cultural incluso en el vicio, y el que fuma opio puede escribir poesía fantástica, mientras el salvaje que lo mastica se halla en el estadio de la pura bestialidad” (Eco 1965: 362).

De forma similar, al hablar sobre el problema filosófico de un posible desvanecimiento del ser, bosquejando la cuestión de si hay interpretaciones buenas e interpretaciones malas, en discusión con el modo simbólico de la argumentación deconstructivista, a manera de ejemplo alrededor del concepto de verdad, Eco alude al consumo de LSD como una

⁹ “Añadamos, por último, que los textos cerrados son más resistentes al uso que los textos abiertos. Concebidos para un Lector Modelo muy preciso, al intentar dirigir represivamente su cooperación dejan espacios de uso bastante elásticos. Tomemos, por ejemplo, las historias policíacas de Rex Stout e interpretemos la relación entre Nero Wolfe y Archie Goodwin como una relación ‘kafkiana’. ¿Por qué no? El texto soporta muy bien este uso, que no entraña pérdida de la capacidad de entretenimiento de la *fabula* ni del gusto cuando, al final, se descubre el asesino. Pero tomemos después *El proceso*, de Kafka, y leámoslo como si fuera una historia policíaca. Legalmente podemos hacerlo, pero textualmente el resultado es bastante lamentable. Más valdría usar las páginas del libro para liarnos unos cigarrillos de marihuana: el gusto sería mayor.” (Eco [1979] 1993: 87).

práctica asociada a una experiencia de lo delirante en tanto imaginación, representación o figuración de lo imposible, entendiéndola en términos de *trip* o viaje.

“El verdadero problema de toda argumentación ‘deconstructiva’ del concepto clásico de verdad no es demostrar que el paradigma según el cual razonamos podría ser falaz. Parece que estamos todos de acuerdo al respecto, a estas alturas. El mundo tal como nos lo representamos es un efecto de interpretación. El problema es, más bien, cuáles son las garantías que nos autorizan a ensayar un nuevo paradigma que los demás no deban reconocer como delirio, pura imaginación de lo imposible. ¿Cuál es el criterio que nos permite distinguir entre sueño, invención poética, *trip* de ácido lisérgico (porque existen, también, personas que después de haberlo asumido se tiran por la ventana, convencidas de que vuelan, y se espachurran contra el suelo; y atención: en contra de los propios propósitos y esperanzas); y afirmaciones aceptables sobre las cosas del mundo físico e histórico que nos circunda?” (Eco [1997] 2013: 69)¹⁰.

De sus disquisiciones teóricas (Eco [1990] 1992; [1997] 2013; [2002] 2017; [1967] 2012), aparte del tema de la dosis de alcohol, así como de los estados de éxtasis con las bebidas alcohólicas; expresiones como alguna “droga oriental” o el “barrio del vicio”, son marcas ostensibles que dan cuenta de la consciencia crítica del fenómeno del consumo de SPA en el pensamiento de Eco, expresada principalmente como una consciencia histórica a partir de la alusión a diversos casos de consumo de drogas, desde los antiguos rituales eleusinos hasta los viajes modernos con LSD y otras SPA.

De sus intervenciones en la prensa, se vislumbra también la posición crítica de Eco como ciudadano italiano frente al problema de la Camorra, el narcotráfico y la corrupción al interior de las estructuras estatales de su país de origen (Sarabia 2014): “el narcotráfico

¹⁰ Igualmente, Eco resume en tono jocoso la discusión entre apocalípticos e integrados acerca de los medios de comunicación, a manera de analogía, con los debates sobre el consumo de drogas: “Pero es lo mismo que sucede cuando un virtuoso vegetariano discute con un consumidor de LSD: el primero ve en la droga el fin de la razón, el otro el inicio de una nueva sensibilidad. Ambos están de acuerdo en lo que concierne a la composición química de los psicodélicos” (Eco [1967] 2012: 179). Así lo escribió en *Apocalípticos e integrados*: “Una vez leídos autores como Sedlmayr, ¿vale la pena leer autores como McLuhan? Sinceramente, sí. Es cierto que los dos, cambiando el signo algebraico, dicen lo mismo (o sea: los medios no transmiten ideologías, son ellos mismos ideologías), pero el énfasis visionario de McLuhan no es plañidero, sino excitante, alegre y enloquecedor. Hay algo bueno en McLuhan, como lo hay en los fumadores de drogas y en los ‘hippies’. Veremos lo que son aún capaces de hacer.” (Eco [1965] 1984: 401).

forma parte de las estructuras de ciertos Estados. Italia, a principios de los noventa, todavía parecía que podía salvarse, porque empezaban los grandes procesos judiciales contra la corrupción, pero hoy ya está igual que esos países que han asumido como una fatalidad que el crimen se introduzca en las estructuras estatales. Italia asume que el crimen forma parte del Estado, que está ahí infiltrado” (Eco 2015). Asimismo, se detectan otros ejemplos de su consciencia sobre los efectos de las SPA, como cuando, al retomar las ideas de José Saramago sobre las religiones como instrumentos de conflicto, Eco (2008, 2009b) precisó que, si se recuerdan guerras, masacres y demás problemas relacionados con las creencias religiosas, más que el opio, las religiones han sido a menudo la cocaína de los pueblos. Y añadió: “Al final va a resultar que el hombre es un animal psicodélico” (Eco 2008). Tan psicodélico que, al reseñar un libro sobre lugares comunes dichos al revés, el mismo Eco tomó al azar varios ejemplos de tales frases, entre ellas, una relacionada con la marihuana: “Las drogas duras son el primer paso hacia fumar marihuana” (2010c).

Durante una entrevista para la UNESCO, al argumentar que la Semiótica puede tener un rol educativo destacado sobre la formación cívica de las personas desde su niñez en adelante, ya que el enfoque semiológico permite inculcar una idea de diversidad, relatividad y tolerancia, Eco hizo una analogía entre los medicamentos y la comprensión de la diversidad de las culturas, asegurando que, si bien no es una panacea para curar todos los problemas del mundo, al establecer unos límites axiológicos, la tolerancia es un principio que generalmente puede generar efectos positivos: “Aspirin does not cure all ailments, but there is no harm in sending some to places where there is an epidemic of malaria” (Eco 1993: 4). Así, en una publicación especial de la New York Times Company, al escribir sobre cómo el frijol salvó la civilización, Eco contó una anécdota personal para explicar por qué para él la penicilina fue el invento más importante del siglo XX.

“In 1918, at the age of 40, my maternal grandfather was stricken by a form of viral influenza, popularly known as the Spanish flu, which was decimating much of Europe. Within a week, despite the best efforts of three physicians, he died. In 1972, at the age of 40, I was stricken by a serious illness that seemed very similar to la spagnola. Thanks to penicillin, after a week I was up and about. So it is easy to understand why, forgetting about atomic energy, space travel and the computer, I persist in thinking that the most important invention of our century is penicillin (and, more generally, all those drugs that allow people today to reach the age of 80, whereas in the past they might have died at 50 or 60).” (Eco 1999).

Así como subrayaba las bondades de ciertas drogas, Eco (2009; Página 12, 2002; Redazione ANSA 2021) no sólo consideraba que es preferible gastar dinero en libros, aunque luego no se lean, que comprar “chales, zapatos o cocaína”, sino también que el consumo de drogas opera potencialmente como una posible expresión violenta del comportamiento humano en contra de sí mismo, pues hay personas que, al experimentar un consumo problemático de alguna SPA, incluyendo el uso adictivo de las redes sociales, pueden llegar a matarse a sí mismas¹². Sin embargo, Eco (1989; 2015) reconoció ser un consumidor habitual de alcohol, café y tabaco, que incluso a veces mascaba sus cigarrillos, sabiendo que contradecía su opinión de por qué evitaba consumir cualquier SPA que pudiera alterar su estado de consciencia.¹³

De hecho, Eco (1989) declaró estar de acuerdo con la despenalización y la legalización de las drogas y, a pesar de su desapasionamiento respecto al consumo de las mismas, atento a los problemas del prohibicionismo y de la violencia del narcotráfico, sintiéndose presa de “una gran incertidumbre”, acudió a la distinción en boga a finales del siglo XX entre “drogas blandas” y “drogas duras”, usando términos como “drogadictos” para referirse a las experiencias de consumo problemático de x o y sustancia.

“Me han propuesto que firme una petición para la despenalización de las drogas blandas, primero, y de las drogas duras, después. Aparte de las lógicas consideraciones morales y

¹² Contrario a los casos de la aspirina y de la penicilina, Eco ([2012a] 2017) escribió con ironía sobre el “Mortalc”, nombre ficticio con el que decidió llamar un fármaco que su médico le recomendó para aliviar algunos dolores de la artrosis, evitando por motivos legales dar el nombre real de dicho medicamento, y enfatizando su lectura sobre las advertencias de los casos en los que no se debe tomar dicha medicina. Finalmente, al hacer gala de una poética de la lista, después de enumerar una serie de efectos negativos asociados al “Mortalc”, Eco concluye: “He evitado tomar ni una sola pastilla porque estaba seguro que me hubiera sentido inmediatamente aquejado... por la rodilla de la lavandera, aunque el prospecto no lo registrara. He pensado tirar las pastillas a la basura, pero si lo hacía corría el riesgo de inducir mutaciones en colonias de ratones con consecuencias epidémicas. He metido todo en una caja metálica que he enterrado en un parque a un metro de profundidad.” (Eco [2012a] 2017: 483).

¹³ Al comentar la Copa Mundial de la FIFA Argentina 1978, haciendo explícito su disgusto en un sentido político por el juego de fútbol, no como deporte, sino como espectáculo deportivo; Eco escribió con igual ironía una analogía comparable a su opinión acerca del consumo de SPA: “Soy tan partidario de la pasión futbolística como lo soy de las carreras, de las competiciones motociclistas al borde de los precipicios, del paracaidismo desatinado, del alpinismo místico, de la travesía de los océanos en botes de goma, de la ruleta rusa y del uso de drogas. Las carreras mejoran las razas, y todos estos juegos que acabo de enumerar conducen afortunadamente a la muerte de los mejores y permiten que la humanidad continúe tranquilamente sus vicisitudes con protagonistas normales y medianamente desarrollados.” ([1978] 2012: 244).

sociales, psicológicamente soy contrario a cualquier sustancia que pueda alterar mi natural equilibrio psíquico y físico (aunque padezco la penosa contradicción de un consumo habitual de alcohol, café y tabaco). A pesar de todo ello, por instinto, estaría de acuerdo con la legalización de las drogas blandas... También por instinto estaría a favor de la legalización de las drogas duras... Al final se lograría un amplio beneficio social... Entre tanto, y en contra de mi instinto y de mis cálculos emotivos, me asalta una gran incertidumbre ante cualquier pregunta sobre la despenalización de la droga” (Eco 1989).

Con todo, hasta donde se tiene registro, si bien Eco nunca habló de la literatura drogada como tal, algunos apartados de sus investigaciones se acercan a la cuestión de los textos drogados de maneras disímiles pero convergentes. Por ejemplo, al tratar sobre el espíritu de la gnosis, Eco sostiene que la práctica del mal como autodestrucción del cuerpo propio es una herencia gnóstica: “Es gnóstica, sin duda, la celebración estética del mal como experiencia de revelación (Sade), y es gnóstica la decisión de tantos poetas modernos de buscar experiencias visionarias con el agotamiento de la carne, gracias al exceso sexual, al éxtasis místico, a la droga o al delirio verbal” (Eco [1990] 1992: 57). Por eso, como se amplía en 2.2, si se sigue a Eco, se puede pensar que, desde el siglo XIX en adelante, la herencia gnóstica ha sido uno de los aspectos de la literatura drogada moderna bajo una connotación negativa del consumo de SPA como una práctica autodestructiva.

Por otro lado, al referirse al problema del idiolecto textual y la variedad de las interpretaciones, dicho en los términos de la presente investigación, Eco dejó un ejemplo de por qué no todo texto artístico se puede interpretar como texto drogado:

“Virgilio en las *Geórgicas* (III, 82) dice que entre los caballos mejores se cuentan los de color glauco. El diccionario dice que en la lengua latina *glaucus* estaba en lugar de azul, azul verdoso, gris azulado. Aulo Gelio comentando este texto dice que en vez de *glaucus*, Virgilio hubiera podido usar también *caerulus*, que normalmente se usa para referirse al mar, al cielo, pero de Juvenal en adelante también al pan negro. ¿Puedo leer a Virgilio como si transmitiera o sugiriese una visión psicodélica del universo o representara caballos a lo Franz Marc? En el *corpus* virgiliano encuentro otras anomalías cromáticas: *flavus*, por ejemplo, se refiere a los cabellos de Didón, a las hojas del olivo, a las aguas del Tíber, al mármol. Un traductor de Aulo Gelio vierte el *glaucus* del caballo en verdusco, mientras los intérpretes de Virgilio sugieren que se refiere a un tordo rodado en gris. Y Virgilio, nos dice

el co-texto, está hablando de caballos hermosos pero normales, no de visiones de LSD” (Eco [1990] 1992: 154)¹⁴.

Aparte, Eco ([2000] 2017) dejó constancia de su posición acerca de otra cuestión que suele discutirse en el marco de los estudios sobre la literatura drogada: la creatividad artística y el consumo de drogas. Al responder la pregunta de por qué a las personas les parece bien que los artistas se droguen, que fumen opio o que busquen inspiración en el LSD o la cocaína, mientras se escandalizan si los deportistas consumen alguna SPA, Eco planteó que este dilema acentúa, a los ojos de la opinión pública, una verdad sobre la severidad deportiva versus la tolerancia artística alrededor del consumo de drogas:

“Lo que provoca nuestra admiración en las competiciones deportivas no es que una pelota haya entrado en la portería o que una bicicleta haya llegado a la meta antes que otra (porque son fenómenos que la física explica a la perfección). Lo que nos interesa es admirar a un ser humano que sabe hacer esas cosas mejor que nosotros... En cambio, en el arte admiramos sobre todo la obra, y solo de forma secundaria las cualidades físicas y psíquicas del que la ha realizado. Tanto es así que nos parecen de enorme belleza obras cuyo autor es una persona de moralidad más bien escasa, nos conmueve Aquiles y Ulises aunque ni siquiera sabemos si Homero existió realmente, la *Divina Comedia* sería aún más milagrosa si nos dijeran que la ha escrito un mono aporreando las teclas de un ordenador, apreciamos como obras de arte incluso algunos objetos que son producto de la naturaleza o de la casualidad, y nos emocionan las ruinas, que como tales no han sido programadas por un ser humano excepcional. Frente a la magia de la obra, estamos dispuesto a transigir con la forma en que la ha realizado el artista. Y le aceptamos a Baudelaire todos sus paraísos artificiales con tal de que nos regale *Las flores del mal*.” (Eco [2000] 2017: 153).

¹⁴ Al contrario, un posible ejemplo de una estética drogada a nivel gráfico es la historieta *Valentina*, de Guido Crepax, cuyo modo de combinar realismo y fantasía, según Eco, “en ocasiones se antoja barroco y psicodélico” (La Hora Esmeraldas 2019). Aparte, Eco hizo un ensayo para una edición de la novela *Cocaina* (Pitigrilli [1921] 1999), autoría del escritor italiano Dino Segre, más conocido como Pitigrilli, cuya obra, publicada originalmente en italiano, ha sido considerada como un libro *best-seller*. En efecto, Eco escribió varios ensayos sobre las obras de Pitigrilli, calificando *Cocaina* como una de sus novelas populares más “escandalosas”: “en *Cocaina*, su primera novela, de 1921, la descripción del ambiente viciado de los locales de Pigalle frecuentados por los cocainómanos posee unos rasgos veristas que recuerdan el populismo de un Paolo Valera o –si se prefiere– de un Mastriani reciclado y pasado por polvos de talco para bebés... *Cocaina* se deja leer únicamente en cuanto documento [sobre dicho momento histórico]” (Eco 1978b: 141-144).

De su faceta como novelista, saltan a la vista varias alusiones sobre el tema de las experiencias del consumo de SPA, desde *El nombre de la rosa* hasta *Número cero*, incluyendo las novelas *El péndulo de Foucault*, *La isla del día de antes* y *El cementerio de Praga*. En su posición de autor modelo, Eco ([1980] 2016, [1988] 1989a, [1994] 1995, 2010a, [2015a] 2020) retoma dentro de sus estrategias narrativas, tanto en la forma de la expresión como en la forma del contenido, el tópico del consumo de drogas, tales como las hierbas medicinales, el alcohol, la cocaína, el hachís, la marihuana, etc.; bien como rasgo característico de alguno de los personajes, bien como parte del estilo o las digresiones de los narradores de cada novela. Por ejemplo, *La isla del día de antes* describe, según él, “una atmósfera oscura, incierta, vivida entre el sueño, la vigilia y la excitación alcohólica, para confundirle las ideas al lector” (Eco [2002] 2017: 328).

De acuerdo a su propio testimonio, al escribir la novela *El nombre de la rosa*, Eco ([2002] 2017) exploró la metanarratividad y la ironía intertextual como mecanismos de doble codificación, introduciendo un juego metanarrativo a partir de un monólogo interior para ensamblar discursivamente múltiples voces narrativas, y con personajes que “hablan sobre las virtudes de las hierbas” (Eco [1980] 2016: 13). Las anotaciones de Adso de Melk sobre las virtudes de las hierbas se relacionan directamente con las enseñanzas de su maestro fray Guillermo de Baskerville, quien enfoca desde una suerte de una filosofía negativa el uso de sustancias vegetales visionarias como una experiencia entre el placer y el dolor, cuyos efectos dependen de una cuestión de dosis y responsabilidad personal, dando cuenta del consumo habitual, funcional y terapéutico de determinadas drogas, al pasar nota sobre las plantas comestibles como hierbas medicinales y de las plantas visionarias y los venenos, mencionando referentes clásicos como Baldach, Platearius y Aristóteles.

Eco vuelve al tema de las drogas en *El péndulo de Foucault*. Casaubon, el narrador protagonista de la historia, un hombre del siglo XX, estudioso de las órdenes de los templarios, aparte de sugerir la analogía de la poesía y los cultos ideológicos como drogas, no sólo alude ocasionalmente al fenómeno del tráfico, así como al consumo de SPA, sino que también habla de varios personajes que solían drogarse, sin especificar con qué, excepto en el caso de la Dark Lady, “perdida bajo el poder de unas hierbas capaces de provocar visiones” (Eco [1988] 1989a: 281). Así las cosas, tres aspectos sobresalen en específico de esta novela frente al tópico del consumo de SPA: la intertextualidad con la definición filosófica de la droga como *pharmakon* en el sentido clásico griego (ver 1.2.1),

implícita ya en *El nombre de la rosa*; la descripción de una experiencia de consumo experimental de marihuana; y el estudio consciente de la presencia de las drogas en la historia de las sociedades humanas. Precisamente, uno de los personajes de la novela, Garamond, deja constancia de la noción de *pharmakon*: “Fármaco, decían los griegos, veneno y medicina” (Eco [1988] 1989a: 163), cuando compara la poesía con la droga. Y, más adelante, Casaubon narra un recuerdo con marihuana, “este file, breve y atónito”.¹⁵

De igual modo, en otro momento del relato, al referirse a los chiitas como ala herética del islamismo, y al cavilar en particular sobre la doctrina de los ismailitas nizaríes en tiempos de Hasan-i Sabbah, conocido también como el Viejo de la Montaña, Casaubon versa sobre una organización de acólitos sicarios que trabajaba para este líder religioso, “tristemente famosos con el nombre de Asesinos, que no es un buen nombre, ahora, pero en aquel entonces, para ellos, era espléndido” (Eco [1988] 1989a: 351). Paso seguido, Casaubon compara a los Asesinos con los caballeros templarios, debido a su organización en forma de “caballería espiritual”, en la medida que se sacrificaban o que estaban dispuestos a dar su vida por la fe, indicando cómo los templarios aprendieron distintos ritos ocultos de los Asesinos, entre ellos, el rito del consumo de hachís.¹⁶

¹⁵ “Llegaste a casa, sin avisar. Traías un poco de aquella hierba. Yo no quería, porque no permito que ninguna sustancia vegetal interfiera en el funcionamiento de mi cerebro (mentira, fumo tabaco y bebo destilados de cereales). De todas formas, las pocas veces que a comienzos de los sesenta alguien me obligó a participar en la ronda del *joint*, con aquella papelina pegajosa impregnada de saliva, y la última calada con el alfiler, me dieron ataques de risa.

Pero ayer me lo ofreciste tú, y pensé que quizá era tu manera de ofrecerte, y fumé con fe. Bailamos apretados, como hace muchos años que no se hace, y –qué vergüenza– mientras sonaba la Cuarta de Mahler. Tenía la sensación de que entre mis brazos estaba germinando una criatura antigua, de rostro dulce y arrugado, como de cabra vieja, una serpiente que brotaba de mis entrañas, y te adoraba como a una tía antiquísima y universal. Quizá seguía moviéndome apretado a tu cuerpo, pero también tenía la impresión de que estabas echando a volar, y te transformabas en oro, abrías puertas cerradas, movías los objetos por los aires. Estaba penetrando en tu oscuro vientre, Megale Apophasis. Prisionera de los ángeles... ¿Pero adónde te marchaste anoche? Me he despertado esta mañana y me dolía la cabeza.” (Eco [1988] 1989a: 266).

¹⁶ “Porque, decían los historiadores árabes de la línea sunní, y luego los cronistas cristianos, desde Odorico da l’ordenone hasta Marco Polo, el Viejo había descubierto un método atroz para asegurarse la fidelidad de sus caballeros hasta el extremo sacrificio, máquinas de guerra invencibles. En edad temprana los arrastraba mientras dormían hasta su fortaleza en las alturas, los corrompía con toda suerte de delicias, vino, mujeres, flores, embriagadores banquetes, los ofuscaba con hachís; de ahí el nombre de la secta. Y, cuando ya habrían sido incapaces de renunciar a las perversas bienaventuranzas de aquel Paraíso artificial, se los sacaba de allí en el sueño y se les planteaba el dilema: ve y mata, si tienes éxito este Paraíso que dejas será tuyo para siempre, si fracasas te quedarás en tu gehena cotidiano. Y ellos, ofuscados por la droga, dóciles a sus deseos, se sacrificaban para sacrificar... De los Asesinos los templarios aprenden sus ritos

El interés de Eco alrededor del tema del uso de drogas se renueva en *El cementerio de Praga*, pero el principal signo de las SPA ya no son las drogas de viaje, sino la cocaína. Grosso modo, dentro de esta obra se revelan varios elementos relacionados al tópico de las drogas: la idea metafórica de la religión como la cocaína de los pueblos; la narración de un caso de consumo habitual de cocaína; la narración de un caso de consumo ritual de “drogas exóticas”; y el conocimiento de la historia de las drogas. Sin extenderse tanto como el narrador del *El péndulo de Foucault*, en cuanto al interés sobre la historia del consumo de drogas, el narrador de *El cementerio de Praga*, representado en general a través de la personalidad múltiple del capitán Simonini, especialista en falsificar documentos, también alude a la historia de los Asesinos: “[Mardoqueo] reveló que tanto Manes, el profeta de la secta de los maniqueos, como el infame Anciano de la Montaña, que embriagaba con drogas a sus Asesinos para luego mandarlos a ajusticiar a los príncipes cristianos, eran de raza judía” (Eco 2010a: 80). Encima, el narrador de la novela resume en un párrafo la misma idea que Eco (2008, 2009b), pensando en la postura de Saramago, postuló en sus columnas periodísticas sobre la religión como la cocaína de los pueblos.¹⁷

Aparte de la denominación de la cocaína según el autor modelo de esta novela como “droga colombiana”; el caso de Froide, el médico austriaco de origen judío que hablaba sobre las virtudes de la cocaína, constituye una cita intertextual a la historia de Sigmund Freud, quien, de acuerdo a la trama de esta novela, exploró el consumo medicinal de cocaína, experimentando un consumo habitual de la misma, al igual que el narrador, quien recuerda cómo una vez él también consumió la misma SPA de modo experimental. La

ocultos. Sólo la descarada ignorancia de los bailes e inquisidores del rey Felipe les impidió ver que lo de escupir la cruz, besar el ano, adorar el gato negro y el Bafomet no eran más que una repetición de otros ritos, que los templarios ejecutaban bajo el efecto del primero de los secretos que aprendieran en Oriente, el uso del hachís.” (Eco [1988] 1989a: 352).

¹⁷ “Los comunistas han difundido la idea de que la religión es el opio del pueblo [afirma el narrador de la novela]. Es verdad, porque sirve para frenar las tentaciones de los súbditos, y si no existiera la religión, habría el doble de gente en las barricadas, por eso en los días de la Comuna había poca, y se la pudieron cargar sin tardanza. Claro que, tras haber oído hablar a ese médico austriaco de las ventajas de la droga colombiana, yo diría que la religión también es la cocaína de los pueblos, porque la religión empujó y empuja a las guerras, a las matanzas de infieles, y esto vale para cristianos, musulmanes y otros idólatras; y si los negros de África antes se limitaban a matarse entre ellos, los misioneros los han convertido y los han transformado en tropa colonial, de lo más adecuada para morir en primera línea, y para violar a las mujeres blancas cuando entran en una ciudad. Los hombres nunca hacen el mal de forma tan completa y entusiasta como cuando lo hacen por convencimiento religioso.” (Eco 2010a: 23).

novela describe ciertos efectos excitantes atribuidos al uso de esta droga y, remitiéndose a la cuestión de la dosificación, el relato transporta entrelíneas la definición clásica de las drogas como remedio-veneno, incluyendo “un tóxico que parece agua y que contiene opio y cantárida. Produce languidez o idiotismo, y luego lleva a la muerte. Se pone en las bebidas alcohólicas, e induce al suicidio” (Eco 2010a: 459)¹⁸.

A lo largo de la novela, al tratar sobre el caso Dreyfus, se teje la historia de una mujer llamada Diana, diagnosticada con una condición de doble personalidad: “En efecto, no sólo los sonámbulos, sino también los que toman drogas, opio, haxix, belladona, o abusan del alcohol, hacen cosas de las que no se acuerdan al despertarse”, afirma Du Maurier, uno de los personajes del relato (Eco 2010a: 55). Poco a poco, Diana se convierte en un mito de revista que, presuntamente, ejemplifica la conversión de “una paladista ingenua seducida por la secta de los francmasones”: “Bravo Diana. Habíamos creado un mito. Ella no lo sabía, vivía en una enajenación a cuenta de las drogas que le suministrábamos para mantenerla tranquila, y obedecía sólo a nuestras (Dios mío, no, a sus) caricias” (Eco 2010a: 432-435). Por último, en otro episodio en el que Diana también está involucrada, se narra un suceso asociado a un culto satánico en una antigua capilla, que implica un consumo ritual de “drogas exóticas”.¹⁹

¹⁸ “Todo es veneno, si uno toma dosis exageradas, incluso el vino. Pero llevo dos años estudiando esta prodigiosa substancia. Mirad, la cocaína es un alcaloide que se aísla de una planta que los indígenas de América mastican para soportar las alturas andinas. A diferencia del opio y del alcohol, provoca estados mentales exaltados sin por ello tener efectos negativos. Es excelente como analgésico, sobre todo en oftalmología o para curar el asma, útil en el tratamiento del alcoholismo y de las toxicomanías, perfecta contra el mareo, estupenda contra la diabetes; hace desaparecer como por arte de magia el hambre, el sueño, el cansancio, es un buen sustituto del tabaco, cura dispepsias, flatulencias, cólicos, gastralgias, hipocondría, irritación espinal, fiebre del heno, y es un válido reconstituyente en casos de tisis y cura la hemicránea; de sobrevenir una caries aguda, basta con introducir en la cavidad un poco de algodón embebido en una solución al cuatro por ciento y el dolor se calma en seguida. Y, sobre todo, es maravillosa para infundir confianza en los deprimidos, levantar el espíritu, dar brío y generar optimismo... La cocaína es óptima para alguien como yo que [no] se considera muy atractivo, que en mi juventud nunca fui joven y que ahora que ya tengo mis treinta años no consigo llegar a ser un hombre maduro... El problema mío, más bien, es que he agotado mi reserva de cocaína y estoy volviendo a caer en la melancolía; los médicos de antaño habrían dicho que tengo un trasvase de bilis negra. Antes encontraba el preparado en Merck y Gehe, pero han tenido que suspender su producción porque recibían sólo materia prima de baja calidad. Las hojas frescas sólo las pueden trabajar en América y la mejor producción es la de Parke y Davis de Detroit, una variedad más soluble, de color puro y olor aromático. Tenía cierta reserva, pero aquí en París no sabría a quién dirigirme.” (Eco 2010a: 59-63).

¹⁹ “Esos monaguillos singulares pasan detrás del altar tomando pequeños incensarios que distribuyen a los presentes, luego algunos de ellos acercan unos ramilletes resinosos a los trípodes,

Eco da más puntadas sobre el fenómeno de las drogas como micro tema de sus obras literarias en *Número cero*. El principal sentido del consumo de SPA como tema en esta novela lo sintetizó el mismo Eco (2015) durante una entrevista, como autor empírico de la obra, refiriéndose a “la máquina del fango”, frente a la pregunta del entrevistador: “Usted dice que se puede engañar diciendo la verdad. ¿Cómo?”:

“¡Claro! Es lo que hacen los periodistas que activan la máquina del fango, no es necesario lanzar acusaciones muy graves... [Si] quieres desacreditar a alguien, basta una sombra de sospecha sobre el comportamiento cotidiano.

Hay un juez italiano al que destruyeron con una chorrada: lo describieron sentado en un banco, en un parque público, no hay nada malo en eso, pero no se corresponde a la imagen clásica que tenemos del juez. Se dijo que quizás fumaba marihuana como otra gente que iba al parque, que era extraño que estuviera allí con tantos casos pendientes en su juzgado, se puso énfasis en sus calcetines ridículos de colores... Pero lo explicaban de una manera que daba pie a sospechas... Así actúa el ventilador del fango...” (Eco 2015).

Insinuar el consumo de marihuana y cocaína como una práctica negativa para manchar la reputación de una persona, según las discusiones de los personajes de *Número cero*, es uno de los mecanismos de “la máquina del fango” de los discursos periodísticos contemporáneos. Dentro del relato de Colonna, el narrador protagonista de la novela, un documentalista embarcado en una empresa periodística como miembro del equipo de redacción de un periódico llamado “Domani”, se muestra cómo opera dicha máquina del fango en los discursos de los periodistas a través del chisme, el “detalle picante” y la “forma de sugerir nombres”, para “mover la idea, el fantasma, dar un escalofrío, una sensación de desazón” sobre algo o sobre alguien, por ejemplo, dice Simei, sobre “los maricones en

encendiéndolos, y con ellos atizan los turibulos, de los que está emanando un humo denso y un perfume enervante de drogas exóticas. Otros de esos efebos desnudos están distribuyendo pequeñas copas y una me la ofrecen también a mí. El aire se está llenando de otros perfumes que se van volviendo cada vez más insosteniblemente violentos... Yo soy un temblor, miro en torno a mí para ver cómo salir de ese lupanar, el espacio donde estoy agazapado está tan lleno de aliento venenoso que es como si viviera en una nube densa, lo que he bebido al principio sin duda me ha drogado, ya no consigo razonar y veo todo a través de una niebla rojiza. Y a través de esa niebla divisó a Diana, siempre desnuda, sin el antifaz, mientras baja del altar y el hatajo de los dementes, sin cesar su confusión carnal, se aparta como puede para dejarle libre el paso. Diana viene hacia mí... los perfumes me están aturdiendo...” (Eco 2010a: 517-522).

política”: “Se sabe de..., bueno, dejémoslo, uno que ha sido también ministro, que es homosexual y esnifa”, agrega Lucidi (Eco [2015a] 2020: 152); y así se narra también el caso del juez italiano como presunto fumador de marihuana.²⁰

En otra escena de las reuniones entre los integrantes del periódico “Domani”, Colonna cuenta que, estando Simeì, Maia, Braggadocio y él, después de haber discutido “el texto de Lucidi sobre los acontecimientos del Pio Albergo Trivulzio”, Maia opinó que ellos debían decir lo contrario de los lugares comunes que normalmente se leen en la prensa: “Me refiero a lo contrario del ojo del huracán o del ministro que clama”, enunciando una seguidilla de ejemplos, entre ellos, “las drogas duras son la antecámara de los porros” (Eco [2015a] 2020: 101); idea que, en un sentido intertextual, remite al comentario de Eco (2010c) sobre el libro *Scusa l'anticipo ma ho trovato tutti verdi e altri 499 luoghi comuni al contrario*, de Alfredo Bucciante, en el que aparece, junto a otras frases, el mismo ejemplo: “las drogas duras son el primer paso hacia fumar marihuana”.

¿Quiere esto decir que algunas novelas de Eco se pueden interpretar como textos drogados o incluso como textos ebrios? Más allá de responder ahora esta pregunta, la presente investigación centra su atención sobre el pensamiento teórico de Eco y, en especial, sobre la perspectiva de la semiótica estética acerca de las experiencias de consumo de SPA como un fenómeno cultural complejo, con la finalidad de allanar el camino para pensar cómo definir el concepto droga desde una perspectiva filosófica, acercándose a los dominios de la literatura drogada en tanto objeto de estudio *sui generis* en el contexto actual de los estudios estéticos en Colombia.

²⁰ “Tres días después Palatino volvió con noticias la mar de jugosas. Había fotografiado al magistrado mientras, sentado en el banco de un parque, fumaba nerviosamente un cigarrillo tras otro, con una docena de colillas a sus pies... –*El purtava i scarp del tennis!* –entonó Simeì, dialectalmente jubiloso—. ¡Y calcetines [color] esmeralda! Este o es un dandi, o un hippy, como se decía antes. Poco nos falta para imaginarnos que se fuma también sus buenos porros. Pero esto no hay que decirlo, tiene que deducirlo el lector. Trabaje con estos elementos, Palatino, haga que salga un retrato lleno de matices oscuros, y el hombre queda compuesto como Dios manda. De una no noticia hemos sacado una noticia. Y sin mentir.” (Eco [2015a] 2020: 129-130).

1.2 Apuntes sobre la filosofía de la droga

Las SPA han estado presentes en la vida cotidiana de las sociedades humanas a lo largo de cientos de miles de años. La historia general de las drogas es una historia de larga duración, que abarca un amplio recorrido diacrónico en un denso trecho espacial, extendiéndose desde la antigüedad hasta el siglo XXI, del neolítico a la modernidad, así como de los orígenes a la prohibición, desde Mesopotamia, Egipto, Israel, China, Japón, la península indostánica, Irán, los Incas, Roma, Grecia, hasta los actuales continentes de África, América, Asia y Europa (Braudel 1994; Escohotado 1998, 1994). Aun así, la historia de la filosofía de la droga ha sido vista, en particular, como una historia vergonzosa e infame: “The complex identity of this substance, which is never as such a substance, has given rise to the inscription of a shameful history” (Ronell 2004: 51).

La filosofía de la droga es una filosofía de la decisión como experiencia cotidiana, cuya tarea ha sido explorar las posibilidades de decantar una teoría de los fundamentos del conocimiento científico sobre el objeto droga. Vivir o morir, elegir algo, enfrentar disyunciones, calcular riesgos, medir encantos, cuestión de dosis, voluntad libre, tecnologías del yo, preocupación, conocimiento, superación de sí. El cuerpo, la mente, el placer, el deseo, el dolor, la salud, la enfermedad, la longevidad, la inmortalidad, el sacrificio, la catarsis, el éxtasis, lo afrodisíaco, la ebriedad, la verdad, el poder, la toxicidad, el exceso y la censura, éstas son solo algunas de las variables conceptuales de la filosofía de la droga situadas en el laberinto de la historia humana (Braudel 1994; Chevalier & Gheerbrant 2018; Escohotado 1998; Rättsch 2011; Schultes & Hofmann 2000).

Desde una óptica historiográfica (Carneiro 2004, 2002, 1994), la filosofía de la droga cruza lo estético con lo político, lo ético, lo científico y lo religioso, incorporando lo moral, lo onírico, lo fantástico, la locura e incluso lo gótico. La experimentación del consumo de drogas como instrumentos tecnocientíficos o medios químicos de placer en aras del conocimiento de la mente humana, es una práctica que no sólo estimula la alteración de los estados de conciencia asociados a la vigilia, el dormir y el soñar, sino que también conduce las experiencias de autoconocimiento y autodeterminación de la subjetividad. Concebidas como tecnologías productoras de subjetividad, las drogas como el LSD interfieren químicamente sobre la auto programación de la subjetividad, en tanto intervención sobre las formas de conciencia tanto individual como colectiva, cuya

sensación de liberación en términos de autonomía supone la exploración de unas técnicas de autoobservación de sí capaces de impactar la percepción, la memoria, la emoción, el humor, la cognición, el intelecto y la imaginación de los sujetos consumidores.

Al comparar las ideas de Umberto Eco sobre el uso de drogas con los planteamientos de otros pensadores del siglo XX, se dibuja una especie de espectro teórico que permite entender cómo se ha conceptualizado la palabra droga a nivel filosófico en la actualidad atribuyéndole una condición de variabilidad, anclada al *continuum* de lo sensible como entramado de la experiencia de consumo, la corporalidad, la subjetividad y la discursividad. Así, al lado de la semiótica estética y del enfoque semio-narcótico (ver 2.1), dentro de la filosofía de la droga se perfilan otras visiones críticas, como la ontología de la drogadicción, la teoría del deseo, la sociología del cuerpo, la historia de las drogas, el esquizoanálisis, el narco-análisis, el tóxico-análisis, la ecología humana, etcétera, que reflejan una variedad perspectivas filosóficas alrededor de las experiencias de consumo de SPA, ancladas en una variedad de conceptos o nociones no siempre compatibles: cuerpo drogado, placer negativo, era farmacopornográfica, licoricidad del espíritu, farmacografías, viaje interior, escritos estupefacientes, textos drogados, entre otras.

La teorización cultural sobre las experiencias de consumo de SPA ha sido una tarea asumida desde el punto de vista de los *narco-cultural studies* (Boothroyd 2006), a través de diversos enfoques, por ejemplo, los modelos de la *pharmacography* (Lenson 1995), el *narcoanalysis* (Ronell 2004), y la *semio-narcotica* (Alonso-Aldama 2005), puesto que éstas perspectivas implican la investigación de la cultura entendida como creatividad, proceso y estilo de vida de acuerdo a sus articulaciones con el concepto droga. En cualquiera de los casos, las teorías culturales sobre las drogas en el marco de los estudios culturales y filosóficos son inseparables de la teorización cultural de las drogas en términos del análisis de los significados sociales de la cultura de las drogas, en cuanto significados extensibles a una realidad geopolítica globalizada, pero localizada en una multitud cultural de micro contextos de producción, circulación y consumos.

Por ejemplo, Giulia Sissa (1997) argumenta que la principal enseñanza de la antigua filosofía del deseo es entender por qué el apetito adquiere una fuerza excesiva que hace inaccesible el placer puro o el placer positivo. Si el sujeto drogado como un individuo curioso de sí se automedica, y si la automedicación altera la sensibilidad del cuerpo, ¿qué

tanto sirve el principio de realidad del psicoanálisis como suelo firme para tomar partido por las cosas atendiendo a los encantos de una vida placentera? Según ella, la respuesta a esta pregunta está en el concepto de placer negativo, que se basa en las nociones de la mecánica de la repetición, la supremacía de las pulsiones, la inadecuación del objeto a los deseos y la imposibilidad del goce puro. El modelo filosófico de un placer definido negativamente promete un marco para pensar la experiencia del consumo de drogas a partir de la imagen de una voluptuosidad anestésica, entendida como un apetito subsumido en un tiempo atado a la obsesión de liberarse de toda inquietud a través del consumo desmedido de un producto insatisfactorio o de alguna droga como la heroína.²¹

De acuerdo con Sissa (1997), desde finales del siglo XX, algunos intelectuales detectaron una aparente banalización de los consumos problemáticos en la noción de “reducción de riesgos”, sustentada según ella en una retórica de la comprensión, el placer pleno, la estabilización, la fascinación por los bienes de consumo y el guiño mediático de cohabitar con las drogas. Mientras la libertad literaria del siglo XIX acentuó la complicidad estética como encanto agregado de las experiencias de consumo de SPA, el “estilo tóxico” de finales del siglo XX ensalzó una belleza lánguida, delgada, descuidada, anoréxica (Sissa 1997). Pero, en esas condiciones, ¿hasta dónde se debe admitir que los discursos médicos regulen el dinamismo del placer, del deseo y de la organización del tiempo en los casos de “drogodependencia”? ¿Cómo repensar el álgebra de la necesidad, ese tiempo del vacío donde se experimenta la crisis de abstinencia, el cuelgue, la búsqueda sin fin? ¿Es posible experimentar y mantener vivo un deseo netamente positivo?

En fin, la cultura psicoactiva es un punto de encuentro entre las ciencias que estudian el conocimiento sensible, la generación del sentido, los procesos de comunicación, la filosofía del arte, el juicio de gusto, lo bello y la cosmética. Por lo tanto, la pertinencia de la semiótica estética para investigar los discursos literarios sobre el consumo de drogas se avista en el

²¹ “Si bien el *pharmakon* es a la vez remedio y veneno, como nos lo recuerda su etimología, la sustancia es una especie de automedicación que tapona una carencia o difumina un sufrimiento. El usuario tiene la sensación de ser por fin uno mismo y no ha encontrado otras soluciones para continuar viviendo. Su primera experiencia es frecuentemente decisiva pues le procura un placer, una calma y una plenitud que jamás había conocido... Pero, con el paso del tiempo, el placer se hace secundario en relación a la necesidad de aliviar los dolores de la carencia, y el toxicómano no cesa de ir detrás de esa primera vez, aunque ya solo encuentra su fantasma” (Le Breton 2016: 115). Es decir: “Allí donde la satisfacción debería tener lugar, surge la falta.” (Preciado 2008: 169).

horizonte de la filosofía de la droga como una estética expandida en dos direcciones conexas: una, la comprensión del ser humano como *homo aestheticus* a partir de la centralidad de la corporalidad y la subjetividad en las experiencias de consumo de SPA; otra, el análisis de las retóricas y las poéticas del consumo de SPA, estudiadas como sistemas de comunicación y procesos de significación de y sobre las drogas. Mas antes de adentrarse en ambas direcciones, ¿cómo se define aquí la palabra droga? Si todo concepto cambia o, por lo menos, es doble, ¿cuál es el valor epistemológico general de la palabra droga? ¿Qué unidad de sentido permanece para la filosofía en ella?

1.2.1 Pharmakon. Conceptualizar la palabra droga

La definición de la droga en el ámbito de la filosofía contemporánea hereda la ambivalencia de la antigua expresión griega *pharmakon* como remedio y veneno. Cura y amenaza, el afluyente polisémico de la palabra droga registra unos giros conceptuales, técnicos y morales similares a la evolución semántica de otras palabras, conformando una unidad de contrarios inseparables, cifrada en relación de vecindad con una gran variedad de sentidos de otros conceptos, entre ellos, los términos narcótico y estupefaciente, del griego *narkoun* y del francés *estupéfiants*, en inglés *narcotics*; las nociones de vicio, hábito, costumbre, adicción y dependencia; así como la misma palabra droga, en portugués y en castellano, proveniente no se sabe si del francés, del árabe hispánico *hatrúka* o incluso del holandés *droog* (Carneiro 2020, 2005, 2002; Escohotado 1998, 1995; Glockner 2006).

En todo caso, la filosofía de la droga enseña que el vocablo *pharmakon* es un concepto secular, es decir, un constructo político, producto de interpretaciones de usos rituales, medicinales, jurídicos, alimenticios y recreativos. Tóxico terrible, pócima, enteógeno, compuesto triacal, tónico vegetal; mixtura de partes animales, botánicas y minerales; sustancia neutra con el poder de encantar, purificar, beneficiar y perjudicar a las personas. Jacques Derrida (1989) subraya de entrada la dificultad de conceptualizar la palabra droga, argumentando que el régimen del concepto droga no acepta una definición naturalista. Al igual que el concepto de toxicomanía, “le concept de drogue suppose une définition instituée, institutionnelle: il y faut une histoire, une culture, des conventions, des évaluations, des normes, tout un réseau de discours enchevêtrés, une rhétorique explicite ou elliptique” (Derrida 1989). Más que un concepto físico u objetivo, el concepto droga es un concepto de carácter ideológico, o sea, un concepto cargado de tintes políticos y

morales, en tanto artificio precedido por una dicción normativa y descriptiva, puesto que al concepto droga lo antecede un performance ético-político que rige su estatus significativo, al cual le es inmanente el himno, la alabanza, la bendición y la sacralización, así como la norma, la prohibición, la maldición y la satanización.

Para Derrida (1989), la interpretación del *pharmakon* a partir de la pregunta sobre las axiomáticas ético-políticas revela el carácter instituido, normativo o prescriptivo de conceptos como droga, narcótico, estupefaciente, vicio, hábito, costumbre, adicción, dependencia, toxicomanía, etcétera. Así, por ejemplo, lo privado y lo público, lo lícito y lo ilícito, lo individual y lo colectivo, entre otras dicotomías similares, circunscriben unas condiciones de posibilidad interpretativa acerca de la libre disposición de sí como asunto de elección, voluntad libre y derecho a las drogas (Szasz 1992). A los ojos de Derrida, la discusión consiste en considerar si la toxicología es una competencia profesional adscrita a un dominio no-delimitable, ya que incluso la lectura y la escritura pueden ser consideradas como drogas, y, ante la imposibilidad de establecer un teorema específico, por el hecho de no haber tema puramente identificable a la hora de definir el concepto droga, saltan a la vista las falencias de las competencias epistemológicas de una definición médico-legal sobre las experiencias de consumo de SPA (Derrida 1989).

El análisis deconstructivista (Derrida 1975) toma cada texto, escrito preferiblemente por “toxicómanos”, en tanto acto discursivo, deshaciendo la trama de la experiencia drogada al interrogar las figuras retóricas inscritas en cada tejido textual: situaciones, contenidos, operaciones, temáticas, conceptos, significantes. Los sentidos deshilados en tales discursos giran necesariamente en torno a la *pharmakeia* o la administración de un *pharmakon*: droga, filtro, suplemento, accesorio, tintura química, color pictórico, medicina artificial, golpe, perfume, bebida, hierba, ungüento u otra materia con un poder de persuasión, seducción, encantamiento, fascinación, magia o hechizo. En consecuencia, el signo *pharmakon* es un significante bipolar que evoca una sensación de doloroso goce debido a que la indeterminación del concepto, su inconsistencia y su impropiedad conceptual, disemina el sentido en dos afluentes contrarios pero interdependientes, como remedio y veneno, tornándose en una cuestión de vida o muerte (Derrida 1975).

Derrida (1975) sostiene una lectura pretextual sobre el concepto *pharmakon*, según la cual la polisemia de la palabra droga oscila, en términos filosóficos, entre lo benéfico y lo

maléfico. Va y viene de la virtud al vicio. De lo conveniente, lo bueno, lo agradable, lo útil, lo duradero, la seriedad, la cordura, el parto, la cura; a lo inconveniente, lo lamentable, lo desagradable, lo perjudicial, lo efímero, lo divertido, la locura, el aborto, la dosis letal. Mezcla e impureza, el *pharmakon* carece de una esencia estable, no tiene carácter ni forma propia, no es nada por sí mismo y solo llega a ser algo en cuanto lo es para alguien. Deviene brebaje mágico, droga benéfica, sustancia maléfica, encanto delicioso, fruto de olvido, virtud catártica, violencia oculta, saber justo, medio de liberación, posibilidad de salvación, antídoto, contraveneno.... Así las cosas, la interiorización de una SPA se orienta según la dosificación de cada droga, a la luz de sus efectos sobre lo visible y lo invisible, el cuerpo y el alma, los sentimientos y las sensaciones de cada persona²².

El análisis deconstructivista (Derrida 1975) revalida el diagnóstico de la diseminación de la palabra droga como materia de leyes y pronunciamientos morales para recalcar porqué su estatuto de otredad absoluta, renuente a la teorización, desmorona las tentativas de estabilizar una definición sobre dicho concepto, puesto que ningún sistema científico independiente penetra por sí solo en el entendimiento de la complejidad de la palabra droga. El espectro semántico del significante *pharmakon* se mueve cual concepto fugitivo, a través de patrones de comunicación virtuales, en medio de las fluctuaciones de sus significados como anti objeto, anti sustancia o sustancia no sustancia: productos de origen natural, productos desarrollados por la química farmacéutica moderna, productos hechos por y para el “adicto”, prótesis químicas ensambladas con valores simbólicos, entidades descriptivas instituidas sobre la base de evaluaciones morales y políticas, fuerzas de inscripción, suplementos narcóticos, sustancias medicinales, paracomestibles, fórmulas eméticas, filtros afrodisíacos, “master objects of considerable libidinal investment”, “a radically nomadic parasite let loose from the will of language” (Ronell 2004: 50-52).

La palabra droga constituye un concepto vago, equívoco, genérico, heterogéneo, tautológico y valorativo, anudado a la interpretación de procesos de producción estética,

²² “Esas dos repeticiones se refieren la una a la otra según la gráfica de la suplementariedad [sic]. Es decir, que no se puede ‘separarlas’ a una de otra, pensarlas por separado, ‘etiquetarlas’, que no es posible en *la farmacia* el distinguir el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso, el interior del exterior, lo vital de lo mortal, el primero del segundo, etc. Pensado en esa reversibilidad original, el *fármakon* es el *mismo* precisamente porque no tiene identidad. Y el mismo (es) como suplemento. O como diferencia [sic]. Como escritura.” (Derrida 1975: 257).

convenciones éticas y modos sociales de educación de la voluntad, irreductibles a una estética de la adicción, la evasión o el escape de la realidad. Las SPA son entidades políticas, objetos inanimados, sustancias bioactivas, micro tecnologías del alma, prótesis de la subjetividad, significantes químicos marcados culturalmente. Es decir, las drogas son a la misma vez dispositivos de socialización, productores de símbolos, mediadores socio-químicos entre la naturaleza y la cultura, psicoquinéticos o psicomiméticos generadores de sentimientos de identidad y de pertenencia articulados tanto a rituales como a lenguajes eficaces o no eficaces en la vida cotidiana de los sujetos, mercancía ubicua ideal de la moderna sociedad industrial capitalista, asunto cultural y geopolítico, etcétera (Colman 2019; Preciado 2008; Reina Gutiérrez 2014, 2013; Restrepo 1994).

Desde la perspectiva histórica (Carneiro 2005), lo mismo sucede con el concepto de vicio, difícil de definir las nociones de hábito compulsivo, adicción, obsesión, dependencia o malas costumbres. Antípoda de la virtud, el trasegar histórico de la palabra vicio corrobora su polisemia contemporánea como concepto moral abstracto, comportamiento excesivo sexual y paradigma de abuso de drogas. La construcción biopolítica de dicho concepto, junto a la construcción del personaje conceptual del vicioso, se remonta a la acepción médica psicológica del siglo XIX, a la invención de la enfermedad del vicio y el modelo clínico de la toxicomanía. El concepto de vicio se vigorizó en el siglo XX –también llamado el siglo de las drogas–, definido como afección de la salud física y la salud mental, mal comportamiento, entidad clínica autónoma, degeneración hereditaria, degradación espiritual, esclavización extrema a una mercancía, dependencia química socialmente estimulada, tentación, y pérdida de control sobre sí mismo (Carneiro 2002); siendo incluso correlato positivo del deseo de festejar (Evans 2017).

Según Antonio Marina (2011), la historia de los vicios revela en negativo la genealogía de una indecisión metafísica porque el vicio es amnesia, impotencia, debilidad, imperfección, fracaso, impureza, pecado, falta subjetiva, enfermedad biográfica, algo que adviene y se padece con frenesí, pasión modulada por los hábitos, fascinación por la maldad, una palabra impregnada con un neto significado moral. El vicio es una pasión aprendida como modo de vida, por exceso o por defecto, que se afinca en el territorio del mal, donde lo ambiguo, las emociones y los sentimientos enfrentan al vicioso como sujeto moral con una fila de dilemas que parecieran acorralarlo cada vez más. Las malas acciones equivalen a comportamientos destructivos, causales de dolor, malestar, insatisfacción o muerte.

Adherido a la subjetivación de los individuos morales, a su vida, sus interpretaciones y sus juicios, “el mal surge por oposición a un Bien pensado, de la misma manera que la injusticia sólo tiene sentido si previamente hemos pensado la Justicia” (Marina 2011: 37).

Ante la confusión filosófica frente a la valoración cultural de las experiencias psicoactivas, la antropología social (Glockner 2006) propone distinguir dos términos: drogas y enteógenos, a partir de criterios de procedencia, finalidad y efectos de las SPA, según las determinaciones contextuales de sus usos. Las drogas son sustancias artificiales o manufacturas procedentes de la industria química: heroína, cocaína, morfina, empleadas a partir de motivaciones placenteras y lúdicas, o reservadas a satisfacer una adicción, la adicción del yonqui, una adicción individual y colectiva, en tanto pecado, enfermedad o marginación dentro de las urbes modernas. Los enteógenos son sustancias naturales u orgánicas procedentes de la tierra: peyote, hongos psicoactivos, ololiuqui, administradas por chamanes mediante rituales mágico religiosos con fines terapéuticos o adivinatorios, cuya función social de consumo se da como experiencia mítico terapéutica, un viaje a lo sagrado, tanto personal como colectivamente (Glockner 2006).

Si bien el significado de la palabra droga pueda adquirir distintos sentidos según el contexto del enunciado en el que aparezca dicho término, dicho concepto se entenderá aquí como *pharmakon* en el sentido clásico de cuño griego, pues la realidad de las SPA concebidas como *pharmakon* es su potencial actualización como remedio-veneno, en la medida que su beneficio o nocividad dependen de la dosis, las ocasiones para las cuales se emplea, la pureza del producto, las condiciones de acceso y los patrones culturales de uso. Frente a la indeterminación signífica del *pharmakon*, las experiencias de consumo de drogas se piensan semióticamente desde lo ético, lo estético y lo político, no desde lo jurídico ni desde lo químico, tampoco desde lo físico ni lo farmacéutico, evitando fusionar o confundir aquí ética, derecho y química. Por lo tanto, al posicionarse en lo extra farmacológico, fuera de todo eclecticismo, esta investigación se dirige a la reflexión sobre las condiciones de acceso y las pautas de consumo o experimentación con diferentes SPA, a partir de la comparación de un corpus de textos novelísticos, en el contexto de la literatura drogada en Colombia, leídos a través de una mirada semio-estética (ver Capítulo 2).

Pero antes de indagar el fenómeno de las drogas como una realidad de discurso, la filosofía de la droga parte de la noción de *homo aestheticus* para acercarse a la

subjetividad, así como a la corporalidad del sujeto drogado, en cuanto condición previa de las experiencias y discursos sobre el consumo de SPA.

1.2.2 Homo aestheticus. Subjetividad y cuerpo drogado

A juicio de Giulia Sissa (1997), la filosofía de la droga se podría sintetizar a través de dos postulados platónicos retomados por el psicoanálisis y la neurofarmacología: la negatividad del placer y la insaciabilidad del deseo. Al investigar sobre los marcos culturales del consumo de SPA en términos del placer y del mal en la historia del goce, Sissa (1997) explica por qué, si el deseo es insaciable, el placer es negativo, valiéndose de la concepción de la especie humana a partir de su condición antropológica como *homo aestheticus*. Del griego *aisthêsis*, la estética en la filosofía de la droga se define sobre la base de lo sensible, la sensación, la experiencia sensual de los objetos y la experiencia sentimental del deseo, el dolor y el placer. El humano es un ser movido por el deseo. Contrario al dolor, el deseo positivo es deseo de placer. Para obtener el placer deseado, el ser humano educa su capacidad de mirar, tocar, degustar, olfatear y escuchar; su capacidad de poseer cosas tangibles y de cultivar sentimientos alrededor de valores como la paz, la felicidad, el amor, el bienestar o la misma ansiedad por colmar un deseo.

Siguiendo a Sissa (1997), el concepto de *homo aestheticus* implica concebir el cuerpo como eje de lo sensible. La corporalidad marca el radio de acción de los sentidos de cada persona, permitiéndole sentir su propio bienestar-malestar. La idea de deseo asentada en la sensibilidad implica la ocupación perceptiva del cuerpo como medio para conocer el universo y experimentar lo placentero al disfrutar de un sentimiento o al gozar de algo tangible. Sissa (1997) sostiene entonces que, si bien el pensamiento tradicional de la filosofía occidental ha sido fundamentalmente ascético, este pensamiento también ha reproducido una lección de profundo calado antropológico: “l’être humain désire. Il éprouve des désirs, ces désirs ont une cause, cette cause est sensible. Le corps est impliqué à chaque instant : dans les perceptions –actuelles, mnémoniques ou fantasmatiques des objets désirables–, dans le vécu de la jouissance” (Sissa 1997: 8).

Según Sissa (1997), la tradición del pensamiento filosófico occidental: el platonismo, el estoicismo, el escepticismo, el catolicismo y el materialismo filosófico moderno, es una tradición ascética que, al estar en contra de lo sensible, ha puesto en entredicho la concepción del placer como espontaneidad instintiva, yendo en detrimento de la sensación

para intentar demostrar la naturaleza insignificante, engañosa e ilusoria de lo percibido y lo sentido por el cuerpo humano. Al ubicarse a contracorriente en su reflexión sobre la corporalidad, Sissa (1997) retoma la teoría del deseo para pensar el consumo de SPA como un hecho social de suma relevancia, analizando la dimensión sensible de la “toxicomanía”. Para ella, el uso de drogas es una manifestación ejemplar del movimiento de un deseo, pero la fuerza de ese deseo alcanza a veces comportamientos extremos en los que el cuerpo ya no goza de vitalidad o de cierta fruición, y el consumidor se ve obligado a sobrellevar una situación física y psíquicamente dolorosa, como en el caso de la llamada toxicomanía, entendida aquí como consumo problemático de alguna droga.

Si la función anestésica del *pharmakon* es suprimir un dolor físico e incluso sosegar el dolor de vivir, la toxicomanía es una suerte de transformación del placer en un no dolor. El placer como no dolor es un *plaisir négatif* (Sissa 1997). El placer negativo significa la cesación de un sufrimiento, la compensación de un vacío, la interrupción de un dolor causado por la ausencia de un objeto de deseo. Su negatividad alude en clave química a una dialéctica entre el tóxico como amo y el toxicómano como esclavo en tanto relación de dependencia, propensión, inclinación o descenso. El cuerpo del consumidor genera tolerancia a la droga y su deseo se traduce mediante una arbitrariedad exacerbada, ya que, en vez de sentir cierta voluptuosidad, el toxicómano se aferra a una próxima dosis para evitar caer en el sufrimiento de no tener acceso a la droga. El cuerpo toxicómano deviene cuerpo sin fondo, desfondado, abismal, agujereado, un lugar de paso o de flujo de determinadas SPA, destinado a la insatisfacción, la insuficiencia y la vacuidad.

Suprimir un dolor físico y sosegar el dolor de vivir, la doble negatividad del placer narcótico evidencia la cuestión de la insaciabilidad del deseo como una discusión intrínseca de la filosofía de la droga planteada en términos éticos y metafísicos (Sissa 1997). La necesidad de reducir un dolor físico y la necesidad de contrarrestar un desasosiego existencial suplantando la dinámica del placer positivo. La dimensión anestésica del consumo de SPA se detecta en una variedad de medios culturales que dan respuestas prácticas a la cuestión del bienestar, la anulación de las preocupaciones y la negociación con lo incompleto, la dificultad y el sufrimiento. “De fait, nous en sommes tous là. Nous, les enfants de Souci, les créatures de *Cura*: comment résister au remède qui matérialise la tranquillité d’esprit? Le plaisir narcotique est fascinant parce qu’il est doublement négatif : au-delà de la

cessation de la douleur physique, il est sédation du mal de vivre. Toute drogue est paradoxalement anesthésique” (Sissa 1997: 13).

Según Sissa (1997), el placer es una sensación primordial en la vida de los seres humanos. No obstante, la búsqueda permanente de un estado ideal de no sufrimiento está condenada a la insatisfacción de los apetitos, tanto así que incluso la posición filosófica psicoanalítica advierte una función aislante en las drogas asociada a la estructura anestésica del goce. O sea, que “las drogas son demasiado perfectamente eficaces para nuestra tendencia al placer. [Pero] no estamos hechos para todo el goce de que somos capaces” (Sissa 1998: 18). El cuerpo drogado se aísla del mundo por efecto de la voluptuosidad, pues el poder de las drogas es causar una sensación de placer despreocupado, sin condiciones, al instante, cuyo efecto en el cuerpo del consumidor ratifica la posibilidad de sentir una voluptuosidad inmediata. El problema del sujeto deseante es saber cómo calcular los riesgos y los encantos de cada placer, trátase de sexo, bebida, comida, dinero, juegos, lectura, música, etcétera, ya que, al ser presa de un anhelo siempre vivo e insatisfecho, su experiencia está atada a la relación problemática entre la voluptuosidad del deseo y la anestesia del placer negativo.

La idea de placer narcótico como placer negativo se sobrepone a la idea de placer apetitivo o de un apetito placentero no negativo. A pesar de que el psicoanálisis ha sido confrontado desde la neuropsicofarmacología, la línea de pensamiento trazada por Sissa (1997) de Platón a Freud, incluyendo a Lacan, no pierde de vista la pregunta sobre el movimiento constante del deseo y su potencial insatisfacción. El modelo del placer narcótico equipara en general la intoxicación a la neurosis, porque el consumo de SPA es un método químico para luchar contra el displacer, en la medida que las drogas materializan dicho placer narcótico, ya que quitan penas, calman, tranquilizan o proveen indolencia. El meollo del asunto es que el “deseo toxicománaco” es un deseo desconocido, desfigurado, insaciable, infatigable, peligroso, absorbente. Es decir, la estructura negativa del placer remeda un goce aplastante, puesto que la dependencia perturba el transcurrir de la vida cotidiana y, si su euforia es la quietud, habituarse a esa quietud es contraer una necesidad, y de ahí que las crisis de abstinencia se activen cuando esa necesidad no se satisface.

Sissa (1997) acota que, si el deseo no fuera insaciable o si el placer tuviera una duración, el precio del placer negativo pero verdadero, ese placer de la ética epicúrea contrario al

pensamiento platónico, es aceptar un placer que coincide con el alivio de algún dolor o cuyo máximo deleite consiste en dejar de sufrir. Los deseos sedados imponen la duración de la dependencia y, en la medida que atañe a una experiencia del tiempo, la dependencia transforma al sujeto consumidor, engranando la organización de lo temporal al ritmo de la necesidad. Aquí la concepción cristiana de la responsabilidad moral pone el dedo en la llaga sobre la cuestión de la elección, así como de las intenciones del individuo. Aunque la cosmovisión cristiana desprecia el placer experimentado por el cuerpo, entiende que ese placer es un placer de fácil acceso, puesto que es un placer performativo. Decidir gozar las cosas presentes es una construcción intelectual en tanto que la persona que desea juzga o delibera si quiere consentir un apetito evaluando el valor del objeto de deseo. El espacio del adentro, la voluntad que consiente, elige si acepta o si rechaza el deseo del placer inmediato: poseer el objeto de deseo, desearlo intensamente, pecar o no pecar.

Volviendo a Derrida (1989), las experiencias de consumo habitual implican un fácil aprovisionamiento de determinadas SPA, así como una capacidad técnica del consumidor para recordar o repetir una acción o unas formas de uso de alguna droga. Si repetir es recordar, la “adicción” como consumo problemático de una droga impone la redundancia de una hipnosis de la memoria en tanto recuerdo parasitario o virus de olvido. “Le mauvais *pharmakon* peut toujours parasiter le bon *pharmakon*, la mauvaise répétition peut toujours parasiter la bonne. Ce parasitage est à la fois accidentel et essentiel. Comme tout bon parasite, il est à la fois dedans et dehors. Le dehors se *nourrit* du dedans” (Derrida 1989). Por ende, las respuestas al consumo problemático de drogas desde la perspectiva derridiana requieren de una negociación entre el discurso de la interdicción como práctica represiva y el discurso liberal como práctica laxista, es decir, entre el análisis sociopolítico y el reconocimiento de la singularidad de cada experiencia individual vista como una experiencia de lo placentero, como lo plantea también Michel Foucault (1984).²³

²³ “As a pleasure. We have to study drugs. We have to experience drugs. We have to do *good* drugs that can produce very intense pleasure. I think this puritanism about drugs, which implies that you can either be for drugs or against drugs, is mistaken. Drugs have now become a part of our culture. Just as there is bad music and good music, there are bad drugs and good drugs. So we can’t say we are ‘against’ drugs any more than we can say we’re ‘against’ music.” (Foucault 1984).

A todo esto, Gilles Deleuze (2005) señala el lugar del cuerpo drogado como un cuerpo sin órganos. Los deseos enlazados a las drogas, así como la imposibilidad de consumir determinada droga: opiáceos, psicoanálisis o relaciones conyugales, hacen las veces de antesala para la constitución de un cuerpo sin órganos. Distinto al cuerpo masoquista, al cuerpo esquizofrénico y al cuerpo histérico; el cuerpo drogado apela a la experiencia de la droga para restablecer un yo más profundo a través de sus alucinaciones y, acomodándose en función de un flujo de intensidades de calor y de frío, es un cuerpo que se recobra como cuerpo sin órganos en el flujo de droga, el cual detona puntos de subjetivación compaginados con otros flujos también subjetivos. De esta manera, según la velocidad de la línea de fuga droga, el cuerpo drogado se enfrenta a una disyuntiva en ese *continuum* de intensidades: aprender a manejar con prudencia las situaciones de la experimentación o hundirse completamente en ellas (Deleuze 2005).

A propósito de la idea de cuerpo drogado, Paul B. Preciado (2008) esboza una visión panorámica acerca de la “biotecnoculturalidad” como una condición de vida, entramada entre la subjetividad, la tecnosexualidad, el farmacopoder y el deseo de transformación bioquímica de la sensibilidad a través de la administración de droga. A través de un auto ensayo corporal mediante un protocolo casero de intoxicación voluntaria con testosterona sintética, Preciado analiza la gestión política y técnica del cuerpo que identifica al capitalismo de la “era farmacopornográfica”, el cual detenta una autoridad a partir de la psicología, la sexología, la endocrinología, la industria farmacéutica y las multinacionales pornográficas. Los productos del biocapitalismo, como la píldora anticonceptiva y la marca *Playboy*, denotan una configuración postindustrial, global y mediática, cuyo carácter tóxico-pornográfico se aprecia en los procesos biomoleculares, semióticos y técnicos de los dispositivos de gobierno de la subjetividad, al igual que del manejo de las drogas como biocódigos para la producción y el control de dicha subjetividad.

De acuerdo con Preciado (2008), la economía farmacopornográfica es una economía de la píldora y la lógica masturbatoria, que potencia el estímulo de estados mentales o psicosomáticos como el placer, la excitación, la erección, la eyaculación y el sentimiento de autocomplacencia, por medio de la incorporación de serotonina, testosterona, cortisona, antiácidos, antibióticos, alcohol, tabaco, insulina, etc.; ejerciendo una gubernamentalidad en forma de control biopolítico sobre la subjetividad y el cuerpo de los individuos. El sujeto farmacopornográfico es un sujeto hormonal, electroquímico, público, mediático, ultra

conectado; su cuerpo es un cuerpo capital, es decir, un tecno cuerpo sexual de la multitud, efecto material de los dispositivos de subjetivación de los intercambios semióticos de emisión, difusión y recolección de información configurada técnica, científica, biológica y culturalmente. Por ende, la intoxicación farmacológica y la industria farmacéutica presuponen un trabajo toxicológico masificado alrededor de lo sumergido, lo indecible, lo marginal, lo no asalariado y lo no sindicado (Hobsbawm 1998; Preciado 2008).

Preciado (2008) también indica que las drogas pueden introducirse a un cuerpo humano de modo deliberado, tanto legal como ilegalmente, porque las SPA son ante todo realidades atadas a protocolos apuntalados por distintas instituciones. Así las cosas, las subjetividades toxico-pornográficas definen sus tecno-cuerpos mediante el uso de una o varias SPA, que dominan el metabolismo de cada cuerpo estimulando la imbricación entre las prótesis cibernéticas y los tipos de deseos de cada sujeto. Los protocolos de uso de drogas gestionan la cuestión de la dosificación, reubicando la experiencia de consumo de SPA en el agenciamiento de lenguajes, imágenes, productos, capitales y deseos colectivos. Y si la droga altera el organismo, la voluntad y los deseos de la persona que la consume; una vez que se ha ingerido cierta cantidad de una SPA de tal o cual calidad: cocaína, codeína, morfina, nicotina, anfetaminas, buprenorfina, ketamina, heroína, novocaína, crack, cannabis, éxtasis, aspirina, piedras de cristal, bromazepam, testosterona, etcétera; las moléculas del mundo exterior entran a formar parte del metabolismo afectivo y de los flujos psicotrópicos del cuerpo de cada consumidor.

En síntesis, la perspectiva del tóxico-análisis (Preciado 2008) dispone de un aparataje filosófico para observar las metamorfosis del cuerpo como laboratorio político, valorando las drogas en su capacidad de provocar estados alterados de conciencia, en términos de su relación con la disciplina del alma o de los modos en los que el yo está presente ante sí mismo. Una de sus premisas es reconocer que la subjetividad moderna impone la autointoxicación en un medio ambiente urbano químicamente contaminado, como las grandes ciudades de las sociedades actuales. En dicho ambiente urbano, las drogas alteran la cartografía psíquica de los individuos y su equilibrio psicotrópico previo, potenciando un estado de intoxicación neuronal dinamizado por el transporte de sustancias, imágenes, recuerdos y emociones. Por ello, el aprendizaje y la construcción de técnicas identitarias son procesos que admiten el despliegue de múltiples grados de conciencia performativa, en los cuales el cuerpo reproduce la acumulación de excedentes

de toxicidad química mediante prácticas exógenas como la ingestión de diversas SPA, dando paso a nuevas formas de saber, conocer y actuar sobre sí mismo.

El cuerpo como laboratorio político constituye un posible espacio de agenciamiento crítico, en tanto forma de resistencia a la normalización, aunque esté condicionado por diversos dispositivos de sujeción y control de la subjetividad (Preciado 2008). La biotecnología política y la programación cultural de las diferencias performativas implícitas en las experiencias de consumo de SPA dan lugar a distintas formas de reprogramación de la subjetividad. El tóxico-análisis implica aceptar que la gestión molecular de la dependencia, la adicción o el estar atado a una sustancia es solo uno de los factores de reprogramación de los cuerpos de los anormales, de su respectiva potencia política y sus modos de construir otras formas de subjetivación. Es decir, el cuerpo del consumidor “adicto”, si bien cuenta con medios escasos para alcanzar sus fines, deviene algo mediante la activación de mecanismos de deseo y producción de placer. Deseo del deseo con un marcado acento toxicológico, el consumo problemático desea un placer que no puede ser saciado, pues siempre queda incompleto, transformándose así en doloroso goce, satisfacción frustrante, *a massive instance of destructive jouissance*, o *plaisir doublement négatif* (Derrida 1989; Preciado 2008; Ronell 2004; Sissa 1997).²⁴

Para David Le Breton (2016), quien se reduce a pensar el consumo de SPA como experiencias de consumo problemático, la búsqueda del vértigo y el olvido de sí son las principales razones que explican por qué los consumidores “toxicómanos” frecuentan un lugar para perderse en una droga. El verbo “frecuentar” entraña una relación regular que determina la pasión individual de una persona a una actividad concreta y cada vez más solitaria. Supeditada por las formas de control sobre la cotidianidad, la voluntad del individuo se doblega ante las perturbaciones del mundo, por lo cual la realidad del consumo envuelve al toxicómano en un tiempo circular y en un espacio uniforme, entablando una relación de dependencia respecto a la toma de alguna SPA. A juicio de Le Breton, más allá de la experimentación de sensaciones originales, la radicalización de la experiencia de

²⁴ “Drugs make us ask what it means to consume anything, anything at all. This is a philosophical question, to the extent that philosophy has always diagnosed health, that is, being-itself or the state of non-alienation, by means of its medico-ontological scanners. Where does the experience of eating begin? What of the remains? Are drugs in some way linked to the management of remains? How has the body been drawn into the disposal systems of our technological age?” (Ronell 2004: 63).

consumo de drogas se traduce como una desaparición de sí, una breve experiencia de desposesión o de viaje a un mundo de sensaciones del cual se regresa desmemoriado, adolorido y atormentado por la carencia de la droga o, al menos, de la dosis mínima.

Le Breton (2016) afirma que la determinación del *pharmakon* sobre los estados del cuerpo adicto configura una “anatomía fractal” o una corporalidad drogada que ordena una *second life* realimentada por y para el toxicómano. La noción socio antropológica de la anatomía fractal reinstala el debate filosófico sobre el consumo de drogas en la escala de lo corporal y de la intangibilidad de lo sensorial. Lo fractal concierne a la dependencia severa e indica cómo la droga refuerza un redoblamiento del yo al modelar una estructura iterativa del cuerpo concebido como andrajo, basura o despojo afectado por la adversidad. Luego, cuando un deseo incontrolable es sustituido por una necesidad parcialmente controlable, poco a poco, la salud, la alimentación, la higiene y la dignidad del cuerpo pierden importancia, y, golpeado por el ciclo circular de la abstinencia, en un coqueteo con el coma e incluso con la muerte, el cuerpo del sujeto “drogodependiente” pende de un vaivén de sensaciones estimuladas por la droga y por la carencia de ella.

De todos modos, la filosofía de la droga (Restrepo 1994) propone disolver la discusión sobre las experiencias de consumo de drogas en el *pathos* de la cultura, evitando cerrarse en la definición médico legal sobre dichas experiencias. Se trata de ponerse por encima de la visión prohibicionista de la guerra contra las drogas, oponiéndose a la criminalización del consumo *a priori* y apartándose de la estigmatización categórica del uso de SPA, así como del proceder mecanicista del discurso hegemónico de la adicción como concepción unilateral acerca de la existencia del cuerpo drogado. Por tal razón, esta filosofía concibe los sentimientos como la matriz del afecto, o sea, como el crisol de la cultura en el cual se funden los juicios éticos, estéticos y políticos de cada persona, a través del contacto corporal directo consigo mismo, con otras personas y con su entorno, preguntándose cómo intervienen los estímulos corporales en la estructuración del yo o de cara al sistema somato-sensorial de cada individuo en relación con los mecanismos cognitivos comprometidos en las experiencias de consumo de SPA (Restrepo 1994).

En suma, si uno de los problemas centrales de la filosofía de la droga se trata de pensar cómo administrar la interioridad doméstica y jerarquizada de la farmacia (Derrida 1975), una alternativa ha sido examinar la sensibilidad de los consumidores a través de la

verbalización y la visualización de las experiencias de consumo de SPA, expresadas a través de estrategias comunicativas con cargas emocionales capaces de explicitar situaciones o de comunicar vivencias mediante distintos sistemas semióticos (Restrepo 1994). Al fijarse en una amplia diversidad de expresiones de y sobre las drogas en determinada sociedad, el estudio de la comunicación y la significación afectiva como autogestión del campo comunicativo interpersonal propicia un clima dialógico favorable para el intercambio de opiniones, resaltando no sólo la singularidad de las experiencias, sino también los múltiples caminos de expresión de lo singular, partiendo del reconocimiento de la peculiaridad de las drogas como una realidad discursiva, por medio del análisis de las manifestaciones artísticas y culturales que dan cuenta de los usos sociales de las SPA en las sociedades contemporáneas.

1.2.3 Script. El archivo político de las retóricas de la droga

La filosofía de la droga comprende el fenómeno del consumo de SPA como una realidad de discurso y, a partir de la concepción de las drogas como *pharmakon*, aboga por una comprensión crítica de la particularidad de las experiencias de uso de drogas en términos de la corporalidad y la subjetividad de cada sujeto drogado concebido como *homo aestheticus*. En vista de ello, Michel Serres (1990) considera que la práctica del consumo de drogas es un aspecto biológico que distingue a nivel ontológico a los seres humanos de las demás especies animales, ya que, a diferencia del ser humano, los otros animales, al estar protegidos por sus aparatos instintivos, no se drogan ni tienen ninguna percepción abstracta de la muerte²⁵. A fin de cuentas, siguiendo a Serres (1990), el ser humano es un ser adicto por naturaleza, una bestia salvaje e innoble lanzada en el tiempo, expuesta de modo directo a la muerte y entregada a las drogas, pues los automatismos biológicos de los seres humanos no protegen ni equilibran su condición existencial inestable, intranquila, insegura, vertiginosa. Y para ese ser adicto desprotegido, consciente de su mortalidad, medido por el ritmo de los horarios, las drogas cumplen una función de protección contra las angustias relacionadas a la muerte y el tiempo.

²⁵ Sin embargo, diversos estudios científicos desmienten la premisa de Serres en la medida que “han demostrado la ingesta voluntaria e intencional de sustancias psicoactivas, mayoritariamente de origen vegetal, por parte de los animales [como gatos, cabras, vacas, renos, simios, elefantes, moscas, abejas, etc.] con distintos fines” (Mozoncillo et al. 2018).

La ontología de la drogadicción (Serres 1990) no sólo supone que los seres humanos son drogadictos por naturaleza, sino que resalta la necesidad cognitiva, tecnológica y pedagógica de formar criterios de diferenciación entre las drogas soportables y las drogas no tolerables por cada individuo. Serres (1990) piensa que la práctica del consumo de drogas es una conducta universal humana que supone la adquisición de un hábito admitido o no admitido: fumar tabaco, tener sexo, ver televisión, hablar sin parar, comer chocolate, discutir sobre fútbol, hacer yoga, escribir libros, leer poemas, etc. Los hábitos asociados a las drogas se configuran en función de un tiempo basado sobre la repetición de una acción o de una pasión, so pena de fuertes dolores, en la medida que durante la experiencia del consumo de drogas el tiempo rima la repetición de un mensaje, concatenando señales perceptivas, datos y conocimientos, generándose una especie de retorno continuo al mismo cruce de soportes de dicha experiencia: el cuerpo, las drogas y los textos.

Serres (1990) entiende el cuerpo, las drogas y los textos como soportes materiales de toda experiencia de consumo de SPA, señalando en qué sentido el ataque al consumo de ciertas drogas por parte del prohibicionismo del siglo XX, hijo del puritanismo norteamericano, tras el velo de la lucha contra las drogas, oculta en efecto una avanzada de los países desarrollados del norte contra las naciones tercermundistas del sur. El enfoque prohibicionista confunde el fenómeno de las drogas con el fenómeno de la violencia, desplegando a nivel mundial un sinnúmero de fuerzas financieras, policivas, políticas y penales para intentar erradicar algo imposible de erradicar: el consumo de drogas²⁶. Al contrario, si la duda es cómo hacer del mal una virtud, Serres (1990) se pone a favor de un consumo de drogas admitido o tolerado mediante el establecimiento de un control local sobre la circulación de SPA, que potencie un flujo comunicativo de lugares de creación en tanto energía creadora, cultura y refinamiento de la escritura.

²⁶ “[La] guerra de la droga opone, hoy en día, los dominantes del mundo desarrollado, al tercer mundo que masca hojas de coca y, que la cultiva, porque los primeros derrumbaron el precio del cacao y del café” (Serres 1990: 101). Por su parte, Michel Foucault (2002) señala que la retórica prohibicionista criminaliza el consumo de diversas SPA para garantizar el funcionamiento de una “delincuencia útil”, al entender la delincuencia como un instrumento de explotación de la ilegalidad, en contraposición a unas prácticas legalistas controladas de manera ilícita por medio de acuerdos entre los mismos agentes legalistas.

La capacidad de narrar, analizar e interpretar de forma oral, visual y escrita las percepciones nacidas de la experiencia del consumo de algún *pharmakon* es una condición distintiva del *homo aestheticus* como animal político. De hecho, tanto Serres (1990) como Foucault (1984) definen dicha capacidad como lugar de creación, energía creadora, poder creador o cultura. Derrida (1989) observó dicha capacidad creativa del *zoon politikón* a la luz del estudio de la *rhétorique de la drogue*, activando una reflexión sobre los discursos acerca del consumo de SPA, producidos sobre todo por aquellos escritores que se drogan, y por los consumidores de drogas que escriben sobre sus experiencias drogadas. Con todo, la tarea del acercamiento deconstructivo es distinguir entre las prácticas, los discursos o las experiencias de escritura, literarias o no literarias, que implican o justifican las drogas, para entender cómo y por qué se convierten en discursos dominantes o canónicos en determinada sociedad, en un momento histórico dado.

Para Derrida (1989), la singularidad de cada experiencia se puede resaltar a través de la revisión de la dimensión retórica de los relatos sobre el consumo de drogas, abarcando tanto los textos escritos bajo la influencia de una u otra SPA, así como los textos que interpelan los sistemas de interpretación del *pharmakon* y de la *pharmakeia* al interior de una lengua específica. El análisis de las retóricas de la droga encamina el pensamiento hacia la heterogeneidad vista como una singular pluralidad de textos, puesto que reconoce que no hay uno sino muchos mundos de la droga, ya que cada texto modela un mundo propio en torno a un remedio-veneno particular: el opio, el café, el tabaco, el hachís, la cocaína, el LSD, la testosterona, etcétera. El mundo proyectado en los textos de x o y escritor es un mundo singular, distinto de los mundos de los otros escritores, y sean quienes sean: Artaud, Michaux, Valéry, Baudelaire, Coleridge, De Quincey, Benjamin, Freud, Burroughs o Sartre, sus diferencias son irreductibles a una serie homogénea.

Derrida (1989) propone ir de lo sincrónico a lo diacrónico para esquematizar las características ideológicas de la oposición no radical entre los discursos en contra, que apuntalan la prohibición a partir de la represión y la guerra, y los discursos a favor del consumo de SPA, que proponen pasajes liberales, menos restrictivos, más laxos, propensos a la legalización de las drogas. ¿De dónde provienen su fuerza o su autoridad? ¿Qué aspectos los unen o cuáles los excluyen mutuamente? ¿Qué contradicciones desarrollan en la interioridad de lo canónico? El enfoque deconstructivo disuelve la oposición entre ambas ideologías atrapándolas en su metafísica común: el concepto, la

razón, la imaginación, la memoria, la verdad, el trabajo, la literatura, las enfermedades, el deporte, el sexo, la alimentación, etc.; detallando los elementos comunes de ambos discursos para indagar cómo y por qué uno u otro ha devenido canónico o dominante.

La mirada filosófica deconstructiva de Derrida (1989) invita a trabajar sobre la decodificación de un conjunto de dicotomías conceptuales: lo natural y lo cultural, lo convencional y lo técnico, la emancipación y la alienación, lo público y lo privado, etcétera, preguntándose por la inspiración, la improvisación y la reapropiación del yo como trazas de la elaboración del texto asociadas a la escritura sobre las experiencias con las drogas. Al subrayar cómo las experiencias de consumo de SPA configuran una experiencia de lo propio como un número infinito de experiencias, Derrida (1989) sugiere que los discursos sobre dichas experiencias son susceptibles de tornarse objeto de análisis, no como una serie homogénea, sino como una tipología más o menos adecuada, en cuanto son viajes que pasan un límite, poniendo en juego concepciones sobre lo real, la conciencia, la razón, el cuerpo propio, el cuerpo extraño, la anatomía, la ley, la libertad, la responsabilidad, la orientación sexual, la relación con la muerte, el inconsciente, la coacción, la inyección, la incorporación, la introyección, la interiorización, la idealización y la sublimidad.

Por su parte, Sissa (1997) sostiene que la filosofía de la droga encuentra las bases de una teoría de la presencia, del poder y del tiempo en las autobiografías de los adictos, especialmente, en las metáforas que estas personas construyen al contar su experiencia sobre el consumo de drogas como imbricación, atracción o repulsión a las SPA, en términos de deseo insaciable o de placer negativo. Las retóricas del discurso de los consumidores de SPA vuelven comunicables las experiencias de los usos de un *pharmakon* como parques experimentales e historias de un hábito. Al detenerse en los relatos de la cultura literaria, si se procura detectar los esquemas de las construcciones narrativas de los personajes consumidores de drogas en tanto testimonios o ejemplos de diversas experiencias de consumo de SPA, una mirada estética puede analizar por qué utilizan una u otra SPA, cuál es la lógica del modo de acción de las drogas en su experiencia, y cuándo ese placer positivo se vuelve un placer negativo.

En resumen, a partir de la lectura de textos de distintos escritores, entre ellos, Baudelaire, Christiane F., Donald Goines, Michaux, Ray Shell, De Quincey y Burroughs, Sissa (1997) describe el camino de la adicción a las drogas como una búsqueda de la despreocupación.

Sissa sostiene que los discursos de los toxicómanos proyectan la toxicomanía a escala transcultural según la lógica de la doble negatividad del placer y del comportamiento del adicto, la cual se caracteriza por evidenciar una inquietud relacionada a la falta de una droga, fijándose en los tropos de la dependencia, el precipicio, la repetición y el infinito.

“La lengua de los toxicómanos habla y dice a su manera violenta lo que representa la experiencia más allá de toda conmiseración. La distancia de la escritura, que con frecuencia se vuelve posible durante una etapa de desintoxicación, confiere a la palabra un alcance retrospectivo, donde las voluptuosidades del comienzo son a la vez reconocidas, celebradas y comprendidas en su negatividad. Reconocer este goce inaugural y comprender su estructura negativa, que se revela con el tiempo, significa admitir y nombrar la parte de deseo que ha contribuido a cebar el hábito, antes de que la necesidad lo ocultara. Esto implica, en consecuencia, una formulación del recuerdo que sobrepasa el determinismo. Por supuesto, siempre hay circunstancias, tentaciones, a veces presiones. Pero la contingencia del consentimiento permanece intacta. La elección del relato, para reflexionar sobre la droga que se ha consumido, traduce una doble intuición teórica. La duración revela lo que está realmente en juego; por encima de las causas, siempre genéricas y exteriores, hay que descifrar un acontecimiento y su destino.” (Sissa 1998: 36).

De acuerdo con Sissa (1997), la temporalidad conforma el núcleo narrativo de las autobiografías de los toxicómanos. Si la droga es tiempo, el *tempo* de la droga contrapone el tiempo del placer positivo al tiempo del placer negativo. El acontecimiento de drogarse y su destino como remedio o como veneno se descifran en los pormenores de una alteración de orden temporal: el paso de un periodo rosa de voluptuosidad excepcional a un periodo gris de familiaridad, tolerancia o alivio ínfimo, que sucede cuando una misma dosis tiene un efecto menos intenso. El tictac del tiempo de la adicción es el tictac de un tiempo *in crescendo*, acompañado a la repetitividad de la alternancia entre los días con droga y los días sin droga. La conservación de un grado mínimo de salud, un grado procurado por la droga imprescindible consumida cada vez en mayores cantidades, empeora la intensificación de los dolores de la desintoxicación. De cualquier manera, el mecanismo de discontinuidad del tiempo ubica espacialmente al sujeto en un tiempo cíclico, el tiempo monótono del placer negativo como insaciabilidad del deseo, empujándolo a un rumbo errante entre la indiferencia y la preocupación de sí.

Según Sissa (1997), el recorrido narrativo de los toxicómanos: el tránsito de un tiempo rosa a un tiempo oscuro, comienza a partir del primer contacto involuntario con la droga, seguido por una fase positiva de felicidad o búsqueda repetida del placer, reivindicado después como una elección controlada en un tiempo relativamente largo de placidez vital que, a la larga, tiende a deslizarse hacia un punto de implosión, donde tiempo, deseo, química y cotidianidad generan una determinación estética de la falta de la droga. Una determinación estética porque, si el deseo desea ilimitadamente, el alma deseante, una vez inquietada o capturada por el acostumbamiento, no sólo pierde el tiempo, sino que se engaña y roza la muerte. Transformado en placer negativo, ese deseo se comprueba de inmediato como falta ilimitada, en tanto imposibilidad de una plenitud completa. En ese sentido, la anulación del placer puro implica una transición descendente de una sensación de euforia controlada a una condición de necesidad apremiante, al ritmo de consumo de cada persona.

A los ojos de Preciado (2008), más que un archivo de la representación, el corpus de los escritos drogados constituye un archivo político de la experiencia del consumo de SPA, el cual exterioriza las identidades en forma de *script*, narración estandarizada, ficción performativa, transcripción psico estética de las experiencias psicoactivas y retórica del cuerpo como personaje principal de los relatos conservados. Se trata de un archivo político de las experiencias con drogas, experiencias en las que las SPA modifican el filtro de descodificación y recodificación de la realidad, del cuerpo y de sus afectos, así como de las relaciones con los otros y con el entorno. La producción discursiva de este archivo político da cuenta de un acervo en el cual convergen diversos textos, saberes, prácticas, códigos, placeres, flujos e indicios acerca de las directrices del uso de distintas drogas en el ámbito de la cultura y la civilización, entendidos ambos, cultura y civilización, como dispositivos biotecnológicos, implantes políticos de experimentación colectiva, prácticas corporales, modos de vida y cohabitación, ligados a la producción discursiva como expresión del proceso de materialización técnica de la vida humana en el planeta Tierra.

La comprensión de las obras literarias como piezas de este archivo político desde la perspectiva filosófica del narco-análisis implica adentrarse en la pregunta sobre el agotamiento del lenguaje y los valores simbólicos de las drogas: “how to conduct the study on addiction and, in particular, how it may bear upon drugs”, basándose en un principio teórico concreto: “literature is on drugs and about drugs” (Ronell 2004: 50). Siguiendo a Ronell (2004), la interpretación de las experiencias de consumo de SPA como problema

ético alude al problema hermenéutico de una filosofía de la decisión, pues inserta dentro de una ética de la transacción la intersección entre libertad, drogas y condición adicta, la cual es entendida a su vez como *being-on-drugs* o estar en las drogas. Por tales motivos, Ronell (2004) insiste en revisar el acoplamiento entre drogas y narcografías literarias, así como el mercado de capitales, las expansiones visionarias, los léxicos del control del cuerpo, la propiedad privada del yo, la impropiedad del cuerpo, la pulsión de muerte, el deseo narcótico, la obscenidad y las adicciones.

Descendientes del enfoque deconstructivista de la retórica de la droga (Derrida 1989), así como deudores de la filosofía, la crítica literaria y el psicoanálisis, tanto el narco-análisis como el tóxico-análisis (Preciado 2008; Ronell 2004) constituyen dos modelos teóricos vecinos cuyo propósito es estudiar las impresiones y las inscripciones mentales producidas como efectos de diversas SPA en tanto tóxicos o narcóticos. Desde ambas miradas, una de los principales problemas acerca de las experiencias de consumo de drogas es la cuestión de la libertad, la disociación de la autonomía y la responsabilidad del sujeto moderno, más si se trata de comprender cuál es la incidencia de los SPA sobre la adicción, la degeneración celular, la necesidad de incrementar la dosis o la transformación de la subjetividad. Puesto que, si el consumidor ataca su alma por vía sintética, se debe a que cada SPA entra al cuerpo mediante un ejercicio de infección intencional, una pulsión de embriaguez individual o una suerte de terapéutica universal. Por ende, el consumidor de SPA, en términos estéticos, puede oponer la creación de un plano de subjetivación de acciones anormales frente a la auto experimentación de los protocolos asociados a cada droga, movilizándolo discursivamente su capacidad de rechazar o de resistir la norma.

A propósito de la pulsión de embriaguez individual, Jean-Luc Nancy (2014) argumenta que el discurso sobre la embriaguez no puede ser un discurso sobrio, puesto que, por definición, se trata de un discurso ebrio que entraña una larga divagación acerca de la ebriedad. La licoricidad del espíritu humano graba en el cuerpo de cada persona una cadencia singular de la borrachera, y su imperativo es la embriaguez como condición del espíritu. Si el deseo individual es una embriaguez de lo infinito, la consciencia de los filósofos y de los poetas como sujetos ebrios de sí se ubica en el orden de la singularidad en un borde entre lo corporal y lo temporal. La corporalidad y la temporalidad son los ejes discursivos a través de los cuales se dilucida lo absoluto, lo desprendido, lo independiente, lo perfecto, lo pleno, lo propio, lo satisfactorio, lo excesivo y lo verdadero de la experiencia

de la *ebrietas* como acción de beber, absorción, entrelazamiento fenomenológico entre el bebedor y la bebida, unión entre quien bebe y lo que es bebido.

Igualmente, la perspectiva de la ecología humana (Restrepo 1994) hereda ideas del enfoque filosófico deconstructivista, partiendo de la concepción de los narco-discursos como productos ideológicos, al observar el fenómeno del consumo de SPA como un conflicto de discursos sociales, que dan cuenta de diversos matices, representaciones o lugares de enunciación. Restrepo (1994) resalta la importancia de realizar un análisis de contexto de los valores simbólicos, afectivos y socioculturales en cuanto condiciones locales del consumo individual o grupal, así como de los episodios de drogadicción y de los circuitos del narcotráfico, para dimensionar los usos sociales cotidianos de las drogas, comparando diferentes retículos discursivos mediante la deconstrucción de la acumulación y circulación de los significados sobre las SPA, renegociando el sentido del asunto droga. El reto analítico consiste en superar los paradigmas populares u oficiales dominantes: el enfoque criminológico-psiquiátrico y el macro discurso médico toxicológico, concentrando la atención sobre los aspectos culturales, sociológicos, históricos y antropológicos, para pensar cómo el uso masivo de SPA modifica la percepción de la realidad, y cuál es su influencia sobre la organización de las sociedades actuales.

Al proponerse como una ecología de la cultura y la simbolización, la teoría de la ecología humana (Restrepo 1994) acude al concepto de los nichos afectivos y los espacios dialógicos, cuyos pilares son lo sensorial, lo emotivo y lo comunicativo, para aproximarse al proceso de reconstrucción cultural sobre la formación de las estructuras valorativas del aprendizaje ético-axiológico relacionado a la experiencia estética del consumo de drogas. Vista así, la educación de la sensibilidad recalca la singularidad humana en el manejo tanto lúdico como expresivo de la exploración creativa e imaginativa de la sensibilidad y del gusto alrededor de cómo se percibe el uso de SPA en los núcleos significativos de la cultura y la vida cotidiana. En vez de centrarse en la sustancia *per se*, el énfasis en el contexto y en los usos culturales permite proyectar al ser vivo, al lenguaje y a su medio social como un proceso de autogestión del espacio comunicativo según la lógica de la vida afectiva, lo sensible y la intimidad, de los consumidores de drogas.

La filosofía de la droga de la ecología humana (Restrepo 1994) exige el desarrollo de una metodología estructurada y pluridimensional, no sólo para estudiar el uso de drogas, sino

sobre todo las personalidades de los consumidores, contextualizando el fondo ideológico de las prácticas discursivas sobre el consumo de SPA, sin soslayar su historicidad. Al seguir los postulados teóricos de la ecología humana, el campo investigativo se abre a una semiología cuya tarea consiste en leer los acontecimientos de la droga como producto cultural del actuar humano a nivel intersubjetivo, a la luz de determinadas convenciones éticas, políticas y estéticas, explorando la conexión entre la vida ciudadana y los signos de los narco-discursos según los sujetos de enunciación, los actores del relato, los campos temáticos privilegiados, los tropos y las jergas micro culturales de y sobre las drogas.

A la par de los distintos enfoques filosóficos y teóricos revisados, los estudios narco-literarios (Boothroyd 2006) demuestran en general que los trazos textuales de la cultura de las drogas se pueden detectar a través de una amplia gama de novelas, cuentos y poemas clásicos, modernos y postmodernos, así como de otros textos publicados en formatos populares literarios de periódicos, magazines, publicaciones clandestinas y medios digitales. “The literary arts, along with other forms of art, give expression to the drugs and culture conjunction, collectively providing insightful accounts of the place of drugs in the modern *Weltanschauung*” (Boothroyd 2006: 6). En tal sentido, a partir de la investigación sobre la conexión de la literatura con la temática del consumo de drogas, el acercamiento a la dimensión estética de la cultura de las SPA implica del estudio de lo cultural no sólo pensando el comportamiento humano y los efectos de las SPA registrados en las obras literarias, sino también descifrando las condiciones específicas del contexto de cada una de las apropiaciones culturales textuales de las drogas en diversos entornos sociales, artísticos e intelectuales²⁷.

Los estudios narco-literarios desarrollan un aparatage analítico sobre las experiencias de consumo de drogas en tanto cuestión de lenguaje, en la medida que las SPA han jugado un papel *sui generis* a la hora de figurar y de configurar las culturas humanas, dando cabida a la teorización cultural de la modernidad como *high modernity*, *high culture* o modernidad drogada. Por esta razón, la noción de farmacografía da un nombre colectivo al espectro

²⁷ “The primary sources for narco-literary studies... of this kind would simply be too extensive to list and could never be exhausted precisely because there is not, never has been, nor could there be, a drug-free culture: for culture is manifestly a form of being ‘on drugs’... Once one decides to focus on drug references in literature, for instance, one finds they almost coincide with the entire history of literature itself.” (Boothroyd 2006: 7).

entero de géneros, textos y estilos de escritura articulados a la cultura psicoactiva no sólo como materiales culturales sino también como materias de la cultura. La categoría de farmacografía se refiere a *writings about drugs* cuyos tipos de escritura son *exercises in language*: escritos académicos, gubernamentales, legales, religiosos, tecnológicos, médicos, culturales y artísticos sobre las drogas, entre ellos, los textos literarios (Alexander & Roberts 2003; Boothroyd 2006; Lenson 1995).

David Lenson (1995), por ejemplo, estima siete géneros fármaco-gráficos interconectados: el clínico; el farmacológico; el historiográfico; el de las narrativas confesionales y las memorias populares; el del drama, la ficción y la poesía; la *literature of recovery*; y el género de la antropología, la psicología y el misticismo. Según él, la autobiografía, la escritura ficcional, la poesía confesional y la literatura de la recuperación, si bien registran una variedad de elementos subjetivos de la conciencia acerca de las drogas, suelen tramar narrativamente una revelación representada como una auto revisión de carácter penitente o una especie de sermoneo por parte de los consumidores, ex consumidores o agentes narcóticos, ocupados en dar descripciones sustanciales de los efectos negativos de ciertas SPA. “The moral turning point, where ecstasy transmutes into revulsion and horror, becomes a fixation, and an unfortunate convention of the genre” (Lenson 1995: xv).

Lenson (1995) sostiene que la dialéctica moral no sólo caracteriza gran parte de las narrativas literarias sobre las drogas, sino que ha originado en sí misma una estética anestésica de la drogadicción, dándole mayor relevancia a las historias que van del placer al dolor, retratando el paso del orden a la ruindad de la vida cotidiana debido al consumo de SPA a través de un énfasis sobre lo excesivo. Tanto las ficciones noveladas como los textos testimoniales sobre las drogas han vehiculado en gran medida una moralización hiper codificada de las experiencias de consumo de SPA por parte de los autores y los personajes masculinos. De igual manera, al ocultar y al revelar la adicción, lo problemático de la literatura confesional ha sido la separación del autor en dos seres: *a character* o un personaje del cual se registran sus hazañas, y *a narrator* o un narrador que las cuenta y que usualmente las juzga o se auto acusa. Pero, si bien el hecho literario individual es válido, este no cuenta por sí solo, sino que requiere de una mirada comparativa, porque, como sucede al generalizar las representaciones de cualquier otro fenómeno cultural, en vano se generalizan los retratos sobre las drogas en la literatura (Lenson 1995).

En definitiva, *writing about drugs*, escribir sobre drogas, es también *writing on drugs*, escribir con drogas o escribir drogado (Lenson 1995; Plant 2000). Dicho de otra manera, *literature is on drugs and about drugs* (Ronell 2004), o sea, la literatura sobre drogas es una literatura drogada en la medida que las narcografías literarias informan acerca de una variedad de SPA, de escritos y de escritores, trazando una órbita reflexiva en torno a la pregunta sobre cómo las drogas cambian las percepciones, el ánimo, el comportamiento y los estados mentales de los consumidores. A fin de cuentas, la literatura sobre el tema del consumo de SPA es una literatura que se droga con narcóticos, anestésicos, cannabis, estimulantes y psicodélicos, y su valor epistemológico como una manifestación artística específica radica en la posibilidad de proveer relatos consistentes acerca de los efectos de las drogas, sus usos, sus abusos y sus discusiones, así como sus significados socialmente contruidos e históricamente cambiantes (Bonn 2002; Boothroyd 2006).

La historia de la literatura drogada es una historia que se particulariza a través de los textos de distintos escritores cuyos relatos han abordado las atmósferas sociales, las fluctuaciones anímicas y las sensibilidades de diversas poblaciones alrededor del tema del *pharmakon* y la *pharmakeia* (Lenson 1995; Palmer & Horowitz 2000)²⁸. Al intentar saber quiénes escribieron qué, así como cuándo y dónde lo hicieron, una investigación estética sobre la historia de las farmacografías literarias no sólo se topa con la dualidad drogas-música ni con proyectos abandonados e informes incompletos, sino que también refrenda un cuadro narrativo resumido en el tropo de la adicción como una retórica del tiempo y la repetición: ojos privados, paraísos artificiales, inconsciencia, líneas blancas, fantasmas, áreas grises, mercados negros y agentes dobles (Lenson 1995; Plant 2000). "Writing on drugs has evolved and mutated like a contagion, each writer reading the others' work, repeating their adventures, and also their mistakes, endlessly rehearsing the same refrain. The same old story, time and again" (Plant 2000: 143).

Aun con la variedad de miradas filosóficas y de perspectivas teórico-metodológicas para las experiencias de consumo de SPA a nivel discursivo, el enfoque más cercano a la teoría

²⁸ La antología de Palmer & Horowitz (2000) se destaca porque es una antología de textos sobre la experiencia con drogas escritos por distintas mujeres: Anaïs Nin, Billie Holiday, Carrie Fisher, Charlotte Brontë, Diane di Prima, Elizabeth Barrett Browning, Louisa May Alcott, María Sabina, Maya Angelou y Nina Hagen. Acerca de la historia del opio y las mujeres escritoras angloparlantes en el siglo XIX: (Marín-Gutiérrez & Hinojosa Becerra 2014).

de la semiótica estética aplicada en el presente trabajo, como se detalla en 2.1., es el enfoque de la semio-narcótica. Grosso modo, al decantar el problema filosófico del consumo de drogas como una cuestión de forma de vida, la semio-narcótica constituye un modelo teórico idóneo para adelantar una indagación semio-estética sobre el universo individual y cultural de la *pharmakeia* por medio del estudio de objetos textuales, literarios o no literarios, así como de los modos de construcción de la identidad social del consumidor de SPA concebido como un sujeto epistemólogo, comprendiendo el fenómeno del consumo problemático como otra forma de organización de la experiencia con una marcada tendencia a la multiplicación de los programas de acción y los procesos de autoobservación de sí (Alonso Aldama 2005; Marrone 2005).

El mundo de la literatura es un universo en el cual es posible llevar a cabo tests para establecer si un lector tiene sentido de la realidad o si es presa de sus alucinaciones.

Umberto Eco

Literature is on drugs and about drugs.

Avital Ronell

El amor, como la droga, es un estado en el que todo es posible.

Marta Herrero Gil

2.El enfoque de la semio-narcótica. Pensar la literatura drogada

¿Cómo se relaciona la semiótica estética con el enfoque metodológico de la semio-narcótica? Si la perspectiva de análisis como punto de vista teórico es un fenómeno que depende del juego entre el objeto de estudio y la posición del observador, el *modus operandi* de esta investigación se sitúa en el ámbito de las semióticas específicas (Eco [1984] 2017), debido a su interés teórico sobre lo estético, así como a la pregunta sobre el tema del consumo de SPA. El diálogo de la semiótica estética con la semio-narcótica alimenta el nexo entre la Semiótica y la Estética en tanto disciplinas aplicadas, en este caso, para estudiar los discursos literarios sobre las experiencias del consumo de drogas como un sistema de signos particular, con sus propias reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas. Sin duda, la semiótica estética como rama de la semiótica general contribuye a desarrollar un análisis de las formas de conexión entre las expresiones literarias y los contenidos sobre las experiencias de consumo de SPA. Pero, más que desde el punto de vista de una sociosemiótica propiamente dicha, ¿por qué reorientar la semio-narcótica como una semiótica específica desde el punto de vista de la semiótica estética?

2.1 Semio-narcótica, un enfoque sociosemiótico

Juan Alonso Aldama (2005) explica que la semio-narcótica es una semiótica específica que reflexiona sobre la dimensión estética de lo social, abordando las experiencias de consumo de SPA como una cuestión sobre las formas de vivir. Al derivar de una perspectiva sociosemiótica o de corte antropológico, más allá del enfoque psicológico, la semio-narcótica propone un estudio semiótico de la sociedad a través del análisis de lo sensible o de la sensibilidad, fijándose en los discursos de los consumidores de drogas para investigar las estrategias narrativas e intencionales de innumerables relatos acerca de las prácticas de uso de diversas SPA, en cuanto modos de acceso al conocimiento y a la acción en múltiples contextos socioculturales.

Como rama de la sociosemiótica (Alonso-Aldama 2005), la semio-narcótica se acerca a la semiótica de lo cotidiano para definir la noción de forma de vida como comportamiento. La idea de comportamiento implica una búsqueda estética, estésica y epistemológica como parte de los procesos de generación de sentido, según la visión de cada sujeto en relación a sus experiencias de consumo de alguna SPA, no sólo en su dimensión accidental, sino también en su dimensión narrativa, estratégica e intencional. Así pues, a la mirada semio-narcótica (Alonso-Aldama 2005) le interesa observar el comportamiento de las personas que se drogan, comprendiendo la experiencia del consumo de SPA a partir de sus propios discursos sobre los efectos de las drogas que usan, en tanto modo de autoconocimiento o de construcción de un saber complejo. Entendida como un comportamiento social singular, o sea, como un estilo de vida, esta experiencia implica una exploración cognitiva y pragmática de una serie de efectos sensibles, suponiendo a su vez una regularidad, así como una estereotipación sobre la experiencia de consumo de SPA, que oscila entre el hábito a ciertas drogas, la dependencia, la adicción o la toxicomanía.

Desde el punto de vista de la semio-narcótica (Alonso-Aldama 2005), el comportamiento de los sujetos consumidores de SPA alude a un comportamiento privado, particular o individual activo, traducible como un comportamiento de tipo público o social, puesto que se trata de una práctica productora de sentido que solo es explicable en términos de la relación de cada sujeto con el mundo y con otros sujetos. En otras palabras, al asentarse en una sociosemiótica de los estilos de vida y de las pasiones, tanto como en una semiótica del conocimiento y de las sensaciones, la semio-narcótica concibe al sujeto consumidor de drogas como un sujeto modalizado, definiéndolo incluso como un *soggetto modale eccessivo*. Contrario al sujeto atarácico, el consumidor de drogas concebido como sujeto modal excesivo es un sujeto epistemólogo, ocupado pragmática, cognitiva y sensiblemente en su propio cuerpo, capaz de incorporar programas narrativos de alta complejidad a través de discursos variopintos sobre sus experiencias de consumo de SPA.

A partir de la comprensión del sujeto consumidor de SPA como un sujeto epistemólogo, la semio-narcótica (Alonso-Aldama 2005) sugiere que los comportamientos asociados a las experiencias del consumo de drogas se deben analizar como forma de vida, tanto en su dimensión interior, perceptiva y sensorial, como en su componente social e intersubjetivo. La unidad de ambos aspectos, lo individual y lo social, configura un estilo de vida dado, el

cual se expresa como forma de actuar en el mundo y de relacionarse con otros sujetos alrededor de las experiencias de consumo de SPA. Además, la semio-narcótica propone fijarse en la dimensión material, figurativa y plástica del mundo percibido bajo los efectos de ciertas drogas como una forma particular de sentir y de ser en el mundo, incluyendo los efectos pasionales relacionados lógicamente a cada SPA consumida.

“Sappiamo che ogni droga comporta stili di vita e attitudini sia individuali sia intersoggettivi molto diversi, dei quali il consumatore è ben cosciente e che prende in considerazione quando sceglie questa o quella droga. Da cui l'assurdità di parlare di droghe al plurale, e la necessità di parlare anzi ogni volta di una droga in particolare, con tipi particolari di sensazioni, percezioni, passioni, modi di essere nel mondo. Ciascuno di questi stili di vita prende la forma di una certa estetizzazione, spesso manifestata mediante una grande ritualizzazione. D'altronde, ci sono stili di consumo di droga che corrispondono a comportamenti fortemente stereotipati (a una certa droga corrisponde un comportamento, e colui che la prende è in qualche modo obbligato a cercarlo e a rispettarlo), e modi di intersoggettività e socialità differenti per ogni droga.” (Alonso-Aldama 2005: 12).

Siguiendo el enfoque semio-narcótico (Alonso-Aldama 2005), lo secreto, lo disyuntivo y lo distintivo son algunas de las características comunes de los consumidores habituales de drogas, vistos ante todo como sujetos que tienen la capacidad de experimentar una constante actividad de autoobservación. Un foco de atención de esta actividad de autoobservación ha sido la identificación de los colores relacionados a determinadas drogas. En todo caso, la semio-narcótica demuestra porqué el consumo de SPA constituye un hecho semiótico total a partir del cual la idea del yo, de cada sujeto consumidor, se juega entre lo individual y lo social, viéndose al sujeto consumidor de SPA como un navegante que se mueve entre ambas esferas, las cuales condicionan todos los procesos de generación de sentido alrededor del universo de las drogas.

En últimas, la principal preocupación de la semio-narcótica es analizar la dimensión social e intersubjetiva de las prácticas de consumo de drogas, pensando a nivel filosófico cómo estas experiencias ponen en tensión la cuestión del estatuto de la realidad, la veridicción y las modalidades epistémicas (Alonso Aldama 2005). Por ello, la premisa metodológica de este enfoque consiste en auscultar la función sígnica de la droga como organizador y programador narrativo, ya que cada acción implicada durante el consumo de determinada droga recrea la trama de una historia llena de obstáculos, aventuras y pasiones. El

programa narrativo básico de las experiencias de consumo de drogas suele destacar así la relevancia de la forma de vida del sujeto como consumidor epistemólogo, poniéndola por encima del consumo concreto de la SPA: “Così, le droghe organizzano la temporalità, concedendogli un censo (significato e direzione)... [Tutte] le droghe, aspettualizzano il tempo, lo spazio e le azioni” (Alonso Aldama 2005: 13).

Dicho de nuevo, más que un simple observador, el sujeto consumidor de SPA es un sujeto modalizado como consumidor epistemólogo que realiza una profunda observación de sí mismo (Alonso Aldama 2005). La modalización del sujeto consumidor de SPA como sujeto epistemólogo cobra sentido a nivel pasional, implicando un saber ser y un saber hacer según un deber ser, en términos de cómo cada sujeto aprende a controlar las impresiones y sensaciones propias en comparación con los efectos previstos y los efectos resultados del consumo de determinada droga. Los discursos del consumidor epistemólogo se caracterizan por expresar un exceso de subjetividad, evidenciando las metamorfosis narrativas y cognitivas de cada consumidor a la luz de su experiencia con las drogas, pues estos discursos son el medio de comunicación de una labor casi científica de valoración y comparación de las SPA organizada en varias etapas, desde el aprendizaje práctico inicial hasta la sensibilización a los efectos de cada droga usada.

A pesar de las numerosas constantes semánticas y sintácticas que se atribuyen en general a las drogas, la semio-narcótica (Alonso Aldama 2005) circunscribe el análisis de las experiencias de consumo de SPA al estudio de los estilos de vida como estilos perceptivos de cada droga. Al considerar que cada SPA crea en efecto un universo semiótico diferente o autónomo, la semio-narcótica habla de un estilo perceptivo relativamente homogéneo para cada droga, indagando sus particularidades narrativas, modales, perceptivas, pasionales y comunicativas a partir de la lectura de textos concretos como, por ejemplo, Henri Michaux y la mezcalina según los textos *Connaissance par les gouffres* y *Misérable miracle*: “In ogni caso, va ribadito che lo studio delle droghe dovrebbe preoccuparsi più che altro delle pratiche e dei discorsi intorno a tali pratiche, piuttosto che considerarli, como spesso accade, semplici epifenomeni del cosiddetto vero problema: quello delle motivazioni del comportamento dei tossici” (Alonso Aldama 2005: 19).

En síntesis, la semio-narcótica (Alonso-Aldama 2005) sugiere que el análisis de la dimensión perceptiva y sensible de cada SPA como un estilo de vida singular implica

comprender la articulación de las experiencias de consumo de cada droga en términos de la existencia de un estilo perceptivo o unidad de estilo con aspectos figurativos, figurales, modales y aspectuales isotópicos específicos. La tarea central de la semio-narcótica consiste en explicar el universo modal de cada droga como potencia o poder ser, dimensionando su homogeneidad según los juicios de valor sobre cada SPA, a partir de la sensibilidad y la percepción de cada sujeto epistemológico. Es decir, la semio-narcótica trata de perfilar la homogeneidad del estilo perceptivo atribuido a cada droga en los diversos niveles del recorrido generativo de los textos elegidos como ejemplo, subrayando cómo se describe la experiencia de consumo de SPA dentro de la programación narrativa de cada discurso, desde sus formas figurativas hasta la producción de imágenes y sensaciones, en tanto que asunto ligado a la alteración del régimen aspectual del mundo, la realidad de los objetos y la percepción del espacio-tiempo.

2.1.1 Elementos metodológicos para una semiótica estética sobre los discursos acerca del consumo de SPA

¿Cuáles elementos metodológicos de la semiótica estética le sirven a la semio-narcótica para analizar los discursos literarios sobre las experiencias de consumo de SPA? De entrada, si el estudio del sujeto drogado es una de las cuestiones teóricas primordiales de la semio-narcótica, en este caso, el sujeto de la semiótica general como protagonista de la práctica semiótica es el sujeto humano (Eco [1976] 2016). De cara a la teoría de la producción de signos en el marco de los actos comunicativos, la noción de sujeto humano como seres que hablan remite de inmediato a la relación dialógica entre emisores y destinatarios. A partir de la consciencia de la mirada semiótica sobre la función que cumple el sujeto humano como sujeto que comunica, este sujeto ha de ser concebido, en tanto ficción metodológica, no sólo como una entidad trascendental, sino como un sujeto concreto, una presencia empírica o un sujeto de la enunciación, es decir, como un sujeto condicionado histórica, biológica, social y psicológicamente.

De acuerdo con Eco ([1976] 2016; [1984] 2017; [1997] 2013), un límite metodológico de la Semiótica radica en recordar de antemano la existencia social del universo de la significación, y que los interpretantes como expresiones materiales o producto colectivo, incluyendo las ideas, deben ser físicamente verificables. Se da por supuesto que la producción de funciones sígnicas solo tiene lugar cuando hay sujetos empíricos que

trabajan con su energía corporal para producir determinadas expresiones, poniéndolas en correlación con un contenido dado y debidamente segmentado en términos de entes físicamente reconocibles, conceptos abstractos, acciones, géneros, especies, direcciones y/o relaciones. Mejor dicho, la Semiótica diferencia dos tipos de sujetos fundamentales: por un lado, el sujeto enunciador como sujeto de la enunciación textual en tanto figura individual del artista o autor empírico de un texto artístico; por otro lado, el sujeto de un acto de expresión como sujeto que alude a un posible referente u objeto de referencia según dichos textos en la medida que está fijado dentro su contenido transmitido²⁹.

Si la Semiótica comprende las manifestaciones culturales como fenómenos comunicativos que generan procesos de significación, los cuales tienen que ver con el problema de las interpretaciones y la creación de nuevos pensamientos; la semiótica estética (Eco 1968; 2012) le aporta distintos elementos metodológicos a la semio-estética para estudiar las estructuras narrativas de los textos sobre las experiencias de consumo de SPA como textos estéticos, dando luces sobre el análisis semántico de la trama, los mecanismos narrativos y la articulación de las grandes cadenas sintagmáticas de dichos textos drogados. De esta manera, al reconocer que la comunicación estética es un fenómeno complejo cuyo modo de codificación construye intencionalmente la ambigüedad de sus mensajes, la semiótica estética se adentra en el campo semántico de cada texto identificando sus ejes semánticos por oposiciones de unidades culturales, las cuales son individualizables solo a la luz de su respectiva contextualización histórica, además de estar atadas a la variabilidad de las circunstancias de comunicación de sus destinatarios.

Por lo tanto, si se ha dicho que la semiótica estética es una poética de la cultura (Echavarría 2015), es justamente porque la poética como investigación semiótica acerca de la comunicación con función estética (Eco 1968), al situarse en la frontera de una estética filosófica, busca explicar aquí cómo el isomorfismo global del idiolecto estético de cada texto artístico regula el tratamiento de los distintos niveles de significación en su remisión

²⁹ Si el sujeto drogado es un sujeto epistemólogo (Alonso-Aldama 2005); para la semiótica estética, “[ese sujeto] epistemólogo nos enfrenta con una actividad continua de estructuración en la que las estructuras toman forma gracias a una dialéctica que se equilibra y que continuamente propone nuevas aventuras [respecto a las experiencias de consumo de SPA]... [elaborando] modelos epistemológicos aptos para formalizar el universo de los productos culturales [relacionados a los discursos sobre las drogas]” (Eco 1968k: 464-466).

al *topic* de las experiencias de consumo de SPA. Más aún, el objetivo de la semiótica estética es analizar la originalidad de las descargas informativas en los fenómenos de invención poética y su fruición o actualización permanente en una escala de significación multiestratificada, contraponiéndolo a los sistemas determinantes o redundantes en determinada cultura, para identificar los sistemas de convenciones que rigen la generación de sentido en cada texto literario analizado como texto drogado.

Desde esta perspectiva (Eco 1968), la semiótica estética examina la intención de los textos drogados como textos estéticos, así como el desarrollo de la línea narrativa de estos textos, enfrentando la tensión informativa de las obras según la carga informacional de las situaciones expresadas en ellas, sopesando así lo verosímil, lo improbable, lo increíble y lo sorprendente de y en cada obra. La complejidad de la obra de arte como fenómeno estético se describe mediante la caracterización dialéctica de sus características de ambigüedad y autorreflexividad, considerando no sólo el tratamiento de la materia como substancia de la expresión, sino también la interacción contextual entre sus componentes formales y los niveles de realidad de sus contenidos, a partir de la observación de sus distintas cotas de información sobre las drogas, las cuales van desde sus soportes físicos y sus relaciones sintagmáticas hasta sus significados denotados, sus significados connotados y sus expectativas ideológicas³⁰.

Los instrumentos metodológicos de la semiótica estética permiten comparar distintos fenómenos culturales, yendo de lo heterogéneo como lo diferente a lo homogéneo como lo homólogo, mas no como lo uniforme (Eco 1968). Por ejemplo, el análisis comparativo de varios textos literarios en tanto estructuras homólogas, si bien acoge el método serial para observar el devenir de cada obra, hace del método estructural su punta de lanza, preguntándose, más que por el cambio, por la permanencia de los modelos formalmente reconocibles, a través de la homologación de un conjunto de obras similares según sus convenciones comunicativas. De la unidad de lo diacrónico con lo sincrónico, al contrastar

³⁰ “La semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar *lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido...* [Cuando] se somete el mensaje estético a examen semiótico, debemos transformar los artificios llamados ‘expresivos’ en artificios de comunicación fundados en códigos (ya sean observados o discutidos)... De hecho, la validez de un razonamiento semiológico dependerá precisamente de la posibilidad de reducir lo que es expresivo, motivado, continuo, a lo arbitrario, lo discreto, lo convencional.” (Eco 1968: 169-173).

las oposiciones diferenciales entre varias obras, surge la consciencia de historicidad sobre la existencia de una estructura genérica parcial, discreta y convenida, que sirve como planteamiento hipotético o modelo explicativo teórico provisional, como sucede con el concepto de literatura drogada. Se trata de ensayar lecturas comparativas de datos en bruto, transportando las significaciones de las obras a correlaciones más amplias por medio de una integración de tipo probabilístico, no sólo individualizando perfiles, sino también identificando elementos comunes en los casos perfilados.

Sin dejar de lado la consciencia histórica, Eco (1968) sostiene que la lógica ambigua de las funciones semióticas en las expresiones artísticas determina el proceso abierto de su interpretación, controlando el ámbito de libertad interpretativa mediante el relacionamiento codificado de unas unidades significantes con unas unidades significadas. Por eso, uno de los retos de la investigación semiótica es pensar en qué medida esta lógica ambigua hace de los textos estéticos, como en el caso de los textos drogados, una fuente de conocimiento, logrando que la pantalla de sus significados virtuales sea comparable con la redundancia de sus códigos determinantes, al igual que con los referentes a los que remite cada obra. Entretanto, el deber del investigador es hacer una arqueología de las circunstancias de la comunicación, de los códigos del emisor y de las predisposiciones ideológicas del destinatario, sometiendo a prueba la forma significativa del texto estético para analizar su flexibilidad en cuanto a la introducción de nuevos sentidos o códigos de enriquecimiento del texto a nivel interpretativo, rechazando los códigos arbitrarios que no se entronquen con el idiolecto estético del texto en cuestión.

La aplicación de los conceptos fundamentales de la semiótica general desde una semiótica estética (Eco 1968; [1976] 2016; [1984] 2017) permite direccionar el estudio de las experiencias de consumo de SPA como experiencias estéticas concretas a la luz del análisis de determinados textos literarios. La Semiótica dispone de varios conceptos para valorar los textos artísticos, que funcionan como niveles significativos contrarios, pero complementarios, entre ellos, las nociones de denotación y connotación, paradigma y sintagma, semántica y sintáctica, etcétera. Finalmente, la utilidad de estos conceptos demuestra su capacidad crítica para comprender la institución del idiolecto estético de cada texto artístico, explorando las variables de los procesos de significación según la potencia significativa de las propiedades semánticas de cada texto en el contexto de su propia

estructura sintáctica, y proponiendo un *path* o un recorrido de sentido posible alrededor de la lectura de una obra en sí y en comparación con otras obras.

▪ **Enciclopedia: recorridos de sentido posible**

La semiótica general (Eco [1976] 2016) explica que las actividades de producción e interpretación de signos nutren su propio campo semántico, al apuntalar nuevas codificaciones mediante procesos de plus-codificación continua, mostrando los mecanismos de renovación de las reglas de las competencias discursivas que permiten formar e interpretar determinados textos desambiguándolos o confiriéndoles cierta ambigüedad. Si bien solo hay función semiótica cuando se le asigna un contenido a una expresión, cada significante puede denotar y connotar a la vez varias unidades semánticas, no siempre compatibles. Los códigos de un acto comunicativo funcionan como reglas transitorias de las convenciones sociales que organizan la estructura de su espacio semántico, subrayando o eliminando la ambigüedad de sus significados de acuerdo con unas selecciones contextuales y circunstanciales definidas culturalmente.

Eco ([1976] 2016; [1984] 2017) recuerda que la semiótica de la producción de signos se sirve de la semiótica del código para delinear campos y ejes semánticos a la luz de las condiciones comunicativas de algún texto concreto, facilitando la descripción de determinados códigos según su funcionamiento efectivo para lograr resultados analíticos parciales y revisables, mas no absolutos. Por lo tanto, la perspectiva semio-estética debe plantear criterios de análisis sobre las prácticas comunicativas características de los textos drogados en términos de su comprensión como textos estéticos, dimensionando la constitución, la fortaleza y los cambios de sus códigos acerca de lo drogado en contextos culturales específicos, a manera de itinerarios construibles dentro de alguna enciclopedia relacionada con los procesos de interpretación sobre las drogas³².

Además, la Semiótica (Eco [1976] 2016; [1997] 2013) postula la exploración de los rasgos distintivos codificantes de un campo semántico mediante la comparación de sus marcas

³² “En efecto, una relación de interpretación está *registrada* en el tesoro de la intertextualidad (noción que se identifica con la de enciclopedia).” (Eco [1984] 2017: 100). Al fin y al cabo, “el sobresentido intertextual es horizontal, laberíntico, rizomático e infinito, de texto a texto, al no haber otra promesa que el murmullo continuo de la intertextualidad” (Eco [2002] 2017: 245).

semánticas denotativas y connotativas. La imbricación entre el contenido de la expresión y el significado de los textos sobre el consumo de SPA subraya su valencia como tipos cognitivos y como ocurrencias culturales específicas. Sea como *type* o sea como *tokens*, los textos drogados se distinguen según el posicionamiento de las unidades culturales codificantes de su memoria semántica alrededor de las experiencias de consumo de drogas. El trabajo semiótico consiste en estudiar los contenidos nucleares y los contenidos molares reconocibles dentro de cada texto, conectándolos con situaciones contextuales y circunstanciales concretas, en tanto que unidades culturales determinantes de la posibilidad de interpretar determinado texto desde la enciclopedia de la literatura drogada, como ejemplo de un tipo de textos artística, estética e históricamente particulares.

Basada sobre la idea de mutabilidad de las definiciones que una cultura proporciona a sus unidades de contenido debido al desplazamiento continuo de sus códigos, la noción de enciclopedia se utiliza principalmente para aclarar los *settings* de alguna función semiótica, así como sus propiedades analíticas y sintéticas. La física de la enciclopedia sirve para indagar “por qué un término determinado, en caso de ser expresado en una circunstancia determinada, o de ir inserto en un contexto lingüístico específico, adquiere uno u otro de sus sentidos de lectura” (Eco [1976] 2016: 163). La enciclopedia semántica o la semántica en forma de enciclopedia no sólo funciona como un modelo metodológico que da cuenta de la complejidad de la semiosis, sino que también vale en términos filosóficos como una hipótesis reguladora sobre los procesos concretos de interpretación en tanto manera de representar los significados de algún texto, siendo definida la enciclopedia como “la representación social virtual, con cuya postulación se pueden explicar las posibilidades de descodificación y los actos de comunicación” (Eco [1976] 2016: 321)³³.

Siguiendo a Eco ([1976] 2016; [1984] 2017; [1990] 1992), si la interpretación es la práctica que le da sentido a grandes fracciones del discurso a partir de descodificaciones parciales, la enciclopedia y la cadena de interpretantes son convenciones culturales a través de las cuales los lectores hacen hablar a los objetos artísticos. Porque, más que procesos de deducción o de inducción, los actos de interpretación suelen darse como procesos de

³³ “[La enciclopedia es] un sistema de competencias que no incluye sólo interpretaciones en forma de definiciones, sino también instrucciones y remisiones a una reserva de conocimientos que adoptan también la forma de guiones y esquemas intertextuales.” (Eco [1984] 2017: 237).

inferencia sintética o procesos lógicos de abducción: se infiere un caso sobre la base de una regla y un resultado, trazando sistemas de reglas de significación, así como posibles significados de y sobre algo. Al examinar los recorridos de lectura que producen sentido, el ojo semiótico detecta los sentidos previstos o imprevistos por los códigos de cada texto artístico, sabiendo que las interpretaciones abductivas devienen en procesos embrionarios de hipercodificación, hipocodificación o extra codificación, verificables según las cualidades combinatorias del significado contextual de cada obra.

De todas maneras, la semiótica estética (Eco [1979] 1993; [1984] 2017; 2011) parte de la semiótica textual para remarcar la relevancia de las conexiones rizomáticas como modelo de la enciclopedia semiótica, circunscribiendo la cooperación interpretativa como parte del estudio del proceso generativo de la apertura de los textos artísticos en sus distintos niveles textuales. De ahí que, al observar los textos narrativos escritos como fenómenos verbales, si la narrativa entraña un asunto cosmológico, la semiótica textual se pregunta cuáles son las razones gracias a las cuales los textos literarios proporcionan placer, explorando la lógica generativa del mundo posible textual como sistema parcial de la forma del contenido de cada obra, el cual está inscrito al interior de los elementos de la trama de su macroestructura narrativa, así como en el *ground* o algún aspecto de sus signos en tanto carácter atribuido o interpretante de sus cualidades, siendo una conclusión extraída de las premisas de un razonamiento particular en torno a cada texto literario.

Todo texto presupone una enciclopedia. El lector modelo que nace con cada texto es aquel lector capaz de ver cómo dicho texto sugiere e instituye unas competencias enciclopédicas requeridas para su lectura (Eco [1979] 1993; [1992] 1996). Por lo mismo, la cuestión de la competencia enciclopédica como competencia textual plantea la concreción de las posibilidades de descodificación de los actos de comunicación estética, insertando una instrucción contextual sobre cada una de las expresiones con las cuales el destinatario toma una decisión interpretativa concluyente alrededor de la obra. La competencia enciclopédica trae a colación el problema de las selecciones de sentido contextuales y circunstanciales como fundamento del análisis componencial en forma de *thesaurus*, según las convenciones culturales y las reglas conversacionales de los *frames*, cuadros o esquemas de acción condensados como historias en cada texto.

Al definir la enciclopedia a partir de la noción de sistema semántico global, es decir, la enciclopedia como imagen del universo o conjunto estructurado de informaciones generales, el análisis enciclopédico (Eco [1979] 1993; [1990] 1992) facilita la identificación del *topic* dominante de las obras literarias como fenómeno pragmático, mediante la consideración de los *comments* de la obra en tanto respuestas a la pregunta por el argumento central de cada texto artístico, según la iniciativa de cada lector³⁴. El análisis enciclopédico detecta las unidades del contenido de la literatura drogada como textos virtuales o expansión de un semema, no sólo señalando cómo ciertas representaciones universales se integran al texto por medio de ciertos elementos de hipercodificación, sino perfilando algunos cuadros comunes e intertextuales porque, “la sociedad logra registrar una información enciclopédica sólo en la medida en que la misma haya sido proporcionada por textos previos. La enciclopedia o el *thesaurus* son el destilado (en forma de macroproposiciones) de otros textos” (Eco [1979] 1993: 38).³⁵

Si una enciclopedia se puede concebir como un modelo regulativo de los contenidos de unos términos singulares, el análisis componencial de la semiótica estética (Eco [1979] 1993; [1984] 2017; [1990] 1992) ha de tener en cuenta la polisemia de cada término y sus consecuencias ilativas, visibles en aquellos rasgos semánticos que se adhieren a su significado a medida que se forman nuevas proposiciones. Al resolver el problema del significado léxico a partir de una semántica instruccional, el análisis enciclopédico no sólo se fija en las definiciones como preceptos operativos, sino que muestra el conjunto de las informaciones vinculadas a un término como selección contextual de sus representaciones semánticas, observando su introducción en un universo discursivo física, imaginaria e históricamente factible. Puesto que, si la enciclopedia de cada lector se reescribe día a día,

³⁴ “El *topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica)... Reconocer el *topic* significa proponer una hipótesis sobre determinada regularidad de comportamiento textual... Por último, hay que observar que un texto no tiene, necesariamente, un solo *topic*. Pueden establecerse jerarquías de *topics*, desde *topics de oración* a *topics discursivos*, hasta llegar a los *topics narrativos* y al *macrotopic*... Sobre la base del *topic*, el lector decide ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciendo un nivel de *coherencia interpretativa* llamada *isotopía*.” (Eco [1979] 1993: 126-130).

³⁵ La enciclopedia registra los hábitos interpretativos, “en forma de *guiones* (o *frames* o *scripts*). Los guiones serían esquemas preestablecidos de acción y de comportamiento (como participar en una fiesta, ir a la estación para partir, servir y consumir una hamburguesa). Además de los guiones comunes, pueden concebirse guiones intertextuales, o reglas de género” (Eco [1984] 2017: 70).

el universo de cada discurso funciona como límite lógico para determinar la finitud de toda enciclopedia; “la estructura de diccionario que le vamos imponiendo trata de reducirla, en forma transitoria, a unos conjuntos lo más jerarquizados posible... un artificio útil, siempre y cuando no se olvide su carácter de artificio” (Eco [1984] 2017: 118-119).

▪ ***Intentio operis: los límites de la interpretación***

El problema de los límites de la interpretación de un texto estético dentro de una pragmática del texto concierne a la operatividad dialéctica de la cadena de comunicación: emisor-mensaje-destinatario, análoga a la tríada autor-texto-lector. Tríada esgrimida para pensar el principio de interpretancia, el *modus* y la estrategia generativa de la cooperación lectora como fidelidad de la interpretación de acuerdo al idiolecto estético del propio texto, según las circunstancias de enunciación, las relaciones de su cotexto, las presuposiciones del intérprete y el trabajo inferencial requerido al momento de interpretar cada obra. Motivo por el cual la semiótica estética reconoce que, “el trabajo de interpretación impone la elección de unos límites, la delimitación de unas orientaciones interpretativas y, por consiguiente, la proyección de ciertos universos del discurso” (Eco [1979] 1993: 69).

La mirada semiótica (Eco [1976] 2016; [1990] 1992; 2011) enseña que la codificación abierta de un texto estético se nutre de la variedad de los códigos, así como de la indeterminación de los contextos y las circunstancias de recepción, aprovechando distintos sistemas de convenciones distinguibles y reproducibles *ad infinitum*. Cada texto está formado por un retículo de mensajes que ponen en correlación unas unidades expresivas con un contenido, o distintos contenidos con una misma substancia expresiva, ofreciéndole al destinatario una gama de posibilidades significativas a la hora de escoger una interpretación definitiva. Por añadidura, si un texto es un tejido de mensajes, la autonomía textual se entiende como el punto de vista del texto en sí, según el funcionamiento de los mensajes como fuentes que ofrecen una matriz de construcciones de sentidos posibles o resultados de lectura opcionales, dándole lugar, al menos virtualmente, a la gestación de interpretaciones fértiles, que enriquecen el mensaje original, en contraposición a las lecturas lunáticas, paranoicas, aberrantes o insostenibles, que no sólo se desvían de las intenciones del autor, sino también de las intenciones del texto estético *per se*.

Eco ([1976] 2016) insiste que la organización del universo semántico de una cultura en cada texto determina de forma isotópica la imprevisibilidad de la producción y la

interpretación de sus funciones semióticas. Al producir una cadena de mensajes para comunicar algo, si bien el autor puede codificar intencionalmente niveles de sentido ocultos en la formación del texto, el receptor también puede generar descodificaciones imprevisibles sobre la misma obra. Así, los discursos poéticos, retóricos e ideológicos ayudan a comprobar cómo se da el cambio de signo y la conmutación de código dentro de los actos comunicativos, ya que su intencionalidad incide sobre el *continuum* expresivo del texto significativo y su nexa con el contenido y con el mundo perceptual. Por supuesto, lo que cada destinatario hace con la información de los mensajes recibidos depende en gran parte de lo que se emite en dichos textos y sobre todo de cómo se interpreta ese algo, o sea, del tipo de semiosis que cada lector pone en operación, como la referencia a objetos o estados del mundo, la modelación de un código o la realización de una acción.

En cualquiera de los casos, la semiótica estética (Eco [1979] 1993; [1992] 1996) bebe de la teoría del lector modelo para explorar el papel del lector en la actualización del sentido de los textos estéticos. Distinguiendo al productor del texto como emisor o autor del objeto estético, al lector como destinatario de dicho texto, y al texto como obra significativa, la mirada semiótica considera que cada obra viene cargada con una serie de elementos no dichos o no manifiestos en el plano de la expresión, que exigen una competencia enciclopédica por parte del destinatario para interpretar su intensión idiolectal, fijada en el mismo texto según la competencia gramatical de su respectivo autor. De manera que, al actualizar los contenidos de determinada obra, si la organización del idiolecto estético de cada texto condiciona la información añadida por su lector modelo, la lectura cooperativa de cada lector empírico implica la actualización de su propia enciclopedia personal.

El texto estético construye la idea de un lector modelo al exigir unas competencias lingüísticas y circunstanciales diversificadas, como dominar una lengua, elegir un tipo de enciclopedia o conocer un patrimonio estilístico específico, moviendo la interpretación del lector en determinada dirección alrededor de sus significados léxicos y textuales, según sus características directas, indirectas, convencionales, contextuales y situacionales (Eco [1979] 1993; [1984] 2017; [1992] 1996). Esta cooperación interpretativa garantiza que los esfuerzos proposicionales del lector pongan en juego unos conocimientos que presuntamente éste comparte con el autor del texto, tomando la forma de expresión de la obra como fuente de información sobre los códigos privados y los puntos de vista ideológicos del autor modelo, al igual que de la ambigüedad de la forma de la expresión y

del contenido de la expresión, para evitar que la lectura se traduzca en un acto de sobreinterpretación, un uso estéril o una interpretación aberrante.

La interpretación crítica de un texto artístico implica indagar en qué medida determinada obra incluye como parte de su estrategia textual la estimulación de un posible uso más libre por parte del lector. La relación dialéctica entre la intención del texto y la respuesta del lector modelo a partir del nivel discursivo de la obra, no sólo “introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia”, sino también en “el universo de sus interpretaciones, si no ‘legítimas’, legitimables” (Eco [1979] 1993: 86). Desde la perspectiva semio-estética, el autor modelo y el lector modelo básicamente son dos estrategias textuales del idiolecto estético de cada texto, que funcionan sobre todo como papeles actanciales del enunciado, más que como polos del acto de enunciación. O sea, mientras que el fantasma del autor modelo puede aparecerse como estilo reconocible, papel actancial, entidad ilocutiva o figura perlocutiva; el fantasma del lector modelo aparece como la capacidad intelectual de cooperar con la actualización de esa intención autoral modélica.

La cooperación textual es un fenómeno intersubjetivo realizado entre dos estrategias discursivas que, en vez de encaminarse a la actualización de las intenciones del autor empírico, se dirige a la actualización de las intenciones de la obra. Al buscar la consonancia con la intención de la obra, el movimiento de cooperación interpretativa de cada lector empírico fabrica una hipótesis o una imagen tipo de su autor modelo, deducida de los datos de la estrategia textual desplegada en las estructuras actanciales e ideológicas de cada texto, la cual es producto de un acto de enunciación previo, revisable textualmente como enunciado. Las huellas textuales que configuran al autor modelo de cada obra también involucran al universo semántico que hace las veces de telón de fondo del texto, así como a las circunstancias de enunciación del destinatario con su manera rizomática de leer. Finalmente, cada “texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo”, y este proyecto debe representarse como un sistema de nudos, indicando “en cuáles de esos nudos se espera y se estimula la cooperación del Lector Modelo” (Eco [1979] 1993: 96).

Eco ([1979] 1993; [1990] 1992; [1992] 1996) asegura que, para que haya una interpretación cooperativa, el lector modelo ha de referir el texto narrativo a su propia enciclopedia, que establece unas condiciones mínimas de probabilidad para seguir satisfactoriamente el

desarrollo de la historia narrada, recurriendo a cuadros comunes o intertextuales asociados a determinados *topos* para fabricar inferencias flexibles a partir de la superficie textual y de la buena voluntad lectora. Los paseos intertextuales son paseos inferenciales que sirven para prever lo que puede pasar en el transcurso de una trama narrativa según la lógica de los registros discursivos del texto literario leído por unos u otros lectores. Saliéndose parcialmente del texto para observarlo en forma de expectativas o de esquemas mentales, el lector modelo abrevia la lista de propiedades esenciales de los individuos del mundo posible narrativo desde la posición de un formato intertextual, cuyo entrañe semántico se vincula y dialoga con el *topic* textual de la fábula, así como de su secuencia de estados textuales, considerando sus grados de verosimilitud, sus formas de veridicción o su vinculación con algún género narrativo en comparación con el mundo de referencia de cada obra, e incluso con el mundo de referencia de cada lector.

La semiótica estética defiende la posibilidad de una interpretación según la *intentio operis* o la intención del texto, implicando una lectura colaborativa a partir del recurso al sentido común como sentido literal y el principio del mínimo esfuerzo, capaz de rechazar o falsar las lecturas aberrantes, ya que, “entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible” (Eco [1990] 1992: 133). Por eso, si los límites de la interpretación equivalen a los derechos del texto, la semiótica estética se encarga de estudiar cómo funcionan las condiciones de fidelidad a la obra, que suponen ciertas restricciones para los intérpretes al momento de formular una interpretación aceptable en forma de conjetura o abducción sobre ciertas experiencias admitidas como actuales en mundos posibles concretos, así como al momento de generar conocimientos a través del análisis de los significados de cada texto, comunicables intersubjetivamente (Eco 1990 [1992]; [1992] 1997).

Dicho en otras palabras, el punto de vista semio-estético se afinca sobre la semiótica de la recepción como una semiótica de la interpretación, reivindicando la centralidad de la interpretación como búsqueda de la *intentio operis*, distinta de la interpretación como indagación de la *intentio auctoris*, así como de la interpretación como superposición de la *intentio lectoris* (Eco [1990] 1992; 2011). La búsqueda de la intención de un texto artístico puede derivar en interpretaciones tanto semánticas como críticas, en tanto previsiones textuales del lector modelo ingenuo y el lector modelo crítico de la obra, siendo la interpretación crítica una lectura que explica por qué un texto estético admite o incita

interpretaciones semánticas múltiples. En definitiva, la *intentio operis* se entiende como la estrategia semiótica de aceptación de una interpretación que no sólo parece plausible en un punto específico de un texto, sino que resulta confirmada o al menos no es cuestionada por otro punto del mismo texto: “Aun cuando no me ocupe de la *intentio auctoris* e ignore quién es [el autor empírico], hay siempre una *intentio operis* que se manifiesta a los lectores dotados de sentido común” (Eco [1990] 1992: 40); “sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector” (Eco [1992] 1997: 76).

▪ La literatura como objeto de estudio

La semiótica estética (Eco 1968) no sólo privilegia la obra literaria como objeto de estudio, sino que indaga la codificación idiolectal de los textos literarios como textos artísticos, al hurgar en los mensajes significantes de cada obra, examinando el tratamiento de las palabras como líneas de tendencia del *continuum* material de la existencia de una lengua. De hecho, la invención artística y su interpretabilidad abierta producen un efecto de distanciamiento o de espaciamiento que suele potenciar una des automatización del lenguaje, generando una sensación de extrañeza. Como se ha visto hasta aquí, mientras que la formación de un texto literario manifiesta una apertura innata que pone en juego la comprensión de sus mensajes, la actividad interpretativa del destinatario se resuelve según la fidelidad y la libertad de sus recorridos de lectura, los cuales pueden poner en crisis otros recorridos de lectura, incluyendo sus aspectos ideológicos³⁶.

Siguiendo a Eco (1968), la lectura como interpretación contextual o interpretación enciclopédica es un fenómeno de comunicación intersubjetivo, que oscila continuamente entre los códigos de la obra literaria y los códigos del receptor. La interpretación contextual es una estrategia de lectura a través de la cual el lector sensible debe reconocer el idiolecto estético de cada obra, determinando la organización de su estructura formal como texto artístico, para poder formular proposiciones o lecturas circunstanciales e historiables,

³⁶ “La obra de arte nos obliga a pensar el lenguaje de modo distinto y a ver el mundo con nuevos ojos; pero en el mismo momento que se propone como innovación se convierte en *modelo*. Instituye nuevos hábitos en el orden de los códigos y de las ideologías: después de su aparición, será más normal pensar la lengua de la manera que la obra la ha usado y ver el mundo de la manera que la obra lo ha expuesto... En la obra están las claves para descubrirla inmersa en el ambiente de que surgió, las claves para relacionar el mensaje con los códigos originales, reconstruidos en un proceso de interpretación contextual.” (Eco 1968: 207-208).

capaces de describir la contingencia de los cambios comunicativos de cada texto literario a la luz de su *background* o fondo sociocultural originario. Con todo, la fidelidad de una interpretación de carácter enciclopédico se consigue cuando el lector logra descodificar o descubrir los códigos de origen de la obra leída, poniendo a prueba sus códigos interpretativos personales según la forma del plano de la expresión de la obra.

Aparte de estudiar las contradicciones internas de la estructura de una obra literaria, al describir el idiolecto estético de cada obra como si fuera un sistema sincrónico estructuralmente cerrado, la semiótica estética (Eco 1968) tiene la capacidad de analizar las contradicciones entre distintos idiolectos estéticos, demarcando los rangos de variabilidad de descodificación de los textos comparados, así como de las condiciones ideológicas y circunstanciales de su recepción concebidas como una especie de sucesión de visiones concretas, también formalizadas. Al fin y al cabo, la labor del ojo semiótico estriba en describir los fenómenos comunicativos estéticos a partir del examen de cada una de sus fases, lanzando hipótesis sobre cómo los sistemas de convenciones de una obra literaria determinan la procesualidad de sus sentidos al interior de una sociedad de comunicantes históricamente contextualizada, bajo circunstancias de lectura variables, dotadas a su vez de rasgos poéticos, retóricos e ideológicos particulares.

Ahora bien, Eco ([1979] 1993; [2002] 2017) consiente que, aparte de ser históricamente un producto moderno de carácter burgués, las novelas son un tipo de textos narrativos con atributos especiales, tanto naturales como artificiales, concebidos para una audiencia bastante amplia, que disponen en su complejidad significativa y comunicativa de un acervo de ejemplos sobre toda clase de actos lingüísticos provistos de características conversacionales, descriptivas y argumentativas. Desde este punto de vista (Eco [1976] 1993), el modelo del texto narrativo extensible a las novelas abarca distintos rasgos propios de la narrativa ficcional y de los mundos posibles de la literatura.

“(i) mediante una fórmula introductoria especial (implícita o explícita) se invita al lector a no preguntarse si los hechos contados son verdaderos o falsos (a lo sumo, se le puede invitar implícitamente a decidir si le parecen suficientemente ‘verosímiles’, condición, por lo demás, suspendida en las narraciones fantásticas); (ii) se seleccionan y presentan determinados individuos a través de una serie de descripciones que, como dice Searle, ‘se cuelgan’ de sus nombres propios, atribuyéndoles de ese modo ciertas propiedades; (iii) la secuencia de las acciones se encuentra más o menos localizada espaciotemporalmente; (iv) la secuencia

de las acciones se considera 'acabada' (hay un comienzo y un fin); (v) para contar lo que le ocurrió definitivamente a [algún sujeto], el texto parte de un estado de cosas inicial referido a [ese sujeto siguiéndolo] a través de una serie de cambios de estado, ofreciendo al lector la posibilidad de preguntarse a cada paso qué ocurrirá en la siguiente etapa de la narración; (vi) el desarrollo completo de los acontecimientos que describe el relato puede resumirse mediante una serie de macroproposiciones (el esqueleto de la historia, que llamaremos *fábula*); de ese modo, se pasa al siguiente nivel del texto, que deriva de la manifestación lineal y no puede ser identificado con ella." (Eco [1979] 1993: 101).

Las interpretaciones del lector empírico actualizan cada novela como sistema de cognición ficcional, diferenciando su *fábula* y su trama a partir de la síntesis y la expansión de las estructuras discursivas de la obra (Eco [1979] 1993). Mientras la *fábula* es el esquema esencial, el mundo posible de la narración, la historia profunda que cuenta un texto coherente, la sintaxis de los personajes y el devenir de los acontecimientos ordenado cronológicamente; la trama es la historia como hecho narrado y las estructuras discursivas tal como se presentan en la superficie significativa del texto, con sus vaivenes temporales, anticipaciones o *flash-backs* que preparan las expectativas del lector modelo sobre la *fábula* y la fruición de la obra. La construcción del mundo posible de la *fábula* depende de las elecciones interpretativas y de la competencia intertextual de cada lector, ya que el lector es quien debe seleccionar, al tantear las probabilidades de sentido según las señales de *suspense* de cada texto, unas secuencias discursivas narrativamente coherentes con la urdimbre actancial y con los papeles de los personajes en tanto porciones de la *fábula* global de dicho texto, abstrayendo un macro *topic* como clave de lectura.

Asimismo, el concepto de mundo posible se define como *ens rationis* o artificio cultural en tanto capacidad de previsión del lector en estado de expectativa ante el desarrollo del texto literario, aludiendo a los estados de cosas previstos por el lector durante la lectura de dicho texto (Eco [1979] 1993; [1990] 1992; [1992] 1996). Al aventurar hipótesis sobre estructuras de mundos, el lector imagina o espera un desarrollo posible de los acontecimientos narrados en determinada novela comparándolo en principio con su mundo real o actual, puesto que la noción de mundo posible solo es útil cuando haya que cotejar dos o más estados de cosas alternativos. *Ergo*, la competencia enciclopédica inherente a cada texto narrativo demarca las posibilidades de lectura permitidas a su alrededor, dentro de las cuales cada lector configura una solución personal a partir de una especulación subjetiva basada en sus propios paseos inferenciales sobre las estructuras de los mundos posibles

del texto, los mundos posibles de los personajes del texto y los mundos posibles de su interpretación, no como mundos vacíos, sino como mundos llenos, amueblados o grávidos, también llamados pequeños mundos o mundos narrativos.

Eco ([1979] 1993: 167-168) considera que las previsiones del lector de una novela contemporánea dependen de paseos inferenciales sumamente azarosos porque, en general, las novelas suelen ser textos narrativos que apelan al recurso de lo no dicho o de lo no manifiesto, dejando abierta la posibilidad de formular distintas previsiones que, aunque se excluyan entre sí, pueden resultar confirmadas unas más que otras. Igualmente, Eco ([1984] 2017: 216) argumenta que el contexto de creación y la tradición intertextual son dos factores que influyen en la interpretación de las novelas como textos estéticos, activando el universo de alguna enciclopedia y delimitando el campo de acción de su lector modelo al sugerir los contenidos más o menos importantes de las experiencias artísticas modernas. Lo cierto es que, frente al problema de la interpretación, “los escritores creativos piden a sus lectores que traten de encontrar una solución; no ofrecen una fórmula precisa (excepto en el caso de los escritores cursis y sentimentales, que lo que pretenden ofrecer son consuelos vulgares)” (Eco [2002] 2017: 13-14).

La semiótica estética (Eco [2002] 2017; 2011) admite que la literatura atesora un poder inmaterial, cuyo peso cultural se manifiesta en términos de tradición literaria como un conjunto de textos que las sociedades humanas han producido *gratia sui*. Porque, si bien los objetos literarios concebidos como bienes inmateriales se pueden leer por múltiples razones, estos textos no tienen por qué servir necesariamente para algo más que para producir el placer de la narración *per se*. Sin embargo, al ser relatos inmodificables que representan distintas contradicciones de la vida, las novelas desempeñan varias funciones tanto en la vida individual de una persona como en la vida social de una cultura: mantener activo el lenguaje como patrimonio colectivo, conservar el uso personal de la lengua, crear identidad y sentido de comunidad, describir mundos posibles, narrar historias particulares, enseñar a reconocer la imposibilidad de cambiar el destino o el sino de la muerte.

Si bien las condiciones de interpretación de todo texto narrativo implican la simultaneidad de un sentido literal y un sentido moral, incluyendo la literatura menos interesada por la educación de los lectores (Eco [2002] 2017); la Semiótica ([1992] 1996; 2011) recalca que la función educativa, estética y terapéutica de los textos literarios va más allá de transmitir

ciertas ideas morales o cierto sentido de belleza. La hondura filosófica de las novelas ilustra el problema de las verdades irrefutables, puesto que, al parasitar el mundo real aludiendo a mundos posibles, pequeños y rápidos, amueblándolos con determinados acontecimientos y personajes, las novelas le piden al lector que rellene a partir de una interpretación razonable una serie de espacios vacíos dentro de los bosques narrativos de cada relato para poder analizar el desarrollo de las acciones de los personajes que cada obra escenifica según el tiempo de su fábula. De todos modos, “un universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente”; y, además, “al leer novelas, eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real” (Eco [1992] 1996: 94-97).³⁷

Por último, al pensar en la figura del autor como sujeto empírico, según Eco (1993: 8), la función ética, estética y política de los escritores como intelectuales en las sociedades contemporáneas es prestar atención a los problemas del presente, poniendo en discusión distintos valores de sus propias culturas para llamar la atención de las demás personas sobre determinados asuntos, tal como sucede en el caso de las experiencias de consumo de SPA. Por ello, el recurso al lugar literario en el presente trabajo se elige como una posibilidad para horadar el repertorio del arte desde el punto de vista de una semiótica estética capaz de identificar diversos elementos narrativos alrededor del tema del uso de drogas, estudiando la literatura drogada en el contexto moderno de la sociedad colombiana sobre todo a partir de finales del siglo XIX en adelante.

2.1.2 Tipos de drogas, tipos de consumidores y tipos de consumo. Un marco metodológico extra semiótico

Para conectar los textos literarios con determinadas SPA de acuerdo al punto de vista de una semiótica estética interesada en los problema de la semio-narcótica, esta investigación evita la clasificación de orientación psico-farmacológica de los estudios antológicos como el de Cécile Guilbert (2019a), así como la visión dicotómica de las severas toxicomanías versus los pequeños hábitos, las drogas psico tóxicas versus las no psico-tóxicas, las

³⁷ “Ésta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias... [Leemos] novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso.” (Eco [1992] 1996: 97-100).

drogas blandas versus las drogas duras, etc. Al ir más allá de criterios morales y jurídicos, se acude de manera pragmática al modelo funcional de clasificación de las SPA de Escohotado (1998, 1995), quien además delineó, como se verá en 2.2, la noción de género literario del viaje interior, modelo según el cual las drogas se encuentran organizadas en drogas de paz, drogas de brío y drogas de excursión, de acuerdo a su psicoactividad o sus efectos sobre la personalidad y las experiencias de cada consumidor (Tabla 1).

Tabla 1. Clasificación funcional de las SPA basado en Escohotado (2015; 1995).

Drogas de paz	Drogas de brío	Drogas de excursión
SPA de variada naturaleza química como narcótico, analgésico o anti dolor. Margen variable de seguridad: toxicidad alta o adictivas. Generan paz interior, sutil hibernación, plácido embrutecimiento. Suprimen o amortiguan estados de dolor, temor, sufrimiento o desasosiego con efectos tanto fisiológicos como psicológicos. Opio, morfina, codeína, heroína, metadona, tranquilizantes, benzodiacepinas, somníferos, cloroformo, éter, fentanilos, vinos y licores, etc.	SPA de base química variada como potencia o energía en abstracto. Factor de tolerancia alto: creadoras de hábito. Potencian la vigilia y la resistencia ante el cansancio e incluso sobre el ánimo apático gracias a la amplificación de las señales nerviosas. Reducen el apetito y la simple postración como la fatiga, el desánimo y el hambre, puesto que fomentan el entusiasmo y despejan la somnolencia. Café, coca, cafeína, cocaína, crack, anfetaminas, estimulantes, efedrina, Prozac, etc.	SPA de base química variada como alcaloides bencénicos e indólicos, aceites, plantas visionarias y alucinógenos. Margen de seguridad alto: factor de tolerancia bajo. Provocan una excursión anímica consciente y estimulan lo afrodisíaco, lo eterno, lo sacro, lo beatífico y lo pavoroso. Aumentan la percepción y la introspección como curiosidad intelectual, corazón aventurero y profundización en la cordura. Setas, hongos psilocibios, ayahuasca, peyote, marihuana, LSD, MDMA, etc.

Además, en vez de acudir solamente a una clasificación de las SPA basada en la legislación operante o reducida a los efectos psicotrópicos (Quintero 2020; Snapp 2015), las narraciones literarias revisadas en el Capítulo 3 de esta investigación se han de filtrar también a través de la clasificación de los tipos de consumidores y los tipos de consumo de Quintero (2020) (Tabla 2). La clasificación de Quintero (2020) proviene de la sociología, siendo un modelo adaptable al estudio de las obras literarias y los personajes drogados a la luz del contexto histórico y sociocultural de cada texto, desde los consumidores no consumidores hasta los consumidores rituales, teniendo en cuenta las interpretaciones que se han generado alrededor de las drogas como tema literario según la estructura narrativa de cada novela analizada en el ámbito literario colombiano.

Tabla 2. Tipos de consumidores y tipos de consumo basado en Quintero (2020).

Consumidores no consumidores	Nunca han probado una SPA ilegal. Tienen pavor a probar una SPA porque sienten propensión a la adicción. Se relacionan con las SPA por su contexto y no han consumido ni van a consumir.
Consumidores experimentales	Prueban determinada SPA una o dos veces en la vida por múltiples razones, tanto positivas como negativas.
Consumidores habituales	Recurren a la SPA como hábito, no como dependencia. La SPA es un complemento sinónimo de relajación o de interacción social.
Consumidores recreativos	Buscan un efecto placentero y esparcimiento por medio del uso de SPA. Consumen la SPA de manera planeada, evitando hacerlo durante momentos de trabajo, estudio u otras obligaciones sociales.
Consumidores funcionales	Generan dependencia para la funcionalidad, aunque no implique graves consecuencias a su salud. La funcionalidad puede aludir a lo laboral, lo creativo, lo tranquilizante, etc.
Consumidores problemáticos	Su vida depende o prácticamente solo gira en torno al consumo de SPA. Afectan negativamente todos los niveles de funcionalidad de su vida cotidiana. Su tratamiento requiere ayuda externa y profesional especializada e interdisciplinaria.
Consumidores más sofisticados	Psiconautas. Prueban o experimentan con diversas SPA disponibles en el mercado para conocer sus efectos. Son personas con experiencia que consumen por lo general en pequeños grupos. Exploran, investigan, explican y documentan la experiencia de los estados de conciencia derivados del consumo de distintas SPA.
Consumidores terapéuticos	Mitigan dolencias o enfrentan patologías físicas. Sanan dolores del alma o viven una experiencia introspectiva espiritual.
Consumidores con fines medicinales	El placer lo produce la domesticación de una dolencia, mas no la excitación de alguna SPA.
Consumidores rituales	Asociados a creencias y/o religiones cultural e históricamente analizables.

Ambas tipologías, tanto la clasificación funcional de las SPA según Escohotado (1998; 1995), como los tipos de consumidores y los tipos de consumo de Quintero (2020), permiten dimensionar la capacidad de la literatura drogada para fortalecer los procesos de educación sobre el consumo de drogas. Porque, al vehicular distintas consideraciones morales sobre el uso de ciertas SPA o incluso las razones de los consumidores que asumen ciertos riesgos, daños o condiciones de dependencia, la literatura drogada reposiciona la práctica de la *pharmakeia* a través de un lenguaje artístico alrededor de la cuestión de la administración del placer. Pero, en teoría, ¿cómo ha sido definida la

literatura drogada? ¿Desde qué puntos de vista se ha estudiado esta literatura en el contexto latinoamericano? ¿Cuál ha sido el trasegar histórico de la literatura drogada en Colombia? ¿Qué concepciones, valores, paradigmas o hábitos interpretativos sobre el consumo de SPA han imperado en los discursos literarios en Colombia?

2.2 Literatura y consumo de SPA. La literatura drogada como género literario del viaje interior

¿Qué es la literatura drogada? ¿Quiénes inventaron la literatura drogada como nueva forma de expresión artística? ¿Existe algún idiolecto de corpus o alguna regla generativa para crear textos drogados? ¿Se puede hablar de unidades combinatorias particulares por medio de las cuales se logre la estilización u otra forma de reproducción de ciertos vectores poéticos drogados? ¿Cuáles son las figuras retóricas o los tropos más usados que delinean los contenidos de la literatura drogada? ¿De qué modo incide la relación dialéctica entre la intención de la obra y la intención de los lectores en el ámbito de la literatura a la hora de interpretar determinados textos literarios como textos drogados?

El lunes 13 de febrero de 2023, al consultarle en español al *ChatGPT: Optimizing Language Models for Dialogue*, que explicara lo que conociera sobre el término literatura drogada, el modelo de lenguaje AI de *OpenAI* respondió:

“Lo siento, pero no existe un término reconocido como ‘literatura drogada’. Es posible que estés buscando información sobre la ‘literatura de drogas’, que se refiere a obras literarias que tratan sobre el uso y abuso de drogas y sus efectos en la sociedad y en las personas. Esta literatura incluye novelas, poesía, ensayos y otros géneros que abordan temas como la adicción, la rehabilitación, el comercio de drogas ilegales y su impacto en la vida de las personas. Es importante señalar que estos temas pueden ser sensibles y a menudo provocan controversia, por lo que los autores que abordan estos temas deben ser cuidadosos en cómo presentan la información y deben evitar promover el uso de drogas. En cualquier caso, la literatura de drogas puede ser una herramienta poderosa para comprender mejor los problemas sociales y personales asociados con el uso de drogas y para sensibilizar a la opinión pública sobre estos temas importantes.” (ChatGPT 2023).

Según Jean-Marie Schaeffer (2006), si la obra literaria se puede comprender como un acto semiótico complejo, el análisis sobre el estatus de los nombres de los géneros literarios

como factores textuales o como fenómenos de la historia literaria implica a su vez desentrañar un problema lógico de clasificación de las obras literarias según sus procesos de producción y de recepción textual. Si bien el género no es una categoría causal que explica la existencia y las propiedades de los textos literarios, las denominaciones genéricas sirven para clasificar cierto tipo de textos artísticos a través de algún término general idéntico. Aunque la relación de pertenencia genérica concierna al texto como mensaje global o solo a alguno de sus segmentos textuales, la relación genérica es el resultado de una cuestión de ejecución e interpretación, mas no de la obra en sí. Por lo tanto, la relación de pertenencia genérica de cada obra es abierta, ambigua e incluso polivalente porque depende del ángulo de análisis escogido para su lectura.

La concepción de la literatura sobre las experiencias de consumo de SPA como género literario proviene de la intención de una comunidad de lectores, principalmente a partir de la perspectiva histórica de Escohotado (1998), quien aborda algunas de las descripciones literarias sobre distintos usos y efectos de varias SPA: cocaína, éter, hachís, heroína, láudano, morfina, opio, agrupándolas bajo la denominación de género literario del viaje interior. En general, dichas descripciones literarias sobre el consumo de SPA, autoría de una pléyade de escritores británicos, franceses, belgas, rusos y estadounidenses, se empezaron a publicar desde el siglo XIX, extendiéndose al resto del mundo sobre todo durante el siglo XX. Desde entonces, animados por las prácticas de modificación química del ánimo, diversas personas de distintos países comenzaron a escribir y a leer relatos con un valor literario, estilísticamente trabajados, acerca de las experiencias de consumo de múltiples drogas: opio, cocaína, marihuana, LSD, etc.³⁸

Escohotado (1998) pone la lupa sobre los discursos de las experiencias de consumo de drogas mediante la revisión de las opiniones de varios escritores modernos como consumidores psiconautas de opio, hachís o cocaína, entre ellos, Coleridge, De Quincey, Cocteau, Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Stevenson y Conan Doyle. Al ver en sus obras la fundación de “un género literario específico” de origen decimonónico en cuna europea: el

³⁸ Para Escohotado (1998), algunos autores relacionados con el género del viaje interior entre el siglo XIX y el siglo XX son: Ageev, Balzac, Baudelaire, Burroughs, Cocteau, Coleridge, Conan Doyle, De Quincey, Delacroix, Dumas, Farrère, Gautier, Ginsberg, Hugo, Huxley, Koestler, Malraux, Michaux, Nerval, Poe, Rimbaud, Stevenson, Tailhade, Trakl, Vailland, etc.

género literario del viaje interior, Escohotado (1998) define la noción de viaje interior como excursión psíquica propiciada por alguna SPA distinta al alcohol, argumentando que la característica principal de este género literario es reflexionar sobre la naturaleza de determinada droga en relación con otras drogas, y acotando incluso que, más que propagandistas del elogio de las SPA como panaceas, aquellos autores contrapesaron a consciencia las consecuencias negativas del consumo de distintas drogas.

Escohotado (1998) enseña que el concepto de género literario del viaje interior no sólo nace para matizar la particularidad de los testimonios literarios acerca del consumo de SPA, sino que sirve para analizar qué actitudes predominan en un sinnúmero de obras frente a ciertas drogas. Al privilegiar los discursos de los escritores psiconautas, Escohotado (1998) recoge juicios acerca del impacto de cada droga en la mente de cada consumidor, descubriendo el trasfondo ético de la exploración de la conciencia por medio del consumo de diferentes SPA, reflejado en cuestiones como el cambio de ánimo, la racionalidad superficial, las ganas de vivir, etc. En suma, la eticidad de las decisiones de los consumidores de drogas queda consignada en las moralejas de los discursos literarios, y estas moralejas se desprenden de la comprensión de las fases de placer o de dolor atravesadas por cada personaje consumidor de SPA dentro de cada obra.

Si las denominaciones genéricas son nombres que no sólo etiquetan sino que anudan grupos de diferencias (Eco [1984] 2017: 94); al considerar la literatura del viaje interior como un género literario moderno (Escohotado 1989), las principales reglas enciclopédicas de reconocimiento de su homologación genérica dependen del grado de reticencia y de la actualización intertextual del *topic* de las experiencias del consumo de SPA como factor diferencial del régimen intensional de los textos estudiados. Este macro *topic* se introduce para orientar una interpretación como recorrido de lectura posible y preferencial sobre el idiolecto estético de varios mundos narrativos cuyo nivel discursivo vehicula distintas historias relacionadas con el uso de drogas. Finalmente, concebir un texto estético como ejemplo de este género literario implica asumir la actitud proposicional de una enciclopedia contemporánea acerca del tema del consumo de SPA y su relación con la historia de la literatura como dos fenómenos lógicamente conectables, siendo dicha conexión una premisa fundamental de la unidad de la literatura drogada como género literario, así como de las posibilidades de construcción de los mundos de referencia de sus lectores.

▪ La noción de viaje interior

Al concebir las drogas como *pharmakon*, más allá de si puede haber un género literario de o sobre la *pharmakeia*, ¿por qué este género se llama “del viaje interior”? ¿La expresión “viaje interior” equivale a lo que Lenson (1995) denomina *genre of drug confession* o rebasa los límites de dicha literatura testimonial? ¿Qué papel tienen la escritura experimental y la escritura de la alucinación a la luz de la categoría del género literario del viaje interior? ¿Se viaja al mismo destino con yagé, yopo, cocaína o LSD?

Diversas obras literarias han mantenido activo durante varios siglos un universo artístico rico en recursos poéticos y retóricos alrededor de las drogas como un tópico discursivo ambivalente. Más allá de su veracidad, centrándose en el fenómeno del consumo y sus protagonistas, la literatura sobre el consumo de SPA no sólo emplaza un qué, sino también unos modos multiformes de expresar ese qué. El universo artístico sobre las drogas se nutre de la reflexión estética de cada sujeto acerca de la dicha sensual, la embriaguez alucinatoria o el placer intelectual de acuerdo a las condiciones de su propio cuerpo y según la SPA consumida, ampliando el imaginario cultural sobre las drogas con imágenes provenientes de diversas experiencias que resaltan la cuestión ética de las relaciones sociales implícitas en los discursos sobre el consumo de SPA, en términos de las ideas acerca del bien y del mal construidas desde distintas perspectivas seculares, racionales, metafísicas y/o religiosas al respecto (Gómez García 2000; Marina 2011)³⁹.

Desde un punto de vista historiográfico (Carneiro 2002), el consumo de drogas remite a una búsqueda deliberada de alteración de la conciencia, pues las SPA han sido instrumentos usados para soñar, alucinar, ilusionar, visionar o extasiarse. Más aún, las experiencias relacionadas con los efectos de ciertas drogas han sido traducidas a repertorios literarios de distinto calibre. Por ejemplo, el mismo Carneiro (2002) recuerda cómo Moreau de Tours adaptó a comienzos del siglo XIX el método introspectivo como principio epistémico de observación interior durante sus experiencias de consumo

³⁹ “Si a la sociedad actual le preocupan tanto las drogas, no puede ser por sus consecuencias sanitarias, pues, desde el punto de vista epidemiológico, la obesidad y la diabetes constituyen un problema más grave, sino porque producen *falta de control* y *adicción*, y ambas cosas disminuyen la libertad y la responsabilidad... El consumo de drogas –incluido el alcohol– pone una vez más de manifiesto la necesidad de la templanza.” (Marina 2011: 145).

experimental de hachís. Y, a su vez, “Thomas de Quincey inauguró en 1821, con la publicación de las *Confesiones de un comedor de opio*, la teorización de la relación entre la droga y la creación poética” (Carneiro 2002: 196).

La noción de viaje interior se sustenta a partir de la idea de la exploración de lo íntimo mediante las experiencias de consumo de SPA. La filosofía occidental (Marina 2016, 2011; Sissa 1997) ha instalado en general la discusión sobre lo íntimo en el marco de una hermenéutica del deseo o de la evaluación del yo como análisis de la conducta moral de cada persona. En las sociedades occidentales, la concepción de lo íntimo como análisis interior surgió de un interés moral, mas no científico. Al considerar la introspección como fruto de un pensamiento ético, si el papel del examen de conciencia gira alrededor de la cuestión de la bondad y la maldad de los actos humanos, el objetivo de este examen no sólo es señalar las deficiencias de la vida interior, sino también la excelencia a edificar como persona según unos ideales exteriores particulares, que determinan cómo el sujeto ético se busca, se conoce, se construye o se decide a sí mismo.

Siguiendo el argumento filosófico (Marina 2011; Ricoeur 2006), si el ser humano como sujeto ético tiene que enfrentar la condición trágica de vivir en vilo, una suerte de ontología precaria activa las contradicciones de los imperativos éticos inherentes a la concepción del sí mismo como otro: quién habla, quién actúa, quién narra, quién es el sujeto de la imputación moral. El debate sobre lo moral se decanta como un problema de responsabilidad en tanto responsabilidad de cada persona sobre sus propios actos, determinando la expansión creadora, los vínculos sociales y la energía del placer asociadas a los deseos y la inteligencia de cada persona. Porque, si el comportamiento del sujeto ético se refleja a través de la invención y la puesta en práctica de buenas normas, el aspecto socioemocional de la ética de lo íntimo se juega en los modos de construcción del sujeto inteligente, no sólo como generador de ideas, sino sobre todo como ejecutor de acciones de *anábasis* o de *katábasis*, ascendentes o descendientes, traducibles en narraciones sobre lo virtuoso o sobre lo vicioso (Marina 2011: 162-163).

La idea del viaje interior implica entender el consumo de drogas como un hecho voluntario e intencionado en términos de una auto experimentación con distintas SPA. Los consumidores de SPA recorren el camino de su propio yo en un viaje bioquímico al espacio del adentro. El énfasis sobre lo interior en tanto intimidad del sujeto consumidor de drogas

resalta la pregunta sobre la conciencia moral como un aspecto central del cuidado de sí. El conflicto interno de la libertad se desata en la hendidura moral de la subjetividad de cada persona, cuyo cenit negativo son las experiencias de consumo problemático, un tipo de consumo descrito como la problemática de un yo en constante división, *an ever-dividing-self* (Deleuze 2005; Le Breton 2016; Ronell 2004). De todos modos, “la experiencia narcótica produce un desplazamiento de un punto de referencia en el mundo exterior a un viaje dentro del cosmos mental del sujeto” (Viera, 2003).

Dentro de la filosofía de la droga, la concepción del proceso de vida del ser humano como un sujeto ético toma forma a partir de la amalgama de dos aristas indivisibles: una de lo interior, otra de lo exterior. Lo exterior se refiere a la relación social, la ubicación cronológica, lo cósmico y la ordenación simbólica de la cultura de cada persona; lo interior alude a lo intelectual, lo racional, lo emocional, lo afectivo, los gustos, el disfrute, los sentimientos y la historia del inconsciente individual. En otras palabras, la cosmovisión como concepción del universo resulta de la intersección entre la interioridad y la exterioridad de cada sujeto, y se puede expresar tanto individual como colectivamente a través del desarrollo de las ideas, el pensamiento filosófico, la religiosidad, la moralidad, la ética y la escritura. El problema radica en comprender de qué manera la conciencia ética no sólo moldea al ser humano en tanto materia plástica, sino también cómo dota de sentido su existencia, observando la correspondencia entre lo que se piensa y lo que se escribe en la vida cotidiana al examinar la concordancia entre el orden de la vida personal y el orden de la vida histórico-cultural de cada uno (Zuleta Ruiz 1996).

La idea de la espiritualidad del ser humano como materia moldeable supone pensar el cuerpo humano en tanto sustancialidad genética, psicológica y social sobre la cual descansa la capacidad intelectual de las personas. Las experiencias de consumo de SPA atraviesan el universo simbólico de cada persona, desde la forma de hablar hasta el ejercicio de la libertad, el deseo, etc. Por lo mismo, el sujeto consumidor enfrenta una divisa ética de carácter personal: la responsabilidad y la transparencia de sí. Esto explica que la experiencia alucinatoria con sentido sea un ritual a conciencia llamado “viaje”: viajar dentro sí como una forma de reconstitución del ser y de sus lazos con el mundo. Es decir, la experiencia de consumo de drogas descrita como viaje interior significa que la persona que consume SPA, “experimenta con su propio ser, con la esencia, para descubrir quién es uno, porque uno no sabe quién es” (Zuleta Ruiz 1996: 26).

Derrida (1989) confirma la doble imagen de la experiencia del consumo de SPA, bien como travesía, odisea o errancia, bien como *trip* o viaje experimental organizado:

“Expérience *entre* deux expériences: *d’une part* la traversée, l’odyssée, avec ou sans *nostalgie*..., l’errance dont on peut ne pas revenir, autant de possibilités enveloppées dans une certaine étymologie du mot ‘expérience’ et qu’on associe parfois, comme le ‘trip’, à l’expérience de la «drogue», le rapport à l’autre et l’ouverture au monde en général; et *d’autre part* l’expérimentation organisée, l’*experimental* comme ‘voyage organisé’. Que signifie cet *entre*? *L’entre* signifie peut-être que l’expérience à laquelle je me réfère, la pensée de cette expérience, ou cette expérience comme pensée, ne se laisse pas encore déterminer à partir des oppositions reçues, par exemple nature/technique, nature/artifice, non-travail/travail, expérience naturelle/expérimentation artificielle, etc. e ne parle donc pas seulement d’expériences de la drogue ou d’expériences de la non-droque..., mais d’expériences qualitativement très différenciées, parfois pour le même ‘individu’, et qu’on ne pourrait évoquer sans multiplier les qualifications et les points de vue.” (Derrida 1989).

Mientras que el viaje errático va de la mano con el discurso sobre lo vicioso, el veneno, la *katábasis*, el descenso, lo infernal, el placer negativo, el consumo indiscriminado o el estar en contra de las drogas; el viaje organizado va de la mano con el discurso sobre lo virtuoso, el remedio, la *anábasis*, el ascenso, lo paradisiaco, el goce positivo, el consumo de selección o el estar a favor de las drogas. En cualquiera de los casos, el viaje interior significa un viaje de inmersión dentro de sí. “Cuando el viaje es profundo, tiende a producir una experiencia que también se conoce como ‘pequeña muerte’, donde la persona recorre dimensiones de gran extrañeza, teme perder el juicio, se ve enfrentada a su finitud y suele resurgir fortalecida de todo ello” (Escohotado 2015: 188). En otras palabras, el viaje interior es una suerte de ebriedad de viaje o una excursión psíquica introspectiva a través de una conciencia crítica, lúcida y memoriosa sobre la experiencia psicoactiva, antes o después de ella, alimentada por la técnica de la auto inoculación y la expresión de sí, que en la tradición literaria suele ejemplificarse con la obra de Thomas de Quincey (Clej 1995).

Para Castoldi (2012, 2010, 1997), el tratamiento del tema del consumo de drogas en las narrativas literarias ejemplifica también un esteticismo existencial, representado, por ejemplo, a través de la percepción visual de dibujos ornamentales, formas geométricas, colores intensos y visiones fantásticas, así como del desdoblamiento de la personalidad

en tanto vivencia mística inducida por las drogas de excursión como la mezcalina y el LSD. Al menos desde la perspectiva clásica de los imaginarios de la iniciación de carácter místico, el viaje interior es la experiencia más auténtica de abstracción de lo real. Observadores y objetos de la experiencia, algunos escritores han accedido a esta experiencia de abstracción de lo real en términos de una reformulación de lo irracional como un mecanismo cognoscitivo mediante el consumo de determinadas drogas. Al final, más que mirar al exterior, el viaje se trata de mirar hacia el interior de sí mismo, viviéndose muchas veces como un recorrido no finalizado.

El viaje interior es una exploración de los estados de conciencia cuya validez cognoscitiva está mediada por el consumo de SPA: opio, marihuana, peyote, mezcalina, LSD, etc. Forma subjetiva de la libertad de sí, experiencia limítrofe del yo, concatenación de significantes discontinuos, transformación de la interioridad del sujeto en texto:

“En particular en el sentido tendente a obtener una profundización radical de la propia capacidad perceptiva mediante el empleo de la droga a condición de seguir un derrotero iniciático que lleve a superar el temor cognoscitivo, el miedo social (de perder los frenos inhibitorios), el miedo psicológico (conocerse a sí mismo), el miedo cultural (abandonar los sistemas tradicionales) y el miedo ontológico (de descubrir un mundo más placentero que el nuestro y de no quererlo dejar).” (Castoldi 1997: 233-234).

Esta noción de viaje interior permite subrayar la potencia de las drogas como sustancias expansoras de la conciencia y de la capacidad visionaria de cada persona, incluyendo la intensificación de las percepciones y la sensibilidad a los colores, así como la voluntad de asumir un comportamiento rebelde a través del uso de drogas. Sin ir más lejos, cuando el vínculo con la droga tiene algún sentido existencial, el registro de las experiencias mediante la descripción de los efectos de cada SPA se vuelve algo prioritario para diversos consumidores. La dimensión existencial valida el funcionamiento del lenguaje como medio cognoscitivo, introduciendo las drogas en la literatura para formar textos drogados legibles como pilares del imaginario colectivo sobre las drogas en distintas sociedades (Castoldi 1997). Al fin y al cabo, “mettre tous les textes sur la table, des plus médiocres aux plus géniaux permet bien sûr de prouver que la prise de drogue ne confère aucun talent ni aucune ‘vie intérieure’ à qui n’en possède déjà” (Guilbert 2019b).

El valor de las experiencias de consumo de SPA interpretadas como viaje, así como el valor de la literatura del viaje interior como género literario, gracias al nexo entre psicoactividad, corporalidad, subjetividad y discursividad, destacan la importancia de reconocer el placer como eje vertebral de la *pharmakeia* con sus consecuencias tanto positivas como negativas. Sinónimo de embale, traba o subidón (Quintero 2020), la noción de viaje interior como foco de análisis de las experiencias de consumo de SPA sintetiza los procesos de generación de sentido relacionados con las prácticas de alteración de la consciencia individual a través del uso de algún *pharmakon*, ya sea como una experiencia personal a solas o como una experiencia compartida con otras personas, a modo de terapia, inspiración, introspección o socialización. Por eso, estudiar las experiencias de consumo de PSA como viaje interior supone estudiar las determinantes sociales y los factores de predisposición psicogenética, al igual que los efectos deseados e indeseados al consumir ciertas drogas, no sólo como experiencia iniciática, sino como estilo de vida, según *the user's point of view* (Lenson 1995: xvii).⁴¹

▪ El concepto de literatura drogada

De acuerdo con Escohotado (1998), la categoría del género literario del viaje interior abarca en un sentido diacrónico, en tanto discursos no homogéneos, aquellos textos que reflexionan sobre la excursión psíquica propiciada por alguna SPA, excepto el alcohol, permitiendo desglosar y comparar la sincronía de distintas experiencias de consumo de diversas drogas. Otros estudiosos de la literatura y el consumo de SPA, entre ellos, Castoldi (1997) y Guilbert (2019), acuñaron dos términos semejantes al género del viaje interior: *testo drogato* y *écrits stupéfiants*. En general, estas denominaciones: género del viaje interior, texto drogado o escritos estupefacientes, funcionan como nombres genéricos exógenos o que originalmente no han sido usados por los autores ni por los editores de las obras para referirse a los textos literarios sobre el tema del consumo de drogas.

En vez de postular la existencia de un género literario específico a partir de una teoría de los tipos de discurso literario, Escohotado (1989), Castoldi (1997) y Guilbert (2019)

⁴¹ “No por casualidad las narcograffías con tanta frecuencia inscriben la experiencia con las drogas mediante las convenciones del relato de viaje. El ‘viaje’ transita las fronteras entre espacios y tiempos discontinuos; traza puentes, mediaciones, entre los espacios desiguales de la ley, los principios instrumentalizados de lo real, y las experiencias y los tiempos múltiples que la racionalidad moderna progresivamente va dejando *fuera de sí*.” (Herrera & Ramos 2018: 15).

comprueban su existencia de manera inductiva explorando una considerable cantidad de obras a lo largo de varios periodos históricos, principalmente desde el siglo XIX en adelante en la sociedad europea y norteamericana, dándole cabida a la prosa, la poesía, la lírica, la épica y la dramática. Castoldi (1997) sugiere el término *testo drograto* o literatura drogada para agrupar los textos acerca de las experiencias de consumo de SPA, escritos en su mayoría por autores europeos y estadounidenses, publicados entre principios del siglo XIX y finales del siglo XX.⁴² Igualmente, Guilbert (2019a) denomina *écrits stupéfiants* a los textos sobre el consumo de drogas en tanto sinónimo de *littérature droguée*, *narration droguée* o evocación literaria de las experiencias psicotrópicas.

Para Guilbert (2019b), la literatura drogada constituye en sí misma una historia paralela de la literatura que se extiende desde la antigüedad hasta la actualidad, caracterizada por el hecho de privilegiar los discursos tanto reales como imaginarios sobre las experiencias de consumo de SPA en términos de la descripción de los efectos de determinadas drogas. Los textos drogados pueden funcionar como ejemplo para hacer pedagogía sobre el tema del uso de drogas en las sociedades contemporáneas, dándole primacía a los textos acerca de las experiencias singulares de diferentes consumidores según cada SPA en sus respectivos contextos espaciotemporales (Guilbert 2019b). Sin restarle importancia a su utilidad pedagógica, Castoldi (1997) enfatiza aún más el análisis estético del tema de las drogas como paradigma del imaginario y la tradición literaria occidental, constatando no sólo la casualidad sino la sincronicidad de las visiones provocadas por varias SPA a partir de las miradas personalizadas de diversos escritores, traduciéndolas como una especie de marco narrativo preexistente y propio de la literatura drogada.

Desde la perspectiva semio-estética, si las estilizaciones asociadas a los géneros literarios son un tipo de reproducción de ciertos patrones hipercodificados o previamente estandarizados que sirven para hacer textos con determinadas características:

⁴² Para Castoldi (1997), algunos de los autores referentes de la literatura drogada son: Ageev, Balzac, Baudelaire, Burroughs, Chateaubriand, Cocteau, Coleridge, Colette, Conan Doyle, Conrad, Crevel, De Quincey, Desnos, Dostoiévski, Dumas, Flaubert, Gautier, Gógol, Hesse, Hugo, Huxley, Huysmans, James, Kafka, Lamartine, Lorrain, Mallarmé, Maupassant, Melville, Nerval, Nodier, Pitigrilli, Poe, Proust, Rimbaud, Sand, Stevenson, Sue, Tolstói, Trakl, Verne, Vigny, Wells, Zola.

“Una lista de estilizaciones abarcaría varios repertorios de expresiones convencionalizadas, cada una de ellas dependiente de un subcódigo... [como] la fábula, el *western*, la comedia bufa, la escena pastoral, [los textos drogados], etc.... Más allá de ciertos límites, es muy difícil distinguir una estilización de una invención... Generalmente, es el destinatario quien elige interpretar el cuadro como estilización o como invención... Esas estilizaciones son *catacresis de invenciones precedentes*, textos que han transmitido y podrían transmitir un discurso complejo [como el de las experiencias de consumo de SPA] y que ahora se asumen en función de ‘nombres propios’ [como la literatura drogada o el género literario del viaje interior]” (Eco [1976] 2016: 339-340).

Por ejemplo, Sissa (1997) anota que las construcciones narrativas de los “drogadictos”, además del *flash* o la anécdota de la primera vez, implican a menudo un recuento de la anamnesis autobiográfica, describiendo el paso de un periodo rosa a un periodo oscuro, pues cuentan el inicio, el desarrollo y el desenlace del salto cualitativo de un goce positivo a un placer negativo, ligándolo a estados de ánimo como la indolencia, la negligencia, la indiferencia o la necesidad. Sin embargo, el modelo narrativo planteado por Sissa (1997) no es del todo el mismo modelo descrito por Castoldi (1997). De entrada, la principal diferencia es que, según Castoldi (1997), todos los discursos intelectuales sobre las experiencias de consumo de drogas son discursos drogados, “por el hecho en sí de tratarse de un discurso literario sobre la droga, y además de tipo narrativo, aunque se exprese mediante códigos poéticos” (Castoldi 1997: 13), y aunque no necesariamente siempre aludan a una experiencia de consumo problemático.⁴³

Siguiendo a Castoldi (1997), las reflexiones literarias sobre los efectos tanto positivos como negativos del consumo de SPA –que conciernen a la relación entre intelectuales y drogas,

⁴³ “Germán Labrador define en su libro *Letras Arrebatadas* como textos drogados ‘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’.” (Leal 2015: 62). Dicho de otra manera: “[Lo] que aquí llamo ‘texto drogado’ es una variedad particular [de escritos sobre las drogas] que pretende dar cuenta de la experiencia subjetiva con alguna sustancia tóxica, a veces incluso en pleno viaje, como quien lleva una bitácora pormenorizada de su vuelo, aunque la mayoría de las veces se trate de una remembranza, una narración ficticia o un ensayo personal alrededor de los estados alterados de conciencia, en la búsqueda de dar alguna coherencia a lo que, por otra parte, tal vez sea la manera más vívida y memorable de entrar en contacto con la parte irracional y desinhibida de nosotros mismos... El texto drogado es a menudo un ejercicio de espeleología personal, un descenso a las cavernas de la psique.... Quizá no haya un subgénero literario en que el tributo a la tradición se deje sentir tanto como en el texto drogado.” (Amara 2020).

entre ellas, opio, hachís, cocaína, mezcalina, etc.—, dan cuenta de los modos de disfrute de índole personal, así como de las actitudes colectivas relacionadas con las SPA en diferentes contextos culturales. El estudio estético e histórico sobre el itinerario de los textos drogados contribuye a considerar las razones del consumo de drogas a la luz de diversos discursos artísticos, producto del trabajo de intelectuales de distintas épocas y procedencias geográficas, discutiendo cuestiones como, por ejemplo, ¿de qué manera se incorporan los efectos de determinada droga a la forma de expresión de algún texto literario? ¿Qué le aporta dicho texto a la indagación sobre las experiencias de consumo de SPA? ¿Cuáles son los discursos sobre las drogas que predominan en la tradición literaria de x o y país? ¿Por qué la periodicidad o la marcación de la época inciden en el análisis del problema de la literatura drogada como un fenómeno estético?

El universo de la literatura drogada se convierte en una fuente para pensar los estados de alteración de la consciencia según los efectos de cada SPA, a partir de la interacción narrativa de un yo drogado con un mundo externo concreto. Si fuera poco, Castoldi (1997) detecta la presencia frecuente de algunas figuras de impronta romántica, realista, parnasiana, simbolista y decadentista presentes desde el siglo XIX hasta la actualidad, postulándolas como partes de una suerte de modelo narrativo sincrónico preexistente, núcleo de la literatura drogada, que prueba la no casualidad de las visiones regulares, pero siempre únicas, asociadas a cada droga.⁴⁴ A grandes rasgos, los topos literarios del modelo narrativo de los textos drogados tienen que ver con la alteración de las percepciones espaciotemporales, la obsesión por la mujer o la figura femenina en la mente del hombre drogado, el trastorno radical de las relaciones con el mundo externo, el debate sobre la alucinación conectada a la creatividad del artista o del intelectual drogado, y el texto drogado poseído en sí mismo por sus procesos de lectoescritura.

⁴⁴ Sobre el opio y la imaginación romántica en la cultura inglesa-francesa del siglo XIX: (Abrams 1934; Barrel 1991; Edwards & Berridge 1987; Hayter 1988). Sobre el consumo de drogas en el imaginario decadentista: (Pierrot 1977). Sobre la droga como tema literario de la ciencia ficción en el contexto angloparlante de mediados del siglo XX: (Silverberg 1974). A propósito del estudio de los modelos narrativos sobre las drogas de Silverberg (1974), se destaca la distinción de dos actitudes de la ciencia ficción, cuyo autor por excelencia es Aldous Huxley, frente al tema del uso de SPA, sobre todo acerca de las drogas de excursión: una de advertencia, *cautionary*, moralista, descendente, que ve en la droga algo anodino o despreciable; otra, visionaria, utópica, hedonista, ascendente, en la cual la droga significa una puerta de entrada a una realidad superior.

De acuerdo a Castoldi (1997), la alteración de las percepciones espaciotemporales a través de distintas SPA alude a la dilatación e indeterminación del espacio, así como a la anulación del curso del tiempo, en tanto sensaciones de infinito, o retroceso a un tiempo remoto, en ruinas. La mujer como obsesión de los pensamientos del hombre drogado atañe al tópico del amor a partir de la sublimación del ser femenino idealizado por parte de los poetas. El trastorno radical de las relaciones del yo drogado con el mundo externo sugiere cómo los objetos cobran vida y toman iniciativas por sí solos. El debate sobre la alucinación recuerda el interés médico y artístico acerca de la realidad, la imaginación, la creatividad y lo irracional, como las visiones, los sueños, las pesadillas, el delirio, la locura, la magia, las fantasías, etc. Al haber autores drogados, también se encuentra el texto drogado en sí, dominado por una escritura o por una lectura capaz de funcionar como droga; un texto originalmente drogado, o sea, un texto seductor o un texto fascinante que, al ser referencia intertextual de otros textos drogados, se puede considerar como texto fundador, fatal, ejemplar, inimitable e inigualable dentro de la literatura drogada.

La invención de una nueva forma de expresión poética como la literatura drogada implicó que distintos autores eligieran un *continuum* material aún sin segmentar: las experiencias de consumo de SPA, para transformar dentro de dicho *continuum* los elementos expresivos pertinentes de un contenido específico, proponiendo una manera no sólo novedosa sino aceptable de darle forma a la correlación entre expresión y contenido (Eco [1976] 2016: 347). En consecuencia, la literatura drogada puede ser entendida como un *type* literario con innumerables *tokens* narrativos y, ante todo, como un concepto analítico, producto de una *intentio lectoris*, que permite reunir, comparar y comprender múltiples obras literarias sobre la cuestión de la *pharmakeia* en las sociedades actuales, abstrayendo sus modelos poéticos, por semejanza o por oposición, como una especie de matriz productiva e interpretativa cuyos rasgos semánticos alimentan una expresión motivada, así como un grado de similitud conceptual que transfigura el consumo de SPA en un tópico literario vasto, vigente y discutible, de sumo interés ético, estético y político.

Entre otros investigadores, Castoldi (1997) y Cabanillas (2011) sostienen que las drogas son un método expedito para estimular la capacidad de expresión de cada persona como espectador de su propio teatro interior. El acervo poético y retórico de la literatura drogada se puede aprovechar para indagar los tipos de consumo de determinada SPA entre los intelectuales de una época en diferentes contextos culturales, incluyendo las

comparaciones de los efectos de distintas drogas dentro de cada texto drogado y los sentimientos sobre las experiencias de consumo de SPA de cada persona. El recurso a la droga como beta narrativa ilustra y enriquece el nexo entre imaginario y tradición literaria en distintas sociedades cuyos individuos recurren a un arsenal de imágenes particulares sobre las SPA, imponiendo modas o condicionando el deseo de experimentar distintas sensaciones relacionadas a ciertas drogas (Castoldi 1997).

Por ejemplo, uno de los prototipos narrativos del intelectual drogado es el artista autodestruido por los excesos de su actividad intelectual, que refuerza el esquema biográfico del toxicómano, el cual narra el tránsito del placer positivo al placer negativo. Sin embargo, la complejidad retórica y la variedad poética de los textos drogados sobrepasan la narrativa cuasi teleológica del cuadro narrativo del adicto sintetizado por Sissa (1997). Además, “como sucede siempre en estos relatos sobre experiencias con droga, el tributo pagado a la tradición literaria es considerable, pero es difícil en cualquier caso determinar en qué medida los modelos anteriores han influido efectivamente en los rasgos de la experiencia alucinatoria personal” (Castoldi 1997: 179). En el fondo, se trata de identificar venas poéticas, personajes novelescos, episodios de consumo, circunstancias de iniciación, descripciones de los efectos, e incluso transcripciones estilísticas literarias de dichos efectos según la fenomenología del texto drogado: fragmentariedad del discurso, enunciación metonímica, énfasis del discurso y reacciones emotivas.

Castoldi (1997) confirma que la tradición literaria de la literatura drogada en Occidente es tributaria de la codificación de los *topoi* y los arquetipos concretos sobre los efectos de las SPA consignados en las obras de Thomas De Quincey y Baudelaire. Según él, los testimonios de estos escritores enseñan que la experiencia del yo drogado con x o y droga refleja la cultura de cada consumidor, bien sea que se trate de un autor empírico o de un personaje literario. Contracara de la difamación de las SPA, la apología literaria de las drogas exalta las propiedades curativas, la emanación del placer, la ebriedad poética, la fascinación por la psique, el entusiasmo descriptivo del narrador y la inscripción de los efectos de determinada droga dentro de cada texto. Uno de los efectos somáticos más significativos de distintas SPA atañe a la alteración y la dilatación espaciotemporal. Otras experiencias destacan pasajes de hiperestesia auditiva, desdoblamiento de la personalidad, teatralización del yo, sensaciones de sinestesia, hilaridad dialógica, y satisfacción al sentirse partícipe de prácticas transgresoras.

Los textos drogados condensan diferentes razonamientos morales, no necesariamente moralistas, los cuales se pueden tomar como actitudes personales frente al consumo de drogas como una problemática social. No obstante, los lugares comunes de las novelas con propósito moralista agudizan las descripciones negativas de los efectos de las drogas, resaltando sus factores de difusión y su peligrosidad social traducida en términos de muerte, suicidios o sobredosis como conclusión dramática de un consumo problemático estereotipado. Al escenificar un aniquilamiento físico y psíquico del individuo, los relatos moralistas suelen narrar la conversión del consumidor en un adicto cuyo aumento paulatino de la dosis lo condena a una dependencia absoluta, describiendo los detalles de sus pesadillas asociadas a la droga, y negando el papel terapéutico del *pharmakon* como paliativo del sufrimiento individual (Castoldi 1997). De ahí que, “la narration romanesque d’une expérience de drogue se prête particulièrement aux poncifs, surtout si l’auteur est ignorant et qu’il est mauvais” (Guilbert, 2019b).

La literatura drogada se bifurca narrativamente a partir de la polisemia inherente al concepto de *pharmakon*. Remedio o veneno, así se modelan las condiciones de posibilidad de unos relatos ascendentes en contradicción a otros relatos descendentes (Marina 2011). Tal vez el argumento del círculo vicioso haya dado lugar a una clase de relatos de gran éxito comercial poniendo en duda las conveniencias del empleo de alguna droga, pero la estética de la experiencia del consumo de SPA admite una valoración positiva a nivel cognoscitivo enmarcándola sobre todo en los ámbitos de la religiosidad, el misticismo y la ética vital. El modelo del recorrido iniciático de la droga destaca ese papel cognoscitivo, situándolo entre la realidad objetiva y la emoción subjetiva, entre el juicio ético y el juicio estético, dentro del imaginario de la iniciación: las narraciones ritualizadas, la exaltación de la capacidad visual, la disminución de la voluntad de actuar, la atenuación de los parámetros espaciotemporales, la enajenación de la unidad del yo, la identificación total o absoluta con los objetos circundantes o con el Todo (Castoldi, 1997, 2010, 2012).

No en vano, la idea de la literatura drogada como concepto interpretativo nace del interés por estudiar cómo el contenido drogado motiva una expresión literaria particular, que en ocasiones desafía la correlación codificada de las políticas prohibicionistas de las sociedades del siglo XX. Cercana al concepto de farmacografía artística (Lenson 1995), así como al concepto de narcografía (Herrera & Ramos 2018); sinónimo de escritos

estupefacientes (Guilbert 2019); equivalente a la noción de género literario del viaje interior (Escohotado 1989); la categoría de texto drogado (Castoldi 1997) enfatiza la particularidad expresiva de los discursos literarios sobre las experiencias de consumo de SPA a través de una cuadratura de carácter intertextual como marco de referencia, mas no como ley universal. Además, al establecerse como un género literario sin precedentes cuyo modelo rizomático se empezó a formar a partir del siglo XIX, este género literario viene signado con un contenido nuevo, pero previsible, en la doble vía poética de una creatividad regida por reglas, así como de una creatividad que cambia reglas precedentes.

En suma, el concepto de literatura drogada se define como una convención interpretativa a partir del funcionamiento poético de los contenidos integrales o fragmentados de un *continuum* físico de textos artísticos que, al codificar lo drogado dentro de sus tramas discursivas, activan procedimientos de invención radical, así como de invención moderada, entrelazando reproducciones, estilizaciones, ostensiones, además de otros modos de producción de funciones semióticas alrededor del *topic* de las experiencias de consumo de SPA. El modelo semántico de la literatura drogada concentra una propuesta cultural sobre las drogas en forma de enciclopedia en distintas escalas geográficas. Por ello, si “los nombres de los géneros son insuficientes porque son *inútiles*”, pues “un género no es más que una conjunción de diferencias” (Eco [1984] 2017: 95); la semiótica estética evita reducir el concepto de literatura drogada a una cuestión meramente nominal, aprovechándolo como una herramienta metodológica u operativa, producto de una intención de lectura sobre un conjunto ilimitado de textos literarios alrededor de un tema específico.

2.2.1 El estudio de la literatura drogada en América Latina

Desde comienzos del siglo XXI, los estudios sobre los textos drogados en América Latina han ganado terreno poco a poco dentro las investigaciones sobre los discursos acerca del consumo de SPA, así como de la historia y la crítica de la literatura en el contexto latinoamericano. A lo largo y ancho de la región, se ha formado una suerte de comunidad de investigadores interesados en estudiar desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas el mismo pero variado objeto de estudio: la literatura drogada. Tanto así que, al hacer un rastreo general, se pueden encontrar pesquisas dedicadas a indagar el uso de las drogas en la vida personal de los autores y las formas a partir de las cuales han escrito a través un lenguaje literario sobre la experiencia de la *pharmakeia*.

Un rápido vistazo al estado del arte sobre los estudios acerca de la literatura drogada en América Latina permite observar un campo de estudio en crecimiento, que se posiciona sobre todo desde la historia de la literatura, la crítica literaria, las teorías del imaginario y las retóricas de la droga, entre otros estudios culturales y filosóficos. Aparte de referirse con frecuencia a los planteamientos de teóricos como Castoldi, Derrida, Deleuze, Escotado, Foucault, Preciado, Ronell, Sissa, etcétera; estos estudios han demarcado una suma de criterios para recortar el objeto de estudio: cronológicos (corriente, periodo histórico), geográficos (local, nacional, regional), sociales (individual, grupal), estéticos (idiolecto de corpus, idiolecto de obra) y psicoactivos (tipo de droga). Así, por ejemplo, se puede decir que en América Latina priman en gran medida las investigaciones acerca de la literatura modernista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tanto a nivel autoral como a nivel generacional, no sólo a escala hispanoamericana sino también nacional.⁴⁵

La literatura drogada se ha convertido cada vez más en un objeto de estudio para varios investigadores, cuya valía intelectual ha alimentado la reflexión sobre la droga y las experiencias de consumo de SPA alrededor de la biografía de múltiples autores y las obras literarias *per se* desde el modernismo hasta la posmodernidad (Herrero Gil 2008). A partir de la revisión de estos estudios, se logra entrever cómo la literatura del viaje interior dio sus primeros frutos en el contexto latinoamericano durante las últimas décadas del siglo XIX, entroncándose dentro una tradición literaria de origen europeo, inspirada ante todo en la literatura francesa e inglesa de raíces decimonónicas. Así lo comprueban al menos unos cuantos investigadores que han explorado la llamada “iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana” (Viera 2003), abordando casos individuales, grupales y de época (Herrero Gil 2013, 2009a, 2009b, 2008), a través de la lectura de la obra de autores

⁴⁵ La presente investigación ha dejado de lado los estudios sobre la literatura drogada en España por razones geográficas, aunque en territorio ibérico se encuentran avances en torno a la materia, la mayoría de ellos publicados en el siglo XXI, alrededor de autores como Cervantes, Diego de Torres Villarroel, Lucía Etxebarria, Luis Alberto de Cuenca, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle Inclán, etc.: (Accetto, 2019; Batiste Moreno, 2002; Correa Urquiza, 2012b; Escalante Varona, 2019; Herrero Gil, 2008; Labrador Méndez, 2009, 2019; López Muñoz et al., 2008; Martín Villarreal, 2019; Molina Lora, 2011; Picón Ibáñez, 2018; Sáez, 2020; Schiavo, 1990; Vilchez Ruiz, 2015). De igual manera, por razones idiomáticas, se apartan los estudios de Brasil, entre ellos: (Gonçalves Nascimento, 2019; Haizenreder Ertzogue, 2012; Penna, 2019; Villar Aira, 2018).

como José Asunción Silva, Julián del Casal, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, José Martí, entre otros.

Uno de los recortes más fructíferos de los estudios sobre la literatura drogada en América Latina ha sido entonces la investigación acerca del consumo de drogas y la literatura modernista hispanoamericana. Investigadoras como Herrero Gil (2013) han excavado desde las teorías del imaginario la arqueología de las drogas en la vida y obra de los autores modernistas, tanto juntos como por separado, tomando a cada autor como una unidad vital, literaria y de construcción de sentido. Además de las contribuciones de Herrero Gil (2013, 2009b, 2008), otros investigadores se han preguntado por la creación y las drogas en el modernismo iberoamericano (Gardié 2017), y, aún más situado, por la poesía de la morfina en la obra de los modernistas ecuatorianos (Burneo Salazar 2019), ofreciendo un acercamiento general, histórico y de carácter regional-nacional a la literatura drogada como subgénero de la literatura modernista de habla hispana, la cual hace gala de una marcada tendencia a privilegiar las sustancias derivadas del opio.

El nexo de los escritores de la corriente modernista con el *pharmakon*, cuyo texto fundador se le asigna al poema *Haschisch* de José Martí que termina con la exclamación “¡Haschish de mi dolor, ven a mi boca!”, ha sido el acontecimiento cultural más valorado en este campo de estudio debido a su rol precursor a escala continental. En otras palabras, el “viaje modernista” constituye el modelo fundacional de la literatura drogada en América Latina, sustentado sobre la noción de viaje interior como un viaje de la subjetividad alterada mediante el consumo de SPA: hachís, láudano y morfina, en cuanto rito de iniciación a la experiencia del consumo de drogas (Viera 2003):

“Dentro de un marco orientalista europeo, la droga constituye un lugar de producción que inicialmente aspira a permanecer fuera de los límites narratológicos de la cultura hegemónica. Sus inauguradores en el canon europeo, Thomas De Quincey y Charles Baudelaire, fundamentan su constitución dentro de la lógica de la ‘confesión’ (o en términos actuales: el testimonio) y la lírica, la cual constantemente apuntala la precariedad de las bases de la narrativa: el colapso de los marcos organizadores de la subjetividad y el lenguaje... El ‘género literario’ de la experiencia de la droga [ha] creado una cultura de la droga... Los modernistas presentan las primeras tentativas de experimentación lingüística y de representación en la literatura hispanoamericana, catalizadas por la droga, que luego

se desarrollarían, sin la presencia concreta de la misma, en los movimientos de vanguardia a partir de la segunda década del siglo veinte.” (Viera 2003).⁴⁶

En paralelo a los estudios sobre la literatura modernista, se han publicado una serie de trabajos sobre las experiencias de consumo de SPA como un tema presente en la obra de escritores posteriores a los modernistas, analizados individualmente o de modo comparativo, como en el caso del opio en César Vallejo y Pablo Neruda (Leal 2017, 2015), la hoja de coca en Mario Chabes (Di Benedetto 2019), la “intoxicación textual” en Jorge Luis Borges (Ledesma 2015) y la ayahuasca en Néstor Perlongher (López Seoane 2019). Al reafirmar el desarrollo polifacético de la literatura drogada en América Latina a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI, estos trabajos han destacado cuestiones como el posicionamiento político de los escritores frente a las drogas, las descripciones literarias de las SPA a nivel cultural y sociopolítico, los tipos de consumidores y los lugares de consumo, las poéticas de lo sagrado y las experiencias de desborde como expresión de una estética drogada, e incluso la retórica del texto drogado como droga en sí.

A su vez, una perspectiva transatlántica sobre la producción cultural de la literatura moderna en Colombia, España y México distingue dos grandes tipos de narrativas nacionales acerca de las drogas: i) los discursos del narcotráfico y la figura del narcotraficante; ii) los discursos periféricos sobre la juventud, el rock and roll, el consumo de drogas y la vida cotidiana, relacionados en el caso mexicano a la literatura de la Onda. Efectivamente, aunque el *pharmakon* no fue el componente más sustancial de sus relatos, los escritores de la literatura de la Onda, entre ellos, Gustavo Sainz, José Agustín, José Emilio Pacheco y Parménides García Saldaña, incursionaron en la contracultura de las SPA ilegalizadas en México a mediados del siglo XX, sembrando una actitud contestataria a través de su literatura para resquebrajar el *establishment* de los adultos. El movimiento de jóvenes escritores de la Onda y su literatura drogada se propagó en un medio cultural

⁴⁶ Examinados de manera individual, se encuentran lecturas sobre la morfina en Julio Herrera y Reissig (Aguilar 2010); el hachís en Horacio Quiroga (Correa Urquiza 2011; Iguiniz 2016); el hachís en Rubén Darío (Correa Urquiza 2012b); las drogas en Julián del Casal (Correa Urquiza 2013; Herrero Gil 2009b); el hachís en José Martí (Camacho 2011; Correa Urquiza 2012c; Pérez López 2019); el alcohol en Bernardo Couto Castillo (Sánchez Martínez 2019); y la visión narcotizada del Oriente en José Juan Tablada (Pérez de la Torre, 2019).

pandeado por el hipismo, el rock ácido y la *beat generation*, con unos visos culturales comparables al movimiento go-gó y el nadaísmo en Colombia (Molina Lora 2011).

A propósito de la literatura drogada en México, otra investigación aplica el análisis diacrónico, descriptivo y contextual para fijarse en el cambio tanto como en la permanencia de los discursos sobre las SPA entre 1968 a 1999, a partir de las obras de Parménides García Saldaña, Luis Zapata Quiroz y Hugo Valdés Manríquez. Las temáticas acerca de las experiencias de consumo de drogas ilegalizadas en las obras de estos autores, además de los prejuicios respecto a las drogas, la homosexualidad y la prostitución, rondan los tropos de las SPA y la cotidianidad, así como el consumo de drogas como acto de disidencia juvenil. La utilización de las obras de estos autores como fuente histórica sirve para estudiar no sólo cómo aparecieron las drogas en la literatura mexicana, sino cuáles han sido las funciones significativas de las SPA en los textos artísticos y qué representaciones sobre los consumidores sobresalen en ellos (Gaxiola Beltrán 2019).⁴⁷

La categoría de texto drogado ha sido aplicada además dentro de los estudios sobre la literatura puertorriqueña para delimitar dos tipos de narrativas propios de la literatura drogada: la narrativa del cielo y la narrativa del infierno, a través de las obras de Yván Silén y Rafa Franco Steeves. De lado del cielo, Yván Silén representa la literatura de la experiencia de la divinidad por medio del consumo de cannabis, café, mezcalina y LSD como naves de un viaje mental paradisíaco. Del lado del infierno, se ubica la obra de Rafa Franco Steeves, una novela sobre el uso de heroína que narra una experiencia de consumo problemático como una suerte de viaje ciudadano distorsionado, en el cual el infierno es el propio cuerpo adicto (Cabanillas 2012, 2011; Del Valle Vélez 2019).⁴⁸

⁴⁷ Sobre el personaje literario del consumidor de marihuana en la narrativa mexicana del siglo XX y la “narrativa mexicana pacheca”, ver también: (García Vallejo 2014). Sobre el afecto hepático, la intoxicación alcohólica y la adicción en la ranchera *queer* de Chavela Vargas: (Gómez 2019).

⁴⁸ Además, véase el análisis de la retórica de la droga en la novela *Los encadenados* de Josefina Guevara Castañeira –una obra que “anticipaba algunos de estos infiernos, pero consignaba al mismo tiempo un programa de cura” (Ramos 2019: 21)–, el cual se asienta sobre el trinomio literatura moderna, experimentación estética y alteración psicoactiva para observar la función terapéutica de la droga y la condición ilegal del heroinómano en el contexto puertorriqueño. Sobre la literatura drogada en Puerto Rico, ver también: (Pastor 2019; Rosa 2019).

Estos estudios sobre los textos drogados en la región no sólo certifican el nacimiento de la literatura drogada en América Latina alrededor de la segunda mitad del siglo XIX en el seno de la literatura modernista, sino que también refrendan la idea de la permanente actualización de la literatura drogada, en este caso, gracias a la obra de los escritores de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, así como su posterior desarrollo desde la década de 1950 hasta la actualidad. Aparte, estos estudios conforman un mapa narrativo con aspectos sincrónicos sobre las experiencias de consumo de SPA en más de una decena de países, condensados en la construcción de ciertos perfiles de consumo, entre los cuales desfilan los personajes del adicto, el poeta maldito, el criminal, el científico, el intelectual, el joven rebelde y el marihuanero. Pero, a fin de cuentas, ¿qué se sabe sobre el devenir de la literatura drogada en el caso colombiano?

2.2.2 Breve historia de la literatura drogada en Colombia

¿Qué tanto se ha estudiado la literatura drogada en Colombia? ¿Cuáles indicios dan alguna pista para reconocer su presencia entre los escritores colombianos? ¿Qué estilos han predominado en la formación de las novelas drogadas en este país? ¿De qué manera se puede entender la cultura psicoactiva que está inscrita en la literatura drogada a nivel nacional? ¿Se trata de una cultura gramaticalizada o de una cultura textualizada?

El lunes 13 de febrero de 2023, al pedirle al *ChatGPT* que hablara sobre la literatura de drogas en Colombia, este sistema de inteligencia artificial dijo:

“En Colombia, la literatura de drogas ha sido un tema recurrente desde hace décadas, reflejando el papel que ha tenido el país como uno de los principales productores y traficantes de drogas a nivel mundial. La literatura sobre drogas en Colombia aborda una amplia variedad de temas relacionados con el narcotráfico y su impacto en la sociedad, incluyendo la adicción, la corrupción, la violencia y la pobreza. Algunos de los autores colombianos más conocidos que han escrito sobre estos temas incluyen a García Márquez, Valencia, Echavarría, entre otros. Sus obras han tratado de ilustrar la complejidad de la relación entre el narcotráfico y la sociedad colombiana, y han sido ampliamente leídas y discutidas tanto dentro como fuera de Colombia. Además, también hay una rica tradición de literatura oral en Colombia que aborda temas relacionados con las drogas y su impacto en la vida de las personas. Estas historias son transmitidas de generación en generación y a menudo se utilizan para sensibilizar sobre los peligros y las consecuencias negativas del uso de drogas. En general, la literatura de drogas en Colombia es un testimonio valioso del

impacto que ha tenido el narcotráfico en la sociedad colombiana, y es un importante medio para comprender y debatir estos problemas críticos.” (ChatGPT 2023).

Las SPA han sido una entrada narrativa de la tradición literaria en Colombia desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Análogo al caso de la literatura mexicana, los teóricos y críticos literarios han definido en general dos afluentes narrativos acerca de las drogas en Colombia correlacionados, pero independientes: la literatura drogada y la literatura del narcotráfico (Molina Lora 2011; Osorio 2015, 2014). Ciertamente, el consumo de SPA y el narcotráfico son dos caras de la historia de las drogas en Colombia, o sea, el anverso y el reverso de la cola del lagarto (Salazar Jaramillo 1998), la cola del *pharmakon*, ese reptil conceptual, enigma del lenguaje, remedio y veneno, bifurcado en términos narrativos entre lo sagrado y lo profano, situado aquí en medio de una disyunción entre las experiencias de consumo o las estructuras criminales del narcotráfico.⁴⁹

Con todo, los textos literarios son un termómetro cultural del imaginario colectivo frente al fenómeno del consumo de drogas en Colombia. De hecho, al pensar las metamorfosis del imaginario artístico, así como los gustos estéticos de la sociedad colombiana sobre las SPA, hay quienes han determinado preferencias, normas, actitudes y valores de la recepción de la literatura drogada en el país siguiéndole el rastro a sus reposicionamientos dentro del mercado del libro colombiano (Hernández B. 1993). Al fin y al cabo, las novelas sobre el consumo de SPA visibilizan hechos controvertidos de la sociedad colombiana y, aunque algunas narraciones puedan caer en el moralismo y la “gazmoñería” a los ojos de algunos lectores (Hernández B. 1993), su potencia narrativa resignifica la triangulación entre ciudades, drogas y mujeres, además de las ideas de (des)estructuración del yo y los viajes interiores que franquean algún límite personal o social.⁵⁰

⁴⁹ La historia de las drogas en Colombia (Salazar Jaramillo 1998) va de lo sagrado a lo profano y, al partir de un uso ancestral de enteógenos, pasando por la moda de la coca, la cocaína y los derivados de los opios a finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, se integra a la carrera del prohibicionismo desde la década de 1920 hasta hoy. Sobre los orígenes de la política colombiana contra las drogas: (López Restrepo 2016). Sobre la historia de la marihuana y la historia del narcotráfico en Colombia: (Britto 2022; Saénz Rovner 2021, 2007, 1996).

⁵⁰ Al escribir sobre los “libros colombianos de ficción y edificación moral sobre consumo y tráfico de narcóticos”, Hernández B. (1993) ejemplifica la literatura sobre las drogas en Colombia a través de cinco libros. De la literatura drogada: *El ojo oculto de la droga* de Carlos Eduardo Uribe, *Basuco o patria* de Mónica Alvarado García y *Sin remedio* de Antonio Caballero Holguín. De la narcoliteratura: *La mala hierba* de Juan Gossain y *La marihuana no tiene cielo* de Isaac López Freyle.

Si bien Colombia ha sido un país históricamente narco-productor de tabaco, café, marihuana, coca y amapola; también ha sido una nación narco-gráfica, tanto por la producción de textos drogados como por el consumo de textos artísticos sobre el tema del uso de drogas. Al dejar de lado *ad hoc* los relatos sobre el alcohol, los primeros textos drogados datan del último cuarto del siglo XIX (Naranjo Mesa 2013), cuando apenas se había instaurado la Constitución Política de la República de Colombia de 1886, inaugurándose el periodo conocido luego como regeneración o catástrofe, identificado con ideales católicos, centralistas y conservadores (Uribe Celis 2007). Publicados en revistas misceláneas o libros de circulación comercial, los relatos de la droga en la tradición literaria colombiana reconocieron inicialmente el reinado cultural de las drogas de paz: el opio y sus derivados (Naranjo Mesa 2013), integrando posteriormente las drogas de brío y las drogas de excursión, entre ellas, la cocaína, el crack, la marihuana, el LSD, etcétera.

La primera oleada de la literatura drogada en Colombia reprodujo la moda de las drogas de paz antes del auge de las políticas contra las SPA en 1920. Así las cosas, algunos de los primeros relatos de la droga aparecieron en Antioquia entre 1887 a 1903: *Fin de siglo (en Londres)* de Eduardo Zapata, *La jeringuilla de Pravaz* de José Montoya y *Ánima en pena* de Alfonso Castro (Naranjo Mesa 2013). En principio, estos textos abordaron el consumo terapéutico, así como el consumo problemático de morfina, a partir de una narración de orientación psicológica, remitiendo en ocasiones a otras SPA, como el cáñamo indio y la lectura misma. En vista de ello, al hacer explícito el gusto de dichos autores por escritores como De Quincey y Baudelaire, la cultura literaria de la droga en Colombia se conectó desde sus inicios costumbristas-modernistas con la tradición literaria de los textos drogados, retomando tropos como la alteración de las percepciones espacio-temporales, la embriaguez amorosa asociada a la divinización del ser femenino, además de los relatos relacionados a la decadencia, la locura, el suicidio, la muerte, la alucinación, las visiones, los ensueños, las revelaciones, los recuerdos y los fantasmas.

En Bogotá, entre 1907 a 1924, se publicaron varias obras que redoblaron la popularidad de las drogas de paz en los círculos literarios colombianos, como *Pax* de José María Rivas Groot y Lorenzo Marroquín, *Los humildes* de Alfonso Castro, *Diana cazadora* de Clímaco Soto Borda, *La nube errante* de Manuel Briceño, aparte de la presencia de los adictos en

la novelística de José María Vargas Vila (Curcio Altamar 1957; López Restrepo 2016).⁵¹ Por ende, la literatura drogada en Colombia se incubó durante la hegemonía del partido conservador, de 1886 a 1930, a través de la circulación de relatos que construyeron una imagen de los consumidores como morfinómanos, espíritus letrados, estetas suicidas, estudiantes de medicina y mujeres enfermas, como ejemplos de experiencias de consumo problemáticas, funcionales, terapéuticas y/o con fines medicinales.

Sin embargo, el texto drogado ejemplar o fundante de la tradición literaria de las drogas en Colombia es la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva Gómez, publicada en 1925, casi treinta años después de la muerte del autor (Gardié 2017; Herrero Gil 2013; Laverde Ospina 2008; López Restrepo 2016; Molina Lora 2011; Osorio 2014). Ambientada en el contexto euroamericano de finales del siglo XIX, *De sobremesa* apuntala el reinado de los opiáceos dentro de la etapa inicial de la literatura drogada en el país, notándose una predominancia de las drogas de paz como la morfina en términos de pociones narcóticas, divinas y venenosas, servidas de sobremesa para estimular placeres, conciliar el sueño y paliar dolencias. La experiencia de la *pharmakeia* en el canon novelístico de Silva se asienta sobre la práctica del análisis íntimo como autoanálisis de la anatomía moral individual en cuanto objetivación del propio ser a través de la escritura de un diario personal acerca de las vivencias de un poeta latinoamericano adinerado en Europa.

Del periodo de la república liberal en adelante, la introducción paulatina de las drogas de energía y las drogas de excursión como tema literario transformó el predominio de las drogas de paz dentro de la literatura drogada en Colombia, cobijándola bajo una especie de poética del poli consumo de SPA aún vigente. Es más, mientras el prohibicionismo se abrió paso en tiempos de la Sociedad de Naciones de 1920 hasta 1946, un año antes de publicarse la novela de José Asunción Silva, en 1924, se dio a conocer *La vorágine*, de José Eustasio Rivera Salas, donde breve, pero sustancialmente, se menciona al yagé con la expresión “telepatina” como una planta visionaria de la selva amazónica (Hernández B.

⁵¹ En Colombia, “el consumo de drogas se mantenía en los círculos literarios, donde no era extraño que los usuarios exhibieran su jeringa personal. El poeta Francisco Restrepo Gómez, miembro de la Gruta Simbólica, murió en 1924, víctima de la morfina. Guillermo Valencia, poeta y frustrado candidato en dos ocasiones a la Presidencia de la República por el partido conservador, fue descrito por un enviado británico así: ‘Caballero y aristócrata. Hombre de gustos refinados y vida bohemia; se dice que es adicto a la morfina’.” (López Restrepo 2016, 186).

1993). Sin embargo, Porfirio Barba Jacob es la figura más destacada en este caso (Rosselli 1986; Saéñz Rovner 2007), pues este poeta inauguró la literatura marihuanera como una deriva particular de la literatura drogada en Colombia, que se ha diseminado ampliamente desde entonces dentro de la narrativa novelística (Tabla 3).⁵²

Tabla 3. Consumo de marihuana como tema literario en la narrativa colombiana contemporánea.

No.	Título	Autor	Año
1	La nube errante: novela de costumbres	Manuel Briceño	1924
2	De sobremesa	José Asunción Silva	1925
3	Salto al vacío (Marihuana)	Daniel Caicedo G.	1955
4	Las llaves falsas. (Diario de un toxicómano)	José Vélez Sáenz	1959
5	Diario de Lecumberri	Álvaro Mutis	1960
6	Aire de tango	Manuel Mejía Vallejo	1973
7	¡Que viva la música!	Andrés Caicedo	1977
8	La marihuana no tiene cielo	Isaac López Freyle	1980
9	Conciertos del desconcierto	M. G. Magil	1981
10	Bacano Llave	Alberto Piedra	1981
11	Acelere	Alberto Esquivel	1985
12	Sin remedio	Antonio Caballero	1985
13	Bazuco Street: La Calle de los Juegos Artificiales	León Zuleta Ruiz	1988
14	El pelaíto que no duró nada	Víctor Gaviria	1991
15	Ganzúa	Luis Fernando Macías	1991
16	Del amor y otros demonios	Gabriel García Márquez	1994
17	Esteban Gamborena	Arturo Echeverri Mejía	1997
18	El desbarrancadero	Fernando Vallejo	2001
19	Érase una vez el amor pero tuve que matarlo	Efraím Medina Reyes	2001
20	Zanahorias voladoras	Antonio Ungar	2004
21	El síndrome de Ulises	Santiago Gamboa	2005
22	El ataúd más hermoso del mundo	Margarita Borrero Blanco	2007
23	La verdad sin calzones. Crónica de los submundos	Juan G. Valderrama S.	2008

⁵² “Durante varias décadas el consumo de la planta estuvo restringido a ‘gente de bajos fondos, cargadores, hampones, pequeños contrabandistas, braceros, vendedores ambulantes, homosexuales reconocidos, prostitutas de baja cuño, delincuentes mayores habituales (atracadores y ladrones, asaltantes), bandoleros (violencia rural), población carcelaria masculina y femenina, bogas, choferes, pequeños artesanos, soldados (problema cuartelario), etc.’. A este colectivo habría que agregar a los artistas bohemios, el más famoso de los cuales fue el poeta Porfirio Barba Jacob, quien conoció [la marihuana] en 1909, en México.” (López Restrepo 2016, 196). Algunos textos periodísticos de Barba Jacob sobre el consumo de drogas, publicados originalmente en 1919 en *El Heraldo de México*, se pueden leer en: (García Aguilar 2009, 236-253).

24	La naturaleza de las penas	Luis Fernando Charry	2012
25	Sueño blanco	Miguel Botero García	2016
26	Semáforos rotos	Santiago Infante	2017
27	Diario del fin del mundo	Mario Mendoza	2018
28	Cómo maté a mi padre	Sara Jaramillo Klinkert	2019
29	Se llamaban los Billis de Unicentro	Felipe Mercado	2020
30	Cómo abrí el mundo	José Covo	2021
31	El país de las otras importancias	Francisco Montaña I.	2022
32	Los laureles del vencido	José Covo	2023

Mientras los dirigentes liberales lideraron un proceso nacional de modernización económica, social y política de 1930 a 1946, sintonizado con la prohibición de distintas drogas (López Restrepo 2016; Murillo Posada 2007); la literatura modernista reorganizó la temática del consumo de SPA en función del pasado y lo diferente para favorecer una actualidad cosmopolita, decadente y transitoria. Gracias a su funcionalidad terapéutica, el opio y sus derivados como la morfina ostentaron una soberanía dentro de la literatura drogada en Colombia hasta mediados del siglo XX. A todo esto, se sabe que dos poetas consumidores de morfina murieron en 1938, Bernardo Arias Trujillo y Eduardo Castillo (López Restrepo 2016); como corolario, al año siguiente, apareció *Inferno azul, o el país de los toxicómanos*, de Vicente Noguera Corredor, una novela protagonizada por una morfinómana parisina, “que recuerda en cierto modo a *Del opio*, de Vargas Vila, con toda la gama de alucinaciones al humo de la droga” (Curcio Altamar 1957: 237).

Más allá de la literatura modernista, sobre todo a partir de la década de 1950, la literatura drogada en Colombia expandió su horizonte narrativo fijándose mucho más en las drogas de excursión mediante el abordaje del tema del consumo de marihuana, dando un viraje en cuanto a la caracterización de los personajes consumidores al pasar de los consumidores de morfina a los consumidores de marihuana. Por ejemplo, *Piltrafa*, de Amira de la Rosa, de 1945, un texto dramático dividido en tres actos en los cuales se dramatiza el consumo problemático de un “marihuanómano” de clase media alta como una enfermedad que hace del enfermo una persona de poca consistencia física y moral. Más aún, la primera novela sobre la marihuana en Colombia, *Salto al vacío (Marihuana)*, de Daniel Caicedo G., publicada en 1955 (Jaramillo Escobar 2012), recrea una historia de consumo problemático de la “yerba maldita” como un vicio que conduce a la perdición, la

vagancia, el hampa y la muerte, e incluso hace una referencia intertextual de carácter dialógico al poeta marihuano Porfirio Barba Jacob como “el ñero inmortal”.

Los textos drogados sobre la marihuana en Colombia no sólo han retratado el consumo de esta SPA como “yerba maldita”, sino también como “yerba bendita”, pues es una droga que, más allá de los usos problemáticos, se relaciona con consumos experimentales, funcionales, terapéuticos y con fines medicinales. A fin de cuentas, la literatura sobre el consumo de marihuana se hizo pronto un nicho propio dentro de la literatura drogada en Colombia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como lo ejemplifican diversas novelas, entre ellas, *Las llaves falsas. Diario de un Toxicómano* de José Vélez Sáenz, *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo, *Conciertos del desconcierto* de M. G. Magil, *Acelere* de Alberto Esquivel y *Sin remedio* de Antonio Caballero, aparte de la literatura nadaísta de autores como Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Jaime Jaramillo Escobar, Eduardo Escobar, etcétera. En el siglo XXI, por ejemplo, la poética de la “yerba maldita” se ilustra en novelas como *La verdad sin calzones. Crónica de los submundos* de Juan Guillermo Valderrama, *Cómo maté a mi padre* de Sara Jaramillo Klinkert y *El país de las otras importancias* de Francisco Montaña Ibáñez; mientras la poética de la “yerba bendita”, en obras como *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, *El ataúd más hermoso del mundo* de Margarita Borrero Blanco y *Cómo abrí el mundo* de José Covo.

En resumen, la principal característica de la literatura drogada en Colombia desde la década de 1950 hasta la actualidad ha sido la diversificación de las historias sobre las experiencias de consumo de distintas SPA: morfina, clonazepam, heroína, cocaína, bazuco, marihuana, ayahuasca, yagé, hongos, LSD, cacao sabanero, éxtasis, *popper*, etcétera. A contrapelo de la literatura del narcotráfico (Molina Lora 2011; Osorio 2015, 2014), los textos drogados han construido otras narrativas sobre las SPA en la sociedad colombiana contemporánea, dibujando una cultura de las drogas alrededor del poli consumo, en la cual existen ejemplos de todo tipo de consumidores: consumidores no consumidores, experimentales, habituales, recreativos, funcionales, problemáticos, sofisticados, terapéuticos, con fines medicinales y rituales.⁵³

⁵³ Aparte de las obras drogadas *per se*, escritores de la talla de Gabriel García Márquez se han manifestado a favor de la legalización del consumo de SPA en Colombia, concibiendo las

La literatura drogada en Colombia en el siglo XXI se ha instituido definitivamente como una tradición literaria específica sobre el consumo de SPA, con evidente cabida en el ámbito de la narrativa contemporánea, a través de la creación y la lectura de obras que conectan el tema del consumo de drogas con enfoques de género y sexualidad, como en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute, *El ataúd más hermoso del mundo* de Margarita Borrero Blanco u *Ornamento* de Juan Sebastián Cárdenas, así como con perspectivas autobiográficas y testimoniales, como *La verdad sin calzones. Crónica de los submundos* de Juan Guillermo Valderrama Santamaría, *Sueño blanco* de Miguel Botero García o *Se llamaban los Billis de Unicentro* de Felipe Mercado. Por último, *Cómo abrí el mundo* y *Los laureles del vencido*, de José Covo, llevan la poética del viaje interior a una retórica psico-náutica mediante una narrativa drogada privada o personal, cuya estrategia meta-narrativa reivindica la filosofía de la drogada como una filosofía de la decisión.

De ahí que, si las culturas gramaticalizadas o hiper codificadas se rigen por sistemas de reglas con predominio del contenido (Eco [1976] 2016), la cultura psicoactiva de la literatura drogada en Colombia se ha tejido como una cultura textualizada o una cultura hipo codificada, expresada a través de una galaxia textual de fuerte acento novelístico. Es decir, en este país se ha formado una pseudo nebulosa de contenido sobre las experiencias de consumo de SPA instituyéndose unos códigos de lectura que validan la interpretación de decenas de textos literarios dentro de los márgenes tradicionales del género del viaje interior, con sus respectivas poéticas y retóricas acerca de la *pharmakeia*, tal como se evidencia al analizar un corpus de textos novelescos que le han otorgado una función diegética al tema del consumo de drogas en el contexto colombiano.

experiencias de uso de drogas en contra de la visión prohibicionista como “un asunto primordial de naturaleza ética y de carácter político” (García Márquez 1993).

El texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de 'no dicho' o de 'ya dicho', espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco... El texto no es más que una máquina presuposicional.

Umberto Eco

Hay que partir de la base de que el lector no es ningún tonto: el lector es culto, inteligente, rico, y tiene criterio propio. Sin esta premisa está jodida la literatura.

Fernando Vallejo

3. Análisis de casos. Consumo de SPA como tema en la narrativa colombiana contemporánea

3.1 Literatura marihuanera. *Las llaves falsas. Diario de un Toxicómano (1959)*

Bareta, baretica, cannabis, cannabis índica, cannabis sativa, cannabiol, canyac, cosa, hachís, hierba, la Pasionaria, mango biche, marihuana, maracachafa, marimba, moño, mota, molécula de cannabina, punto rojo, quimba, tetrahidrocanabinol, yerba, yerbita. Babuino, bacilo, balino, bandero, barbaco, barbuco, bareto, barillo, baro, barquisimeto, bisajoso, bocano, bombazo, burbujo, cachito, canuto, chicharra, chicharro, chicharrito, coso, líchigo, porro, pucho, quenque, varillo. Los textos drogados sobre las experiencias de consumo de marihuana en Colombia han moldeado un diccionario básico para referirse a esta SPA, trazando el horizonte de una enciclopedia moderna alrededor de la marihuana en el contexto nacional, expresado por medio de un vocabulario que abarca desde las formas de nombrar hasta las formas de fumar marihuana.

La literatura marihuanera se ha constituido como una de las principales vertientes narrativas dentro de la literatura drogada en Colombia, sobre todo desde la década de 1950 en adelante. Con antecedentes poéticos arraigados en la obra del poeta Porfirio Barba Jacob, *Salto al vacío (Marihuana)*, de Daniel Caicedo G., la primera novela sobre la marihuana en el país según Jaime Jaramillo Escobar (2012), publicada en 1955, inaugura una poética de la marihuana concebida como “yerba maldita”, desarrollada a través de un programa narrativo en el cual aparecen diversos personajes consumidores de marihuana, entre ellos, el protagonista, Lino Moscoso Castro, un joven universitario que representa la figura de un consumidor problemático de marihuana, o sea, “un marihuano”, presa del “demonio del canyac”, con un modo de vida relacionado a lo vicioso.

Salto al vacío (Marihuana) es una de las novelas fundacionales de la literatura marihuanera en Colombia, que evoca una retórica de la marihuana como yerba maldita mediante una poética del consumo de SPA en tanto veneno, estableciendo una serie de elementos que le dan forma a este tipo de textos drogados cuyos guiones ideológicos suelen postular una visión negativa sobre la marihuana: el protagonismo del personaje marihuanero (hombre, joven, estudiante, clase media), la descripción de los efectos sensibles del consumo de marihuana (alucinaciones, hambre, inactividad, locura, relajó, sed, vagancia, violencia), el *frame* de la primera vez (probar marihuana), la fabulación de un tipo de consumo (consumo problemático de una SPA ilegalizada), y la sedimentación de una visión negativa sobre el consumo de la droga (lo vicioso como lo malo).

Junto a *Salto al vacío (Marihuana)*, la novela *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)*, de José Vélez Sáenz, editada originalmente en 1959, si bien refuerza la retórica “del infierno de la marihuana”, también inaugura una visión ambigua sobre el tema del consumo de SPA mediante una retórica de la droga mucho más ambivalente. Dividida en dos diarios, el Diario A y el Diario B, esta novela condensa la fábula ambigua del consumo de drogas como remedio-veneno, describiendo experiencias que transitan discursivamente entre lo experimental, lo habitual, lo psico-náutico y lo problemático, desde la experiencia de consumo de marihuana hasta el proceso de “desintoxicación” clínica. No obstante, dicha novela relata la historia de Leopoldo, “un señor bien”, católico e ilustrado, pero “engrifado”, cuyos “doctos delirios de trabado” lo convierten en un consumidor problemático de marihuana que, al auto examinarse, se define a sí mismo como “un miserable”.

Las llaves falsas (Diario de un toxicómano) se inscribe a sí misma dentro de la tradición literaria del texto drogado en la medida que propone una retórica de la droga centrada en el tema de la “desintoxicación”; una retórica que, en el siglo XXI, se actualiza en novelas como *La verdad sin calzones. Crónica de los submundos* de Juan Guillermo Valderrama Santamaría y *Los laureles del vencido* de José Covo. Al introducir el tema de las prácticas de desintoxicación del consumo de SPA en contextos clínicos de carácter psiquiátrico, así como el tope de las maneras de acceder al consumo de determinada droga ilegalizada, *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* recrea la concepción de la filosofía de la droga como una filosofía de la decisión, sirviendo como ejemplo para observar los cuadros narrativos de las “experiencias con la cosa” como un “hábito vicioso”, entendiendo lo

vicioso como “lo peligroso” en tanto “presencia mental de la droga como una idea fija” o como parte esencial del estilo de vida de la persona consumidora.

“No debería confesarlo. Pero empiezo a asustarme. Estoy contrayendo un hábito peligroso, que me podría conducir quién sabe a dónde. ¿A la locura? ¿Al hospital, a la cárcel o al suicidio? Pero ya no puedo dejarlo sin violentarme. El deseo de la nueva y diaria experiencia empieza a acosarme cuando, ya dejado de mi trabajo habitual (que me sirve de freno para no entregarme del todo a mi demonio) sobrevienen las horas crepusculares, propicias al ensueño, a la sensación rara, preludiando los momentos, aún más cómplices, de la noche ardorosa... De ideación, de descubrimientos intelectuales, de intenso gozo de la sensibilidad que hay en mí más refinada. Y este es el señuelo peligroso... Con la experiencia de anoche llevo tal vez unas veinte. En todas ellas, la dosis acostumbrada, y que no he tenido necesidad de aumentar. Pero, ¡qué diferentes las dos o tres primeras de estas últimas!” (Vélez Sáenz 1987: 13-15).

Desde el punto de vista de la semio-narcótica, el protagonista de *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* es un auténtico consumidor epistemólogo que, además de ratificar la lectura de dicho texto literario como un texto drogado, ejemplifica el aspecto autorreflexivo atribuido a la noción del viaje interior propia de la literatura drogada en general. La retórica de la droga de esta novela se sustenta sobre una poética confesional alrededor del consumo de “la lúgubre marihuana” como una práctica del yo que implica la elección de un modo de vida sensible intelectualmente, pero autodestructivo física y moralmente. Así, por ejemplo, esta novela repite el *frame* del “primer contacto con la marihuana” concentrándose en la descripción de los efectos sensibles de dicha SPA engranado al guion de la metáfora de la “caída” o la katábasis como programa narrativo.

“Lo primero fue trivial, lo de siempre. Mi ‘caída’ no fue muy diferente a la que me imagino en cualquier comienzo de experiencias de esta naturaleza. Un amigo –no maligno en mi caso, sino irreflexivo, irresponsable– le muestra a uno con cierto misterio una sustancia verdosa, o pardo marrón, si está muy seca, no muy desemejante a la picadura de tabaco, y ensalza sus propiedades fantásticas... Bien; aquello es para fumar. Mezclada con la miga del cigarrillo, o sin mezcla (en esta última forma, de efectos más rápidos e intensos, aunque de menor duración), se comienza aspirando profundamente un humo de olor y sabor acres, aunque no del todo desagradables. Uno ya ha sido advertido de aspirarlo con fuerza y retenerlo todo el tiempo que sea posible. Una tos súbita interrumpe en ocasiones las primeras experiencias. La garganta, irritada con un humo tan desacostumbrado, protesta...”

Los síntomas puramente orgánicos son pasajeros. Tal vez subsiste más tiempo una irritación ocular especial, de tintes violáceos. Las pupilas se contraen... Palpitaciones más rápidas del corazón, que duran poco. Sequedad en la boca y garganta, y a veces sensación de debilidad en las rodillas. Todos estos síntomas desaparecen pronto, quedando a lo sumo la irritación laríngea y excesiva sensibilidad ocular... Por el momento, [la primera vez] la extrañeza apenas deriva hacia lo grotesco. Las voces y los sonidos los sentimos lejanos, y existe en general el sentimiento de que el espacio y el tiempo se han alargado, estirado desmesuradamente. (Esta sensación de 'prolongamiento' ha sido ya varias veces descrita por algunos autores, pero me parece que ellos se han detenido en la superficie del fenómeno, apenas describiendo el síntoma –la sensación de alargamiento del mundo espacio-temporal– y sin analizar su profundo significado, del cual aquel fenómeno es apenas su resultado exterior y fisiológico)." (Vélez Sáenz 1987: 15-19).

La escritura en forma de diario activa una conexión intertextual con distintos textos ejemplares de la literatura drogada tanto en el mundo como en Colombia, como *Opium: Journal d'une désintoxication*, de Jacques Cocteau, así como *De sobremesa*, de José Asunción Silva, publicados en la primera mitad del siglo XX. Sin duda, el diario es un modelo de discurso que ilustra el devenir cotidiano de los procesos de construcción de subjetividad alrededor de experiencias como el consumo de SPA, como en el caso de *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)*, la cual condensa las memorias de una experiencia de consumo problemático de marihuana narrada a través de una poética confesional de tintes autobiográficos que desarrolla una retórica de la adicción en un contexto de escalonamiento punitivo relacionado al uso de esta droga ilegalizada, separando al autor en dos seres: uno como personaje y otro como narrador de su propia experiencia.

Igualmente, si bien el autor empírico de *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)*, José Vélez Sáenz, no hizo parte de una corriente literaria específica, esta obra encarna una actitud liberal acerca de las drogas, traducible como un "misticismo rebelde" (Ruiz Restrepo 2016), en un momento en el que surgieron en Colombia distintas tendencias literarias, entre ellas, el Grupo Mito y el Nadaísmo, que rompieron con los cánones convencionales de la literatura moderna en este país gracias a su "praxis contestaria" (Fajardo 2009), dando lugar a nuevas narrativas como la literatura marihuanera, y poniéndose en contra de los ideales conservadores y de la visión prohibicionista del consumo de SPA. Como apunta Mónica Lucía Vélez: "Este nuevo 'campo de texto' se deja leer aún como proyecto [generacional] ambicioso e integral, que establece complicidades y proximidades decisivas

con el simbolismo francés, la antipsiquiatría, la moderna reflexión analítica sobre la física cuántica, etc.” (Vélez 1994, 46).

El idiolecto estético de *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* formula una retórica de la droga como una poética del viaje interior según la cual el consumo de marihuana es una experiencia que genera una inmersión por parte del consumidor habitual en un “mundo subjetivo”, que, al ir más allá del “mundo exterior” intrínseco a lo corpóreo, tiende a sumergirlo en las “realidades objetivas” de lo metafísico. Al ser interpretada como un texto drogado sobre la marihuana, esta novela reivindica el papel de los discursos sobre el consumo de SPA desde el punto de vista de la persona consumidora, en tanto crítica del trato de los consumidores problemáticos como “objetos” –mas no como sujetos capaces de expresar lo que sienten y lo que piensan acerca de determinada droga–, apuntalando sin embargo una visión negativa del consumo de dicha droga como “el vicio de los jardines malditos” (Vélez Sáenz 1987: 28), es decir, como un abismo o un infierno.

Es decir, al contar la historia de una “lucha estéril por salir del infierno del vicio”, *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* es un texto estético que se puede leer como texto drogado porque aborda intencionalmente “el problema social de las drogas”, otorgándole una función paradigmática como tema central de la obra. En efecto, Leopoldo, el personaje central de esta novela, califica su forma de relacionarse con la marihuana como un “problema social”, o sea, como un consumo problemático, producto de sus “hábitos perniciosos”, entre ellos, “el delirio de la droga” o el deseo de fumar “la maldita yerba”, entendido como “un vicio solitario” en tanto aislamiento psicológico y social.⁵⁴ Según la misma novela, la fábula de la obra se puede resumir así: “Los preludios de mi aventura sentimental, cuyo desenlace determinó entre otras un peligroso incremento de la furia toxicómana que habría de traerme a la clínica” (Vélez Sáenz 1987: 38).

“En todas ellas he dicho la verdad. Ojalá puedan servir a alguien. No he pretendido ser un moralista ni hacer tampoco la apología de un vicio, ya por desgracia frecuente entre la

⁵⁴ “Un vicio triste y sombrío, sin ningún aspecto pintoresco en realidad, ni amparado por organizaciones secretas, por lo menos en cuanto a sus ‘consumidores’. Un vicio clandestino y solitario, según mi experiencia personal. El vicio más individualista que pueda imaginarse, cuyos participantes apenas se profesan un miedo y una desconfianza mutuos. Adictos que se separan inmediatamente después de realizado el tráfico oprobioso.” (Vélez Sáenz 1987: 45).

juventud de muchas ciudades del país, aunque tal vez no tanto como lo asegura la prensa sensacionalista, esporádicamente alarmada, según lo afirma, con este problema... He querido apenas decir la verdad... Situar el problema de la marihuana, en lo que concierne a Colombia por lo menos, en sus límites exactos... Entre nosotros se empezó a conocer no antes de 1920. Localizado al principio, claro está, su uso no se ha generalizado sino después de 1930, aproximadamente, según investigaciones tan inciertas como es forzoso tratándose de un vicio más o menos oculto.

Pero, 'generalizado', es decir mucho. Hay varios obstáculos para su rápida y extensa proliferación. En primer lugar, de cada cuatro personas, sólo una tal vez logra experimentar los efectos de este alcaloide, efectos no siempre placenteros, por otra parte... Los otros motivos que restringen por fortuna el uso de la marihuana son de carácter social y económico, equivalentes en último análisis a factores psicológicos... el sentimiento de la propia dignidad personal, así sea el autorrespeto más burgués, el temor social o policivo, etc., obran como poderosa barrera contra la difusión del vicio... Las causas síquicamente restrictivas del vicio son más sutiles. Fuera de los individuos del hampa, que buscan en la marihuana una embriaguez indistinta, capaz de producirla cualquier alcohol o alcaloide de baja toxicidad, hay otro sector de los drogadictos del todo 'sui generis'. Son individuos aptos para gustar efectos más impalpables, más complejos y cerebrales que los de la emoción sexual o la embriaguez ordinaria. Este grupo es forzosamente restringido. Se reclutaría más bien entre los artistas bohemios, los imaginativos, etc.... En fin; aunque grave, el problema no pasa de ser algo muy individual. Y no llegará nunca a constituirse en una calamidad colectiva, de caracteres alarmantes. La marihuana, con mil nombres diversos, ingerida de variadísimas formas, es conocida por la humanidad desde hace más de tres mil años (¿y quién sabe si por los mismos hombres primitivos de las cavernas?), y no ha sido nunca una amenaza social, como la del alcoholismo, por ejemplo.

¿Quiere decir esto que el uso de la yerba no es peligroso? No... Lo que afirmo no es sino esto: por las razones expuestas, el uso del 'Cannabis índico' no se propagará nunca en proporciones socialmente peligrosas. Su uso no afectará sino un sector de la población, muchísimo menos numeroso que esa humanidad embotada en su inteligencia o arruinada en sus energías físicas y espirituales con el alcohol, el sexo desaforado, el cine pornográfico (el 95 por ciento de la producción total de películas), o con la música vulgar e indecente, o con los juegos de azar o con otras mil formas de embrutecimiento colectivo... y tolerado. Y hasta estimulado por el Estado." (Vélez Sáenz 1987: pp. 117-119).

De igual forma, como complemento del abordaje narrativo del "problema síquico planteado por la toxicomanía", uno de los aspectos más sobresalientes de *Las llaves falsas* (*Diario de un toxicómano*) en el marco de la tradición literaria de los textos drogados es la inclusión

de la temática de la mujer como obsesión de los pensamientos del hombre drogado, la cual atañe al tópico del amor a partir de la idealización del ser femenino.

“Y así ha sido en efecto. Durante cuatro días, todas las noches, me he entregado con furia, con pasión absorbente, al uso de la droga. Aturdiéndome, acallando los deseos de volver a verla (y ella también se obstina en no llamarme a la reconciliación), he buscado en la droga no sólo una derivación del dolor de su ausencia, sino, lo que es funesto, otra pasión positiva y otra dilección absorbente con locura, cuando no estoy bajo la influencia bienhechora y dulce de su rostro y de su voz... Mientras tanto, me he entregado hasta la saturación, hasta el asco, al consumo de la droga. Empiezo ya a faltar de la oficina. Y han sido tardes y noches sin fruto ninguno para la consignación, en este diario, de mis descubrimientos. Mi estado febril, desorbitado, no me ha permitido dilucidar con método mis nuevas intuiciones, mis sentimientos... Pero he dejado predominar mientras tanto [por encima de la imagen de L.] la otra imagen acuciante, la de una sustancia verdosa, de sabor acre, que me suministra unas horas prestadas, fuera del tiempo, no registradas en ningún calendario. Y que me lleva, en una noche de niebla, por medio de unas callejuelas en donde no reconozco la ciudad habitual, sino situadas por mi fantasía espoleada, en una brumosa ciudad nórdica o en un arrabal asiático, hacia regiones de intensa cerebración y emotividad exacerbada; hacia regiones donde soy dueño absoluto de mi pensamiento, donde me siento lúcido y poderoso.” (Vélez Sáenz 1987: 62-66).

Más todavía, la prohibición de la droga ha sido otra de las temáticas recurrentes de la literatura marihuanera en Colombia, que se suele representar a través de la figura de los personajes policías como signo del uso de la fuerza del Estado para reprimir y castigar el consumo de esta SPA. “Me da miedo conseguir una cantidad mayor a la que necesito para una dosis. El procedimiento policivo me traería graves consecuencias, de encontrarme una cantidad de mariguana en una posible requisita” (Vélez Sáenz 1987: 67). De hecho, esta misma temática se retoma en otras novelas de la segunda mitad del siglo XX, varias publicadas en la década de 1980, entre ellas, *Conciertos del desconcierto* de M. G. Magil, *Bacano Llave* de Alberto Piedra y *Acelere* de Alberto Esquivel.

La retórica del vicio estructura el punto de vista de la poética del viaje interior consignada en *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)*, tramando una historia sobre el consumo de marihuana relacionada a “los efectos nocivos y delictuosos de la droga” (Vélez Sáenz 1987: 108), como el aniquilamiento de la voluntad, la destrucción de la memoria, el

embotamiento de la imaginación y la parálisis de la actividad del individuo consumidor. Al comparar los efectos de la marihuana con otras SPA trazando una tipología de los consumidores, esta novela también se inserta en la tradición literaria del texto drogado al citar entrelíneas a autores como Baudelaire y Huxley para hablar sobre el consumo de drogas como el hachís y la mezcalina. De ahí que la moraleja de esta obra sea que las SPA son unas llaves falsas para entrar al paraíso de lo divino: “Por eso, aunque para algunos, quizás poquísimos individuos, el cáñamo, el opio, el alcohol, etc., sean una provisional sustitución de la Mística sacramental y ortodoxa, no dejan esas sustancias de ser a la larga sino eso: dudosos sucedáneos” (Vélez Sáenz 1987: 125).

Por último, *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* ha sido leída como una “especie de monólogo” sobre “el drama de la toxicomanía” (Rodríguez Garavito 1962), una novela testimonial de carácter autobiográfico sobre las experiencias de desintoxicación del consumo de drogas (Vélez Correa 2003), o una obra en la cual el autor modelo “plasmó su experiencia con la marihuana” (Restrepo 2016), siendo ejemplo de una “estética de la transgresión” en tanto confrontación con la sociedad de la época (Vélez 1994).⁵⁵ Así las cosas, la *intentio lectoris* de varios lectores empíricos comprueba, una vez más, la posible interpretación de dicha novela como un texto drogado singular dentro de la literatura marihuanera en el contexto colombiano de mediados del siglo XX.

“*Las llaves falsas* es un libro franco y valiente. Es la principal impresión que me queda al darle vuelta a la última página. Acometer el tema de las drogas alucinantes no es tarea fácil, y menos lo es tomar como personaje de una aparente ficción a la marihuana, el pernicioso hábito social que se condena en público y se practica en secreto. Puesta la narración en boca de un consumado practicante, que se muestra real por la propiedad con que aborda la materia, va surgiendo el submundo de la droga en un diálogo constante con la conciencia y en un reto a los cánones morales que prohíben su uso, pero no logran liberarse de su influencia... Si este libro de Vélez Sáenz (el mismo autor de *Vidas de Caín*, otra obra importante) no pretende sostener tesis ni a favor ni en contra de un producto que es menos

⁵⁵ En cuanto a la *intentio auctoris* de Vélez Sáenz, sirva como ejemplo este testimonio ofrecido por el mismo autor: “Mi visión de ahora con respecto al uso de alucinógenos es la misma que he expresado en mis ‘Llaves Falsas’. Ciertas sustancias estimulan, de eso no hay duda, la potencia mental, y por eso mismo deben usarse con miras filosóficas elevadas. Esa fuerza adicional es un crimen despilfarrarla, desaprovecharla, para fines torpes o egoístas... Pero esto lo he tratado ya en ese libro, y no quiero insistir en ello por ahora” (Vélez Sáenz en Ruiz Restrepo 2016 [1977]: 122).

nocivo que el alcohol, según se sostiene, el propósito es alertar sobre los peligros que acarrea sobre la personalidad... El problema no está en la yerba sino en la mente... De nuestros propios errores no culpemos a la marihuana, ni al licor, ni a los barbitúricos, ni a la prostitución... Vale la pena leer la confesión de un adicto a la 'yerba maldita' que un día intenta regenerarse y que, en duros coloquios con su ego, matizados de toques místicos y con un fondo romántico que le da encanto a la obra, busca la presencia de Dios, el encuentro con la felicidad." (Páez Escobar 1980).

Además, acerca de la polémica generada después de la primera edición de esta novela en la década 1950 de acuerdo a su recepción en la sociedad local de la época, se conoce el caso del doctor José Francisco Socarrás C., quien:

"Del Instituto Colombiano del Sistema Nervioso se retiró porque entró en una polémica con Luis Jaime Sánchez por *Las Llaves Falsas. Diario de un Toxicómano*, novela escrita por José Vélez Sáenz un escritor que había estado en tratamiento en la Clínica Santo Tomás, por adicción a las drogas (esas son las llaves falsas) y que en esa clínica había encontrado las llaves verdaderas (la religión). Relata su habituación a la marihuana, su depresión, su internamiento, sus tratamientos con electrochoques e insulina y su mejoría. Socarrás escribió un artículo comentado el libro y habló sobre los electrochoques: 'pone al desnudo los procedimientos desuetos de una psiquiatría que aún se resiente del ningún respeto por la persona humana... su testimonio es una queja, no manifiesta contra terapéuticas como los electrochoques y los comas insulínicos que se prestan a las mil maravillas para dejar el pobre loco sumido en su drama y para tranquilizar la conciencia de quienes lo cuidan'. La Sociedad de Psicopatología, Neurología y Medicina Legal protestó enérgicamente, Socarrás se defendió en otro artículo que decía que esos electrochoques ya no se justificaban, que ahora se trataba eso con lo que se llamaba psicoterapia; entonces Luis Jaime Sánchez se vino lanza en ristre, 'en la Clínica Montserrat ponen 10 electrochoques diarios, y el doctor Socarrás, es director'. Terció Edmundo Rico. Finalmente, la junta directiva de la Clínica Montserrat le llamó la atención, 'por favor Socarras no siga en esa polémica por la prensa porque aquí aplicamos electrochoques'. Renunció y quedó por fuera 10 o 12 años hasta que volvió a ingresar." (García Moncaleano 2011: 172-173).

Fundada sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob, retomada a partir de la narrativa colombiana de la década de 1950, retroalimentada por parte de los escritores nadaístas, reafirmada en la década de 1980 como una de las derivas narrativas de la literatura drogada en Colombia, la literatura marihuanera se hizo un lugar único dentro de la tradición

literaria del texto drogado en Colombia, ratificado en el siglo XXI gracias a la publicación de diversas novelas que, si bien han seguido apelando a la retórica de la “yerba maldita”, también han cultivado una retórica de la “yerba bendita”. A propósito de la retórica de la marihuana como remedio, dos ejemplos: *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, que narra una experiencia de consumo con fines medicinales de la marihuana desde el punto de vista de un consumidor no consumidor; y *El ataúd más hermoso del mundo* de Margarita Borrero Blanco, en la cual se bosqueja el modo de vida de Magda, un personaje femenino que cultiva la planta y consume esta SPA con finalidades terapéuticas; modelando ambas un punto de vista más positivo o menos negativo sobre dicha droga.

3.2 ¡Que viva la música! (1977), un texto drogado ejemplar

Al lado de la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva, considerado como un texto drogado ejemplar debido a las “evocaciones embriagantes de la droga y sus protagonistas en la literatura nacional” (Molina Lora 2011: 73); *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, publicada en 1977, es una novela que no sólo se integra a la literatura marihuanera, sino que también retrata de forma pionera el paso de la tradición literaria de los textos drogados en Colombia hacia otras SPA, más allá de la morfina y la marihuana.⁵⁶ Es decir, *¡Que viva la música!* explora con mayor profundidad comparativa los montajes narrativos de diversas SPA: marihuana, cocaína, LSD, Valium 10, heroína, hongos, alcohol, etc.; y, además de traer a colación distintos tipos de experiencias de consumo, sobre todo de consumo experimental y consumo problemático, esta novela privilegia el tratamiento de las experiencias de poli consumo de drogas articulando una visión sobre las SPA desde el punto de vista del consumidor a través del recurso al monólogo interior.⁵⁷

⁵⁶ “[En] la novela de Andrés Caicedo está sugerida [la] traza [de la fenomenología de la droga], mucho antes de que irrumpiera en la conciencia pública nacional e internacional, por lo demás en lo que fue no la primera, sino por lo menos la tercera ola o el tercer regreso de la droga, puesto que el signo anterior había sido en los finales del siglo XIX... y éste a su vez había sido un eco de la afición por el opio de los románticos de fines del siglo XVIII (Newton lo tomaba en la solución de láudano, como Coleridge o Thomas de Quincey), recurrencias o ciclos que como se ve parecen ser finiseculares.” (Restrepo 1995: 136).

⁵⁷ “Éstas [drogas] son la cocaína o perico, las píldoras, los ácidos, el perico inyectado, el valium 10, la marihuana, el alcohol y los hongos. La variedad es significativa e igualmente contundente en efectos, aunque vale la pena destacar que también en el consumo de drogas hay un proceso que María del Carmen vive, ya que al principio consume drogas sintéticas, artificiales y manipuladas, pero al final consume alcohol, especialmente cerveza, y como plan en su *anagnórisis*

Grosso modo, María del Carmen Huerta, la narradora protagonista de *¡Que viva la música!*, una mujer rubia, joven y blanca, exalumna del Liceo Belalcázar, le cuenta al lector cómo ella se transformó en una puta, “loca por la música” (Caicedo 2017: 224), relatando su experiencia de consumo de varias SPA, así como las experiencias de consumo de diferentes personas cercanas a ella, como Ricardito Sevilla y Roberto Ross, resumidas como un “proceso de descenso o de desgaste” (Caicedo 2017: 126). En consecuencia, la retórica de la droga en *¡Que viva la música!* recapitula la ambivalencia significativa del *pharmakon* como remedio-veneno a nivel individual y generacional, desarrollando un programa narrativo sobre los efectos positivos y negativos de las SPA al perfilar personajes con modos de vida relacionados al poli consumo problemático.

El aspecto más relevante de la novela al momento de estimular su lectura como texto drogado es la descripción de los efectos atribuidos a diversas SPA, ilustrados de entrada por la misma narradora a través del caso de consumo experimental de marihuana, en el cual se distingue dicha ambivalencia: remedio-veneno, yendo de lo negativo a lo positivo, por ejemplo, de lo odioso a lo maravilloso, así como de lo nulo a lo erótico.

“Esto de ver rodillas donde hay montañas, lo supondrá el lector, es porque la muchachita ha probado ya sus drogas... Entonces empecemos: la mariguana me daba pesadez de estómago, pensadera inútil, odio, horquilla, pereza, insomnio; luego vendrían los riecitos de fuego excavando, ciempiés, pequeños y mordientes en mi cerebro (allí caí en cuenta que tenía un cerebro), melancolía de boca, flojera de piernas y punzones en las ingles de tanto en tanto. Pero, oh, ¿qué cuenta eso al lado de la extendida tierra eternamente nueva, de arena dura y negra que uno descubre y jamás explora del todo cuando la música suena? Y ya dije que yo no tenía cultura, pero podía sentir cada sonido, cada ramillete de maravillas. ¿Así cómo hace uno, ellos?... A esas alturas la Pasionaria me producía entusiasmo general por todo sin aprehender nada, anulación del sentido de escogencia, difuminación de la concentración hasta no poder recordar ni la forma correcta de agarrar una cuchara, hilaridad general, doble facilidad de comunicación, quiebres y ardores y alquitrán en la garganta, dolor *blanco* y angostura y vacío de corazón, imposibilidad de descanso, digestiones prolongadísimas, equis y zetas de malestar puntudo en el estómago, falta de apetito

(reconocimiento) cultural termina ingiriendo hongos como expresión de lo natural y del territorio donde crecen, el campo.” (Echavarría Cañas s.f.: 13).

seguido de gula exagerada: pero cada cosa que se come va agrandando ese buche de indigestión, ante lo cual no queda otro remedio que tirarse al suelo y torcer de nuevo, exagerada capacidad de sufrimiento ante nimiedades, sensación de astillamiento y descascaramiento del cerebro, pinzas apretando el bulbo, el asiento, sangrientas telarañas en los ojos, brotes y erupciones en la piel, perpetuo borrón de sueños... Entonces ya podía susurrar 'Pégate a mí', Leopoldo obedecía de súbito, y yo con todo ese humo adentro sentía era las mil volteretas en el pensamiento, ganas de apretar carne dura, esgrimirla triunfante y desgarrar con ella mis entrañas retorcidas y babosas." (Caicedo 2017: 57-58 & 118-120).

La temática de la descripción de los efectos de las SPA se combina con el *frame* de la primera vez para producir secuencias narrativas en las cuales el consumo de drogas adquiere una función principal dentro de la *intentio operis*, bosquejando la imagen de la protagonista como un personaje dispuesto a experimentar el uso de múltiples drogas para apuntalar una visión dialéctica acerca de las SPA. Así sucede, por ejemplo, con el consumo de cocaína, también llamada dentro de la novela "nieve" o "perico", esnifada e inyectada; una droga de energía, "porque uno con la cocaína no duerme" (Caicedo 2017: 110).

"Cocaína era la cosa que traía [Ricardito]. Me estremecí, como maluca y con ansia, pero 'No', pensé, 'es la excitación que trae todo cambio'... Había sacado un par de pitillos de la agenda y ya me ofrecía el más corto. Cuando lo recibí le dije: 'Gracias', pensándolo muy conscientemente porque me había arreglado ese horrible día... Me armé del pitillo y aspiré duro dos veces por cada lado y él bajó la cabeza y yo no lo pude encontrar durante un segundo hasta que bajé los ojos y lo vi allí, todo agazapado en la cocaína... Bueno, la probé y qué. Dura 10 minutos el efecto, que es fantástico. Después da achante y ganas de no moverse, espeluznante sabor en la boca, ardor en los pliegues del cerebro, fiebre, uno se pellizca y no se siente, ver cine no se puede porque da angustia el movimiento, sentimiento de incapacidad, miedo y rechinar de dientes. ¡Pero qué *lucidez* para la conversación, para los primeros minutos de una conferencia! ¡Y si se tiene bastante, no hay cansancio: uno se puede pasar 3 días seguidos de pura rumba! Luego viene el insomnio, el mal color, las ojeras amarillas y los poros lisos, descascarados. Ganas de no comer sino de darse un pase... yo me sentía fabulosa" (Caicedo 2017: 61-64).

Asimismo, si bien en *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)* se preveía el tema de la variedad de SPA, especialmente de las drogas de excursión; *¡Que viva la música!* se sumerge mucho más en el universo intertextual de la literatura psicodélica al proponer una reflexión sobre una generación de "muchachos psicodélicos" a partir de una poética del

viaje interior con consciencia histórica, pues, “cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla” (Caicedo 2017: 77). La cultura psicoactiva trazada en esta novela testifica el apogeo de las drogas de excursión como los hongos y el LSD, durante las décadas de 1960 y 1970, dentro de determinados círculos de jóvenes, allanando el camino hacia una estética psicodélica mediante la descripción de los efectos asociados a la percepción ácida, entre ellos, la estrategia del caleidoscopio o la alteración de las formas gráficas y cromáticas: “escoltada de colores, los que más me gustan: el verde... el negro... el amarillo” (Caicedo 2017: 93).⁵⁸ No obstante, al compararlo con los efectos de otras SPA, María del Carmen Huerta califica el consumo de ácido como la “peor” de sus experiencias drogadas.

“Sé que cada día inventan más cosas para que uno pruebe, pero de lo que yo probé, el ácido es lo peor de todo. Hay que ver lo que queda de los ojos, hay que ver lo que uno se imagina que le hace la gente, no será muy malsano llegar a la convicción de que gente que, es un hecho, lo ama a uno ¿actúa todo el tiempo para perderlo? Da también odio hacia los padres, deseos asesinos hacia las sirvientas, terror a la primera luz del día, sentirse de física plastilina, si uno tiene granos, el ácido se los quita: lo que le deja es huecos, le seca el pelo, le afloja los dientes, ya no corre ni se come fácil, pues duelen las coyunturas, los cartílagos, las encías, y eso de tratar de leer un libro y quedarse bailando en la primera línea, tratar de dormir y no pensar más que en horribles hechos del pasado, motivos de vergüenza, y yo gritaba: ‘¡Pero si no tengo pasado! ¡Mi pasado es lo que haré este día!’, no hacía nada, si lograba juntar fuerzas me paraba del sofá y salía y, como no tenía pasado, me dio por no conocer a las personas, por negar saludos... Amigos, mi pelo perdió brillo... Mi piel, antes permanentemente bronceada, cobró términos azulosos, como escamas. Estuve al menos tres días verdaderamente horrible, y corría como animal que busca

⁵⁸ “La historia de Roberto Ross resumía, tal vez, los vórtices de la época. Probó la droga durante la estadía de 1 año en USA, producto de una beca con el American Field Service. Al llegar a Cali se hizo muy popular porque hablaba de ácidos, luego al ser rechazado porque vendía ácidos. Le achacaron la locura y muerte de Margarita Bilbao, su novia de 12 años. Pero no lo pudieron acusar de nada. Para escapar a la horrible depresión de la cocaína, empezó a inyectársela. Se denominaba el profeta del mal ejemplo, no por corruptor sino por víctima. Con la última oleada de gringos drogos y delincuentes alcanzó un notable prestigio. Hacía contactos y hasta llegó a señalar tiras. La pasaba bien. ‘Nunca me he hecho reconvenciones’, decía, ‘de lo que hubiera podido ser de no haber sido lo que resulté. Ya que muy poca gente es la que me aguanta, ¿qué sería de mí si no me aguantara yo mismo? Supongo que ya vendrá un momento de cambio. No por la voluntad, sino por una reversa en el metabolismo. Ahora me voy, pues tengo un bisnes’.” (Caicedo 2017: 125).

recuperar energías, aceptaba las proposiciones más dispares con tal de ojear alguna posibilidad nueva” (Caicedo 2017: 91-92).

La fábula de *¡Que viva la música!* se podría resumir, en palabras de la narradora, como “mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo”, así como “mi” entrada al mundo de las drogas. Sea como sea, el idiolecto estético de esta novela avala su lectura como texto drogado al posicionarla como un texto literario sobre el poli consumo de drogas tanto legalizadas como ilegalizadas, convalidando la concepción de la filosofía de la droga como una filosofía de la decisión, así como una filosofía del placer negativo, y revalidando la noción del consumidor de SPA como un consumidor epistemólogo.

“El sufrir dignifica, así que démonos otro pase. Metamos hasta que reventemos. ‘¿Qué vas a hacer hoy?’ ‘Nada’ ‘Entonces meto’. Y después del espantoso bajonazo, un Valium 10 para estabilizar el ánimo, y si no se podía eludir el sueño de esa droga azul cielo, entonces meter más Perico y si no había Perico, pulverizar vil Ritalina y embutírsela por los huecos del cráneo, y ponerse a bailar para que la droga pase por todo el organismo y no se estacione quemando el coco, y si de nuevo era hora de dormir y no se podía, entonces Mandrax, Mequelon, Apacil, Nembutal, una gruesa de Diazepanes: el pánico que me entró al saber que era verdad que todas estas cosas afectaban el cerebro, que quemaban las neuronas, mecanismo irreversible, el verdadero viaje de una sola vía, nada qué hacerle porque ya está hecho, entonces que no hubiera pánico sino resentimiento ante la flojera de unas células que no son capaces de reproducirse, las únicas, las genuinas, porque están hechas para que no se hurgue en ellas ni se las ponga a prueba, como no sea mediante la experiencia y el conocimiento.” (Caicedo 2017: 125-126).

Los rasgos más apreciables de *¡Que viva la música!* como texto drogado se instalan alrededor del discurso sobre el poli consumo y la variedad de SPA mencionadas, a la luz de la descripción y la comparación de los efectos de diversas drogas, al igual que de la práctica del juicio de gusto acerca de cada SPA según el punto de vista de la persona consumidora. “Nunca me gustaron las pepas, aunque, ay, para el baile y para el amor son colador total de prejuicios, gacelas desbocadas en mitad de un campo de cañabrava, bomba de las navidades” (Caicedo 2017: 178). De modo que, aparte de la alusión a la cultura de las drogas a través de la evocación de la cultura cannábica y la cultura psicodélica, esta novela actualiza el consumo de SPA como una práctica mediadora de los procesos de socialización entre distintos consumidores: “muchachos psicodélicos”,

“periqueros”, “pepos”, “colos”, “hongófagos” y demás personajes “drogos” que aparecen en la obra, de la mano del correlato de la música como el rock y la salsa.

Al revisar la *intentio lectoris* de varios lectores empíricos, el consumo de SPA también ha sobresalido como uno de las temáticas paradigmáticas al analizar el idiolecto estético de *¡Que viva la música!* como una poética de la juventud, la música y las drogas, definida a su vez como una estética de la “deformación”. En efecto, la música y el consumo de drogas son dos componentes diegéticos de la disposición de las estructuras narrativas y del bosquejo de los personajes “drogadictos” de la novela en tanto pilares de una retórica de la droga como *katábasis*, que se aprovecha en términos narrativos de la metáfora de la “caída” para dar testimonio de una época (Echavarría Cañas s.f.; Echeverry Hurtado 2014; Quintero Hincapié 2012; Manrique Herrera 2008; Molina Lora 2011; Montoya 2002; Orrego Ocampo 2016, Pérez Rojas 2018, Riversa Soriano 2013; Valencia Giraldo 2018).⁵⁹ Además, dentro de la tradición de narrativa del Caribe, en comparación con otras novelas como *Conciertos del desconcierto* de M. G. Magil, *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo y *El peor de mis amigos* de Rafael Franco Steeves, la poética del viaje interior en *¡Que viva la música!* ha alimentado la interpretación de la obra en clave de “novela de iniciación” y de “novela-collage”, ligándola a una estética de lo cotidiano, lo marginal y lo nocturno (Cabanillas 2011; Hernández Bocker 2015; Jaramillo 1986; Osorio 2017).

“El quiebre extremo de la poesía caicediana radica también en un quiebre moral de la posición de la sociedad ante las drogas, es decir, se plantea entre líneas que para llegar a ese tartamudeo poético es posible apoyarse en los psicoactivos. Y eso lo muestra Caicedo con su obra. Su literatura es subversiva también en este sentido, porque ve más allá de los prejuicios morales y trata de hablar sobre lo que muchos no se han atrevido y habla como muchos tampoco lo han hecho. El resultado es sorprendente y desgarrador, un resultado infinitamente positivo... Caicedo tampoco pretende hacer una apología de las drogas, muy por el contrario. Los cuerpos vacíos de muchos personajes son un tema y también denuncia de la decadencia de toda una generación; sin embargo, se pone el tema sobre la mesa y

⁵⁹ “Las drogas y la música son una opción en la novela de Caicedo, pero no representan una salvación o una mejor forma de vida; para los jóvenes de la obra de Caicedo no hay salidas, solo caída... [Es decir], no hay una sacralización de los valores juveniles y populares, sino que, por el contrario, a lo largo del libro se exponen también las fallas presentes en la idea, tan difundida por entonces, de un estilo de vida alternativo y marginal en un mundo de música y drogas.” (Echeverry Hurtado 2014: 38-101).

abre fronteras nunca antes exploradas... Pero la visión de las drogas de Caicedo es una visión imparcial, amoral, ya que se trata de rescatar lo productivo sin ignorar los abusos, los quiebres de un límite.” (Del Valle Lattanzio 2014: 104-109).

En suma, *¡Que viva la música!* es un texto drogado ejemplar dentro de la literatura drogada en Colombia en la medida que desarrolla el tema del consumo de SPA como un elemento paradigmático de su estructura narrativa, tratándolo a través de un lenguaje cercano a la música, la fotografía y la cinematografía en tanto elementos multisensoriales característicos de la literatura del post-boom en América Latina. De igual manera, después de la primera edición de esta novela, se han publicado otros textos drogados en el país que han regresado a la retórica de la droga identificada con la fórmula narrativa: juventud, musicalidad y psicoactividad, entre ellas, *Conciertos del desconcierto* de M. G. Magil, *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* de Efraím Medina Reyes, *Sueño blanco* de Miguel Botero García, *Se llamaban los Billis de Unicentro* de Felipe Mercado y *Cómo abrí el mundo* de José Covo. Dicho esto, se comprueba que la literatura drogada en Colombia ha moldeado a nivel nacional un universo de intertextualidad heterogéneo en constante expansión, desde su fundación en el siglo XIX hasta su continuación en el siglo XXI, relacionada a la enciclopedia actual de las SPA, concebidas en su diversidad de acuerdo a su potencia narrativa como remedio-veneno.

3.3 Literatura drogada en Colombia en el siglo XXI. *Semáforos rotos* (2017)

Semáforos rotos, de Santiago Infante, publicado en 2017, es uno de los textos drogados más recientes que comprueban la actualidad de la literatura drogada en Colombia como una vertiente narrativa en permanente transformación. Se trata de una novela en la cual Esse, protagonista del relato, librero de la “legendaria” librería Buchholz en Bogotá, así como autor de un libro de profecías titulado “De pelos y señales”, le cuenta al lector su historia con Amanda, una historia de desamor y consumo de SPA, sobre todo de clonazepam. Por lo tanto, además de ser un texto drogado cuyas estructuras narrativas aluden a distintas SPA mediante *frames* de poli consumo, esta obra también se destaca por ser un texto drogado que gira en torno a una droga legalizada o de uso controlado en este país: el clonazepam, una droga de paz también llamada dentro de la novela “roche” o “Rivotril”, perteneciente al grupo de las benzodiacepinas. O sea, leído como texto drogado, *Semáforos rotos* construye “una loa al Rivotril, una sonata” (Infante 2017: 64).

De acuerdo a la *intentio lectoris* por parte de sus editores, la retórica de la droga en *Semáforos rotos* se funde sobre una estética de lo miserable que, al expresar una visión de las SPA como un elemento esencial de la vida cotidiana dentro de los estilos de vida ciudadanos, toma forma a través de una poética del viaje interior acerca del consumo de diferentes SPA: Rivotril, alcohol, marihuana y bazuco. La retórica de la droga de esta novela se traduce como una retórica de la sobredosis que, al valerse del concepto de droga como veneno, crea un mundo posible que implica una visión de las SPA desde el punto de vista de la autodestrucción, el exceso, la calle y la fatalidad. Con todo, la fábula de esta novela se puede condensar bajo la fórmula narrativa de lo urbano, lo nocturno y lo drogado: “Esse, como Amanda, no quiere embellecer la miseria que lo rodea: ambos, amantes del Rivotril, perciben en la intensidad de la miseria bogotana una capacidad para lo bello que los deslumbra y los agobia al tiempo” (Himpar Editores en Infante 2017).

Al leer la obra, el bosquejo del personaje de Amanda como una mujer joven, pintora y consumidora de clonazepam, que vive en una fría ciudad, forma la imagen de una consumidora que no sólo sabe dónde conseguir su SPA predilecta, sino que es consciente del problema decisivo de la droga como una cuestión de dosificación, tanto así que incluso llegó a decir “que quería fritarse de sobredosis” (Infante 2017: 15). El lema de Amanda sobre el consumo de esta SPA era: “Tómalo con calma, el Rivotril crea tolerancia” (Infante 2017: 62), así como “bébelo con respeto o te noquea de un totazo, sin avisar” (Infante 2017: 66). Por añadidura, uno de los efectos psicoactivos más relevantes del clonazepam descrito dentro de la novela es la profundización de los sonidos (Infante 2017: 69).

“Gold Napoleón Brandy, buqué de Rivotril... Ya entiendo por qué Amanda vivía tan enganchada al Zen y al Rivotril... Amanda decía que Buda le enseñó a ver en la totalidad a Ku: un sofisma, un sortilegio, una trampa. Es lo que asumimos como realidad. Por eso decidió vivir el Ki apoyada en la meditación, en la bareta, en el Rivotril y en las inmersiones prolongadas en agua... Ki: verdad trascendente, opuesta a la realidad material. La Santa Nada. En sus meditaciones, Amanda obtenía visiones del Eterno y después corría a plasmarlas en lienzos plenos de escarlata y de azul cobalto.” (Infante 2017: 119).

A fin de cuentas, mientras que el modo de vida de Esse alude a un poli consumo de alcohol y tabaco, el estilo de vida de Amanda representa una experiencia de poli consumo de clonazepam y marihuana, mucho más problemática en el caso del Rivotril.

“Se sentó sobre el piso húmedo, apoyó la espalda contra un muro forrado en lajas y sacó un bareto del bolsillo. Lo encendió y tosió dos veces. Aspiró hondo cada bocanada. La brasa se avivaba y se adormecía, como una pupila de dragón. Por momentos, la combustión de una semilla o de un tallo hacía craquear el varillo y soltaba hilos negros que ascendían como queriendo rayar la polución... Soltó la humareda por los orificios de la nariz. Las volutas giraban rápido y se retorcían. Era como si el humo pugnara por volver a ella, era como si el humo fuera adicto a ella.

Cuando Amanda se decidió ir a vivir conmigo, pactamos que podía drogarse en mi presencia, sin pudor. Yo llevaba casi diez años sin dar un solo pitazo, ya ni me provocaba. Pero aquella noche, quizá por efecto del Rivotril, surgió el impulso y le zafé a la chicharra. Soplé suave la ceniza, me la puse entre los labios e inflé los fuelles. Como montar en bicicleta. Aguanté bien el quemón entre las puntas del índice y del pulgar, ya sin callos, y contuve la tos.

– Dizque ya no metías.

– Nunca dije que no volvería a meter...” (Infante 2017: 73).

De hecho, *Semáforos rotos* también se filtra dentro del universo intertextual de la tradición literaria del texto drogado no sólo al citar a Baudelaire, sino también al renovar la literatura marihuanera como un aspecto de su narrativa sobre el consumo de drogas a través de personajes como Amanda, Mariajuliana y el mismo Esse. El recurso al consumo de marihuana en esta novela genera un contraste a nivel narrativo entre las drogas legalizadas y las drogas ilegalizadas, volviendo al tema de la prohibición de ciertas SPA por medio de personajes policías como signo de la fuerza represiva del Estado, siendo este un posible componente sincrónico de la literatura drogada en Colombia, ya mencionado en novelas como *Las llaves falsas (Diario de un toxicómano)*.

“Cruzo la sesenta y busco la trece. Unas siluetas se recortan contra la polución. No estoy solo. Mucho menos salvado. Mierda. Una requisa de la policía. Me vieron. Si arranco a correr me cosen a tiros:

– Haga el favor, caballero, una requisa... Contra la reja, ¿trae armas o drogas?

– No, pero le digo: chuzaron a un tipo en la Caracas con sesenta una bis, aquí cerquita...

– Contra la reja, abra los brazos y las piemas...

El tipo pateo mis tobillos, mete sus manos en mis bolsillos, tantea mis huevas, se arrodilla, huele mi trasero, se incorpora, vuelve a cachar y extrae triunfante un paquete del doble bolsillo de mi chaqueta:

- Que dizque no llevaba nada, ¡triple hijueputa!
- Ah no, eso no es mío – intento explicar –: es de mi mujer, ya no fumo esa vaina.
- ¡Le da para setenta y dos horas de arresto en la UPJ!
- Que no, eso no es mío, es de Amanda, se ponía mis chaquetas. Ex mujer. Porque se largó al Tíbet.
- Tan chistosito el gran hijueputa! – descarga la punta del bolillo de caucho comprimido contra mi esternón; cuatro auxiliares salen de las sombras y se parquean a lado y lado. Refuerzos. Huelen a sudor fermentado y a betún. Le hablan con respeto, le dicen «mi sargento»... – ¡Miren con lo que salió este malparido! – agita frente a las carotas de sus lameculos un gran porro armado con papel parafinado extralargo. Dos lucas bien enrolladas de punto rojo, embaladas en grueso plástico transparente y sellado en los extremos. Se bambolea con inocencia un fosforito cabeza rosada, adentro del paquete:
- ¡Setenta y dos horas, tetra hijueputa!
- Tranquilo, ¿qué le vamos a hacer?
- ¡A comer mierda en la UPJ, setenta y dos horas...!» (Infante 2017: 39-40).

Interpretada como una obra literaria producto de una poética urbana ligada a una estética de lo sucio y lo marginal (Jaramillo 2020; Niño 2017), *Semáforos rotos* es una novela que ilustra el guion de los habitantes de calle como consumidores problemáticos de bazuco, presente en otras novelas del siglo XXI, entre ellas, *La verdad sin calzones. Crónica de los submundos* de Juan Guillermo Valderrama Santamaría. En el caso de *Semáforos rotos*, Gunter es el personaje que representa la figura del “indigente”, “concentrado en repisar bazuco en una pipa contrahecha” o elaborada con plástico, papel de aluminio y “una caña de esfero Kilométrico” (Infante 2017: 126). Básicamente, Gunter pasó de ser un exitoso agente bancario en Ginebra a ser un pobre fumador de bazuco en “Vagotá”, debido a que se gastó casi toda su fortuna “en una farra brava” (Infante 2017: 127). Al describir los efectos del bazuco, Gunter afirma desde su propio punto de vista que, “el zuko: reconforta, infla la autoestima, quita el dolor de muelas y de paso espanta sueño y hambre. Lo malo es que hay que soplar cada nada y eso jode los pulmones” (Infante 2017: 127). Paso seguido, Gunter resume su estilo de vida callejero en relación al consumo de dicha droga compartiendo con Esse sus conocimientos sobre el bazuco.

“Rodar diez cuadras hacia el norte y siete hacia el sur. Buscar el oriente para ver el atardecer despeñarse sobre los cerros. Después rodar al occidente jalado por la gravedad. ¿Me entiende? En la ruta aparece la vida... Caerse de cansancio debajo de un alar – sigue dándole a la pipa –; hasta que el dueño o los tomboos lo saquen a patadas de la ensoñación. Espabilar. Buscar dónde echarse un meo y volver a rodar. ¿Quiere convertir el agua en vino? Fácil, parcero. Deje que a un cuncho de Coca Loca le llueva encima, añada siete gotas de cocinol y brinde con la luna nueva.

¿Quiere zuko del bueno? Entonces macere las hojas de coca para liberar la savia, rocíe bicarbonato, disuelva en gasolina y filtre. Añada cloroformo, ácido sulfúrico, kerosene y éter. La base se deja rendir con harina de plátano, azúcar, Bienestarina, polvo de trigo o cal... Pero si tiene lucas para invertir, patrasee, o sea, coja la cocaína pura y échela en retro disolviéndola en agua y mézclele amoníaco. Arrime eso a la candela en una cuchara. Si se vuelve grasa, es porque sumercé cocina zuko de calidad. Ahí le boto la receta. Es que soy un man de lo más bacán.” (Infante 2017: 129-130).

Sin duda, Gunter hace patente su gusto por el bazuco y, al opinar sobre el Rivotril, asegura que, “ese menjurje tiene efecto retardado, he visto a los pepos torciendo jeta, convulsionando” (Infante 2017: 132). Además, antes de irse, Gunter le regala a Esse unos cigarrillos y un par de “bichas” o dosis de bazuco. En esta ocasión, Esse protagoniza un caso de consumo experimental de bazuco, representado a través de la retórica de esta droga como “maná de Satanás”, mediante el *frame* de la primera vez, así como de la descripción de sus efectos psicoactivos, en contraposición a la retórica del Rivotril como un apoyo para llegar a “la Santa Nada” según el modo de vida de Amanda.

“Agarro una papeleta al vuelo y la doblo por rala curiosidad: polvo blanco ribeteado de oro, zuko rendido con fécula de plátano.

Cojo un cigarro de la punta y restriego con índice y pulgar. El cigarro vomita virutas de tabaco. Paleo con la punta hueca, recoge lo que puede y retaco cuidando no romper el papel.

Pesco un fósforo cabeza azul que cayó sobre la cobija. Chasqueo y aspiro hondo.

Hijueputa. Se inflan mis fuelles con kerosene, éter, amoníaco y toda esa mierda. Las huevas. Toso como un tísico. La alarma de un carro se dispara como a dos cuadras. Se me ocurre meter la testa debajo de la cobija para ahogar el ruido, resuelvo taparme la boca con el pliegue del brazo.

Carbura en forma. Hilos de humo reptan por el suelo. A la mierda, zuko. Maná de Satanás. Soy más fuerte. Firme y en guardia hasta que amanezca... Y una vez quede todo en orden,

me dedicaré a escribir la segunda parte de *De pelos y señales*, la tercera, la cuarta y la quinta... Otra opción: poner a arder el edificio con gasolina extra... Desdoble las bichas, volteo el papel y nieva zuko sobre pétalos escarlata. El zuko es el maná del diablo. Satanás es un pobre diablo. Las partículas impregnan los tallos y lo demás se desparrama sobre la tierra negra... A la mierda zuko, a la mierda..." (Infante 2017: 134-138).

En definitiva, *Semáforos rotos* acuña una poética del viaje interior por medio de una retórica de la sobredosis concebida como una estética de la muerte, que evoca una visión negativa acerca de drogas como el clonazepam y el bazuco, instruyendo al lector sobre los vericuetos del consumo de SPA desde los guiones narrativos de la droga como veneno. "En alguna parte leí que la ingesta masiva de benzodiazepinas produce hipersensibilidad al contacto físico, a la luz y al ruido. La sobredosis induce un sueño tan hondo que uno se olvida de respirar y muere asfixiado" (Infante 2017: 146), tal como le sucede a Amanda en el desenlace de esta novela. Propia del universo intertextual de la literatura drogada, en *Semáforos rotos*, la retórica de la sobredosis actualiza un programa narrativo sobre el consumo de SPA como *katábasis* en tanto descenso de la vida a la muerte, latente en otras novelas como *Conciertos del desconcierto* de M. G. Magil, *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madieto y *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa.

Sin embargo, *Semáforos rotos* es sólo una de las distintas obras que permiten dimensionar el alcance de la literatura drogada dentro de la narrativa colombiana contemporánea. Finalmente, decenas de textos literarios han reproducido durante más de cien años una poética del viaje interior según el concepto de *pharmakon* como remedio-veneno a partir de una retórica de la droga que oscila entre lo divino y lo infernal, lo virtuoso y lo vicioso, lo vital y lo mortal, etcétera. Opio, morfina, clonazepam, heroína, cocaína, bazuco, marihuana, hongos, LSD, éxtasis, cacao sabanero, peyote, ayahuasca; la tradición literaria del texto drogado en este país comprende una evidente variedad de SPA, que teje una red intertextual abundante en ejemplos sobre diversos tipos de drogas y diversos tipos de consumidores. De ese modo, la lectura de *Semáforos rotos* como un texto drogado no sólo orienta una posible interpretación sobre dicha obra, sino que actualiza el desarrollo de la cultura de la droga, así como de la literatura drogada en Colombia como un tipo de literatura específico aún con mucha tela por cortar.

A veces, el camino más largo es el más rápido, no sólo porque permite llegar de manera más segura, sino también porque permite llegar a la meta con mucha más experiencia.

Umberto Eco

4. Conclusiones y perspectivas

4.1 Conclusiones

Sin duda, el vínculo entre la Estética y la Semiótica refuerza la reflexión sobre los modos de estetización de la cultura contemporánea, replanteando alianzas y distancias filosóficas, teóricas, metodológicas y objetuales para poder tipificar las experiencias estéticas a través de la comprensión del mundo en el cual estas experiencias son vividas, así como las relaciones de poder y los roles e instituciones condicionantes de sus circuitos operativos. De hecho, las investigaciones procedentes de la semiótica y la poética configuran un enfoque del pensamiento estético contemporáneo, el cual se identifica como una especie de “poética de la cultura” (Echavarría 2015: 136), que, aunque pareciera estar anclada a una visión estética clásica, se desenvuelve como una estética expandida.

La estética expandida pone la mirada sobre el entrelazamiento de lo estético, lo ético y lo político, sin dejar de lado las experiencias artísticas, proponiendo el desarrollo de unas estéticas afines al estudio de lo corporal y las formas narrativas en todos los ámbitos de la vida cotidiana (Echavarría Carvajal 2015). Al preguntarse cómo se producen las normas de carácter estético y los valores en los juicios de gusto, la expansión de la mirada estética invita a analizar la configuración, el contexto, la historicidad y las jerarquías de dichas normas y valores como fenómenos culturales resultantes o dispuestos por alguien para algo en algún momento dado. Por ejemplo, el modelo del tóxico análisis constituye una estética expandida sobre el consumo de drogas, que concibe lo estético en el sentido de lo dermatológico y lo cosmético, pensando la producción somato-política de los individuos en el contexto de una contemporaneidad “farmacopornográfica” (Preciado 2008).

Ahora bien, siguiendo a Eco (1968), aquí se establece una distinción entre una estética semiótica y un punto de vista semiótico sobre los problemas de la estética tradicional. Mientras la estética semiótica es una estética que estudia el arte como proceso

comunicativo, la semiótica estética es una semiótica que se ocupa de lo estético por medio del análisis de las obras de arte para conseguir aserciones y pruebas de los axiomas de la mirada semiótica, actualizando la disciplina conocida comúnmente como poética. De modo que la semiótica estética intenta demostrar que las experiencias estéticas se pueden explicar en términos semióticos, acotando “los límites entre los fenómenos de la comunicación convencional y los fenómenos de la ‘pseudo comunicación inefable’, a los que una gran parte de la estética reduce la comunicación artística” (Eco 1968: 45).

Asimismo, la semiótica estética (Eco 1968; [1976] 2016; [1984] 2017; [1992] 1996; [1997] 2013) reconoce que el problema de la percepción como interpretación de datos sensoriales inconexos concierne a una fenomenología de la experiencia basada en la semiótica cognitiva como una teoría del conocimiento. Al observar cómo se estructuran los datos sensoriales de las acciones de cada persona en su memoria individual y colectiva, se acepta que la percepción o la comprensión del objeto percibido a través de la memoria y la cultura implica la interpretación de los datos sensibles como determinaciones del campo estimulante de cada persona. Igualmente, al referirse al magma sensible de las experiencias de cada sujeto para pensar el vínculo entre percepción e inteligencia, el ojo semiótico pone la lupa sobre la interacción entre los subcódigos emotivos y los códigos cognitivos como niveles inferiores de comunicación, abstrayendo los problemas sociales de la lengua y los códigos de una cultura en relación con diferentes tipos de mensajes, como los mensajes referenciales y los mensajes estéticos, en tanto mensajes no sólo relacionados al arte, sino también a otros fenómenos de la cotidianidad.

Consciente de la condición física de toda dimensión corporal, la semiótica estética (Eco [1976] 2016; [1984] 2017; [1990] 1992; [1997] 2013) asume que la lógica de la interpretación del contenido de los actos perceptivos, incluyendo las experiencias de consumo de SPA, supone una dimensión somática, física y culturalmente contextualizada. De modo que, al prestar atención a la operatividad retórica de los discursos sobre el consumo de SPA, esta semiótica está capacitada para encontrar tanto las metáforas como las metonimias que dotan de sentido las experiencias estéticas relacionadas al consumo de drogas, verificando su eficacia al momento de transformar subcódigos sensoriales en códigos cognitivos. Mejor dicho, la mirada semiótica puede diseccionar las fórmulas retóricas usadas para provocar emociones a favor o en contra de las SPA, las cuales revelan posiciones ideológicas con sus respectivos modos preconstituidos del lenguaje,

precisando las técnicas generativas de los razonamientos persuasivos alrededor de los factores tanto positivos como negativos de las experiencias de consumo de SPA, y descubriéndose un repertorio de técnicas argumentales comprobables que, aparte de demarcar el horizonte de expectativas de sus destinatarios, codifican unas relaciones generales ante lo inesperado y lo inusitado en los discursos sobre las drogas.

Para recapitular las expectativas ideológicas de los emisores y los destinatarios de los discursos sobre el consumo de SPA, la semiótica estética (Eco 1968) devela la relatividad de las prácticas discursivas sobre las drogas procediendo a una comprobación psicolingüística acerca de las experiencias de consumo de SPA según las vivencias de cada persona. A lo sumo, la semiótica estética recurre a una perspectiva psico-semiótica para investigar las experiencias drogadas como procesos de comunicación estética, emotiva y de contacto, individualizando las posibles oposiciones connotativas asociadas a los espectros de significación de acuerdo a la comunicabilidad de cada experiencia de consumo de SPA. Al traer a colación una casuística de las circunstancias de consumo, esta perspectiva puede prever formulaciones de mensajes tanto defensores como detractores de las drogas, recalcando la importancia de la afectividad, así como la función del contexto del mensaje y su determinación de las reacciones interpretativas.

A fin de cuentas, la semiótica estética (Eco [1979] 1993; [1990] 1992; [1997] 2013) consiente que el significado del término droga como remedio-veneno contiene virtualmente todos sus desarrollos narrativos posibles. Que el fenómeno del consumo de SPA remite de suyo al problema pragmático de los perceptos y los procesos de cambio del estado de ánimo. Y que se trata del estudio de los juicios perceptivos asociados a la cuestión del gusto como descripciones que el intelecto hace de las evidencias de los sentidos a partir de experiencias factuales y verificables intersubjetivamente de forma abductiva (sensaciones, percepciones, juicios perceptivos, proposiciones particulares y generales e inclusive teorías científicas, o sea, interpretaciones de estímulos, interpretaciones de sensaciones, interpretaciones de percepciones, interpretaciones de juicios perceptivos, e interpretaciones de series de proposiciones particulares y generales).

En este caso, la semiótica estética reconoce la concepción de la filosofía de la droga como una estética expandida comprendida en términos de una filosofía de la decisión a partir de las nociones de subjetividad, corporalidad y discursividad, suponiendo que el consumo de

SPA implica el desarrollo de prácticas valorativas e involucra dispositivos capaces de modificar la sensibilidad, la imaginación y la percepción de sí, de los otros y del entorno. Al ubicar el debate sobre el consumo de SPA en la tríada cultura, droga y discursos literarios, el análisis de las poéticas y las retóricas de la droga desde el punto de vista de una semiótica estética reintegra la conceptualización del *pharmakon* al universo de la cultura como una cuestión de orden antropológico, histórico y sociológico, adentrándose en el estudio de los modelos de clasificación y la imagen de los consumidores de SPA.

En este trabajo, la estética clásica da lugar al estudio del consumo de SPA como tema literario en el ámbito de la narrativa colombiana contemporánea en tanto expresiones artísticas reunidas como *tokens* de un *type* denominado literatura drogada, distinto a la llamada narco-literatura.⁶⁰ De igual manera, la estética expandida da pie para focalizar el análisis de las experiencias de consumo de SPA sobre la sensibilidad de los consumidores a la luz de su contexto cultural específico e históricamente ubicable. Por lo tanto, esta investigación sobre la literatura drogada en Colombia, pensada desde el punto de vista de una semiótica estética, ratifica no sólo la existencia sino el devenir de una cultura textualizada de las SPA en el país desde el siglo XIX en adelante, que aún en el siglo XXI sigue dando sus frutos como una galaxia expresiva de carácter literario, la cual también se manifiesta a escala visual en el ámbito de los libros a través del funcionamiento de las portadas como paratextos de cada obra (Herrera 2023).

Desde el enfoque de la semio-narcótica orientado a partir de una semiótica estética, se constata cómo y por qué la literatura drogada constituye un *type* poético alrededor de las experiencias de consumo de SPA en tanto tópico narrativo intrínseco a la estetización de las sociedades contemporáneas, cuya galaxia expresiva alberga un sinnúmero de ejemplos en los cuales el contenido drogado de sus discursos motiva a su vez la forma de expresión de cada texto. La identificación de la relación entre las expresiones artísticas literarias y sus contenidos drogados implica a menudo una cooperación interpretativa

⁶⁰ Respecto al concepto de literatura drogada como género literario, “el topic [de las experiencias del consumo de SPA] no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones... De todos modos, debería quedar claro que el reconocimiento del topic [del consumo de SPA] es un movimiento cooperativo (pragmático) que guía al lector hacia el reconocimiento de las isotopías [o de los universos categoriales] como propiedades semánticas de un texto [drogado]” (Eco [1979] 1993: 127-144).

intencionada por parte de los lectores, aunque a veces los textos drogados parecieran introducir al lector en medio de una nebulosa de sentido con unidades de contenido indefinibles porque, al proyectar puntos de un espacio virtual del contenido en la expresión, “en los casos de signos regidos por *ratio difficilis* [como el signo droga] lo que motiva la organización de la expresión no es el objeto, sino el contenido cultural correspondiente a un objeto determinado” (Eco [1976] 2016: 305).⁶¹

Por ende, si la regla es que todos los textos literarios sobre las experiencias de consumo de SPA se pueden considerar como textos drogados, los textos literarios aquí citados son susceptibles de ser analizados en el marco de esta premisa. Al reconocer la regla semántica de la literatura drogada en la estructura idiolectal de cada obra mediante una inferencia enciclopédica sobre la regla contextual pertinente a la hora de interpretar la implicatura del género del viaje interior dentro de los textos analizados, la semiótica estética sustenta la hipótesis de lectura de estos textos estéticos como textos drogados, o sea, como novelas que tienen en común el hecho de abordar el *topic* de las experiencias del consumo de diversas SPA a través de historias comparables a la vida cotidiana, renovando las poéticas del viaje interior según sus propias retóricas de la droga.

De todos modos, la articulación de cada texto a la literatura drogada depende de cómo cada novela trama el tema del consumo de SPA en su unidad textual global o solo en alguna de sus partes textuales. Por lo mismo, aquí se trata del análisis de un universo narrativo de textos drogados aún no analizados en su amplia variedad, que en apariencia responden a un sistema narrativo con unidades combinatorias preestablecidas, pero que en realidad prometen una pauta idiolectal individual. Porque, “si de alguna manera el código [drogado] prevé y proporciona las instrucciones para moverse en la dimensión pragmática [alrededor de una posible interpretación de los textos narrativos], entonces ese

⁶¹ “La textualidad de la droga no sólo produce un contacto con una otredad sociocultural (el árabe, la fumería de opio, el drogadicto, etc.) y ontológica (visiones, disyunciones cognitivas y lingüísticas, etc.) en el lector mismo, sino que, como rito de iniciación, produce una escisión ontológica en el cuerpo de lectores en Hispanoamérica. Crea una estratificación de los lectores basada en filiaciones sujetas a transgresiones de límites socioculturales... [La] experiencia de la droga introduce un juego de diferencias dentro del público lector en general: los iniciados frente a los no iniciados... Esto resulta problemático para la concepción del lector debido a que tendría que realizar un rito de iniciación, fuera de los parámetros tradicionales de la experiencia de la lectura, para poder descifrar a fondo los nuevos códigos artísticos.” (Viera 2003).

código (capaz de combinar su semántica elemental con una pragmática) ha adquirido ya el aspecto de una enciclopedia, aunque sólo sea en una escala mínima” (Eco [1984] 2017: 251); a saber, la enciclopedia de la literatura drogada.

La literatura drogada es un concepto que demarca una posible lectura crítica sobre un tipo de objetos de carácter poético acerca de las experiencias del consumo de SPA en las sociedades actuales. Este concepto funciona como vínculo cultural arbitrario, pero flexible, que sirve para interpretar un *continuum* de unidades de sentido variables alrededor de un conjunto inacabado de textos artísticos, relacionados en su dimensión genérica por medio de un juicio de semejanza, mas no de igualdad, basado en unas reglas de similitud semántica precisas debido al nexo de los textos artísticos con el *topic* de la *pharmakeia* como principal criterio de pertinencia semiótica. Es decir, el concepto de literatura drogada crea un universo de sentido particular sobre la relación recíproca entre literatura y consumo de SPA, “para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia” (Fabbri 2000: 41).⁶²

Si bien una lectura crítica de carácter sincrónico pareciera encontrar una estructura general definitiva de los textos drogados (Castoldi 1994), la semiótica estética admite esta estructura general sólo como una hipótesis operativa que sirve para vincular de manera rizomática varias estructuras individualizadas, haciendo menos plausible la concepción cerrada de dicha estructura genérica. El tratamiento de los textos literarios como textos drogados es sólo una opción de lectura posible sobre cada obra, que depende del reconocimiento del tema del consumo de SPA según los detalles centrales o periféricos de la retórica de la droga inscrita en la *intentio operis* de cada texto literario. Pero, ya que la profundidad del concepto de literatura drogada resulta de la suma indefinida de las marcas semánticas atribuidas al contenido de su intención interpretativa, parafraseando a Eco, “el único problema consiste en cómo operar con la semiosis ilimitada para poder recorrer todos sus trayectos y enlaces” (Eco [1979] 1993: 52).

⁶² “Hay categorías [como el concepto de literatura drogada], gradualmente interdefinidas, gradualmente concordadas, que se usan para segmentar provisionalmente algunos fenómenos de sentido, y gracias a su interdefinición podemos ponerlas juntas con cierta eficacia interpretativa. La semiótica se propone, precisamente, trabajar con las interdefiniciones, reconstruir los criterios de pertinencia para formar en cada ocasión el significado de los textos” (Fabbri 2000: 47).

Estudiar la literatura drogada en Colombia desde la mirada de la semiótica estética amplía la exploración sobre las propiedades semánticas de los textos drogados en este país, aumentando el acervo de conocimientos sobre determinados elementos de su enciclopedia nacional y su intertextualidad con la tradición literaria euroamericana. Además, este punto de vista reconoce que la circunstancia de lectura que proporciona el concepto de literatura drogada introduce un cambio en la manera de interpretar ciertos textos literarios a partir de la identificación del grado de información sobre las drogas divisado en cada obra, ya sea de modo paradigmático o de modo sintagmático. De igual manera, la semiótica estética puede interpelar las estructuras ideológicas de los textos drogados como textos estéticos al caracterizar sus presupuestos positivos o negativos sobre el consumo de drogas, identificando una variedad de visiones con sus respectivas opiniones y prevenciones acerca del universo de las SPA.⁶³

Por ejemplo, si el título es una estrategia paratextual que integra la obra y que funciona como indicador temático, en el caso de la titulación de los textos drogados en el contexto colombiano (Tabla 4), los títulos de estos textos pueden ser títulos metonímicos, que poco o nada tienen que ver con el contenido drogado del texto titulado, así como títulos meta-semémicos, que resumen o sugieren una serie de cuestiones sobre las drogas planteadas en el texto de referencia (Fabbri 2000: 51), y que suelen estar cargados de connotaciones ideológicas sobre las drogas ligadas a categorías como lo infernal, lo vacío y lo falso.

⁶³ En síntesis, “una estructura ideológica se manifiesta cuando ciertas connotaciones axiológicas se asocian con determinados papeles actanciales inscritos en el texto. Cuando un andamiaje actancial se carga con determinados juicios de valor y los papeles transmiten oposiciones axiológicas como Bueno vs Malo, Verdadero vs Falso (o bien Vida vs Muerte o Naturaleza vs Cultura), entonces el texto exhibe en filigrana su ideología... La competencia ideológica del Lector Modelo interviene para dirigir la selección del andamiaje actancial y de las grandes oposiciones ideológicas [y, por lo tanto], no actúa necesariamente como freno para la interpretación: también puede funcionar como estímulo. A veces permite encontrar en el texto algo de lo que el autor no era consciente, pero que de alguna manera el texto transmitía” (Eco [1979] 1993: 249-250).

Tabla 4. Ejemplos de títulos de algunas novelas de la literatura drogada en Colombia.

Metonímicos	Metasemémicos
¡Que viva la música!	Infierno azul, o el país de los toxicómanos
Conciertos del desconcierto	Salto al vacío (Marihuana)
Zanahorias voladoras	Las llaves falsas. 'Diario de un toxicómano'
El síndrome de Ulises	La marihuana no tiene cielo
El país de las otras importancias	Opio en las nubes

En vista de lo anterior, los contenidos nucleares de la literatura drogada en Colombia se nutren de la ambivalencia semántica del *pharmakon* como remedio-veneno para desarrollar el programa narrativo potencial del tema del consumo de SPA en ambas direcciones. Por supuesto, los textos drogados transmiten de forma implícita y explícita distintos juicios ideológicos sobre las experiencias de consumo de drogas, delimitando un margen de valoración de dichas experiencias como algo positivo o como algo negativo a través de unas narraciones menos previsibles o más sorprendentes que otras. En suma, la poética del remedio es una poética de lo virtuoso, mientras que la poética del veneno es una poética de lo vicioso, signada cada una por sus respectivos *dramatis personae* en tanto personajes novelescos, personajes ficticios o individuos formales, típicos o no típicos, traducidos como personajes consumidores o personajes con propiedades esenciales relacionadas al consumo de SPA, incluyendo aspectos morales, analizables según su propio destino dentro del mundo posible de cada obra.

La construcción del personaje consumidor y los relatos según los tipos de consumo, la descripción de los efectos de determinadas SPA, la comparación de los efectos de distintas drogas, la visión ideológica sobre cada droga, así como la inclusión de contenidos relacionados a lo personal, lo familiar, lo legal, lo ilegal, etcétera; son algunos de los códigos sincrónicos de la literatura drogada en Colombia que retroalimentan de forma intertextual la tradición literaria del texto drogado, situando a Colombia en el contexto mundial como una nación narco-gráfica de vieja data. Porque la literatura drogada en este país se ha diseminado durante más de cien años, desde la literatura costumbrista y la literatura modernista hasta la literatura de vanguardia y la literatura contemporánea, pasando del predominio inicial de las drogas de paz al predominio actual del poli consumo de SPA, y creando incluso subgéneros literarios como la literatura marihuanera.

Sea como sea, este trabajo contribuye al estudio sobre las poéticas del viaje interior y las retóricas de la droga en distintos periodos de la historia de la literatura en Colombia, demostrando que la cultura psicoactiva de la tradición literaria del texto drogado en este país no sólo refuerza la ambivalencia narrativa del concepto *pharmakon* como remedio-veneno, sino que confirma una lección de la filosofía de la droga que se puede resumir así: “La experiencia alucinatoria con sentido tiene que ser un ritual a conciencia y se llama viaje, y como en todos los viajes uno va a la terminal, al aeropuerto, sabe dónde se sube y dónde se baja, porque si se tira del viaje, se da durísimo en el piso, si de pronto es viaje aéreo, peor; entonces hay que saber viajar... Lo fundamental es esa transparencia con uno mismo, de una cosmovisión que tiene que ser contextualizada y debe ser altamente responsable de sí mismo, del cinismo en la relación con el mundo que nos ha tocado en suerte, pero también con el mundo que vamos a dejar” (Zuleta 1996).

4.2 Perspectivas

- Contrastar a fondo la literatura drogada y la narco-literatura en Colombia.
- Analizar la poética del viaje interior a la luz de la vida y obra de cada autor.
- Estudiar la literatura drogada en Colombia de modo sistemático según cada SPA.
- Proponer investigaciones comparativas acerca de la literatura drogada en distintos periodos históricos o movimientos literarios.
- Ampliar la distinción entre la retórica de la droga como veneno y la retórica de la droga como remedio en el marco de la narrativa colombiana contemporánea.
- Examinar detalladamente la recepción de la literatura drogada en el contexto de la crítica literaria en Colombia.
- Contemplar el estudio de la cultura psicoactiva en Colombia a partir de otras manifestaciones estéticas distintas a la literatura drogada.
- Actualizar las discusiones de la filosofía de la droga como una estética expandida en el contexto histórico de las sociedades actuales.
- Sistematizar los aportes de la semio-narcótica como una semiótica aplicada desde una mirada semio-estética dentro de los estudios sobre las experiencias de consumo de SPA en sí y como tema literario de carácter paradigmático.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1934). *The Milk of Paradise: The Effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge* (First). Harvard University Press.
- Accetto, C. (2019). Los personajes femeninos de las novelas neorrealistas de Lucía Etxebarria y su adicción a las sustancias psicoactivas. En *La enigmática piel de los drogados* (pp. 191-204). Universidad Autónoma de Madrid.
- Acosta Ríos, B. E., & Parra Valencia, J. D. (Eds.). (2021). *Ecos de Eco. Aproximaciones semioestéticas al pensamiento de Umberto Eco* (Primera). Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Aguilar, J. C. (2010). Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig. *Sincronía*.
- Alexander, A., & Roberts, M. S. (2003). *High Culture: Reflections on Addiction and Modernity*. State University of New York Press.
- Alonso Aldama, J. (2005). Droghe come forme di vita: Per una semio-narcotica. En *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini* (Prima, pp. 9-20). Meltemi.
- Amara, L. (2020). El texto drogado. *Revista de la Universidad de México*.
- Aumont, J. (1998). *La estética hoy* (M. A. Galmarini, Trad.; En español). Ediciones Cátedra.
- Batiste Moreno, J. F. (2002). Valle-Inclán y el cannabis: Historia de un amor intelectual. *El Pasajero*.

- Bayer, R. (1961). *Historia de la estética* (J. Reuter, Trad.; Decimosegunda reimpresión de la primera edición en español). Fondo de Cultura Económica.
- Bonn, M. (2002). *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Harvard University Press.
- Boothroyd, D. (2006). *Culture on Drugs: Narco-cultural Studies of High Modernity*. Manchester University Press.
- Braudel, F. (1994). *Bebidas y excitantes* (I. Pérez Villanueva, Trad.; Castellano). Alianza Editorial.
- Britto, L. (2022). *El boom de la marihuana. Auge y caída del primer paraíso de las drogas en Colombia* (F. Escobar, Trad.; Primera). Editorial Planeta Colombiana.
- Burneo Salazar, C. (2019). Tomar la noche: Morfina y sombra en la poesía ecuatoriana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 101-111.
- Cabanillas, F. (2011). El texto drogado: Una novela alucinante. *Polifonía Online Journal*, 130-140.
- Caicedo, A. (2017). *¡Que viva la música!* (Segunda edición en Debolsillo). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Calabrese, O. (1985). *El lenguaje del arte* (R. Premat, Trad.; Primera). Ediciones Paidós.
- Camacho, J. (2011). Los imaginarios de la droga, orientalismo y sexo en el poema "Haschisch" de José Martí. *La Habana Elegante*.
- Carneiro, H. (1994). As drogas: Objeto da Nova História. *Revista USP*, 23, 84-91.
- Carneiro, H. (2004). As plantas sagradas na história da América. *Varia Historia*, 32, 102-119.

- Carneiro, H. (2005). Transformações do significado da palavra «droga»: Das especiarias coloniais ao proibicionismo contemporâneo. En *Álcool e drogas na história do Brasil* (Primera, pp. 11-27). Alameda.
- Carneiro, H. (2020). Transformaciones del significado de la palabra “droga”: De las especias coloniales al prohibicionismo contemporáneo (D. Herrera Castrillón, Trad.). *Revista Ciencias y Humanidades*, X, 297-311.
- Carneiro, H. (2002). A fabricação do vício. *XIII Encontro Regional de História (Anpuh-MG)*. A construção do vício como doença: o consumo de drogas e a medicina.
- Castoldi, A. (1994). *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura* (F. Martín, Trad.; En español). Anaya & Mario Muchnik.
- Castoldi, A. (1997). *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura* (Primera en español). Anaya & Mario Muchnik.
- Castoldi, A. (2010). *Congedi. La crisi dei valori nella modernità* (Prima). Bruno Mondadori.
- Castoldi, A. (2012). «In carenza de senso». *Logiche dell'immaginario* (Prima). Bruno Mondadori.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar & A. Rodríguez, Trads.; Digital: epublibre). Herder.
- Cid Jurado, A. T. (2016a). Límites, umbrales, abandonos en la obra de Umberto Eco. *Viator. Revista científica de comunicación desde los bordes*, 2, 41-58.
- Cid Jurado, A. T. (2017). Periodismo, literatura y semiótica en Número cero de Umberto Eco. *Rutas de campo*, 2, 92-103.
- Cid Jurado, A. T. (2016b, diciembre 27). Umberto Eco, periodismo y literatura, cotidianidad y narrativa. *Zócalo Noticias*, 48-50.
- Clej, A. (1995). *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford U P.

- Colman, A. (2019). *Drugs and the Addiction Aesthetic in Nineteenth-Century Literature* (First). Palgrave Macmillan.
- Correa Urquiza, M. (2011). Horacio Quiroga. El hachís, el abismo y la muerte. *Cañamo: La revista de la cultura del cannabis*, 164, 74-75.
- Correa Urquiza, M. (2012a). José Martí. El hachís y aquella fiesta en el cerebro. *Cañamo: La revista de la cultura del cannabis*, 173, 68-69.
- Correa Urquiza, M. (2012b). Ramón del Valle Inclán. El kif y la insolencia. *Cañamo: La revista de la cultura del cannabis*, 179, 90-91.
- Correa Urquiza, M. (2012c). Rubén Darío. El pecado que no se puede nombrar. *Cañamo: La revista de la cultura del cannabis*, 174, 82-83.
- Correa Urquiza, M. (2013). Julián del Casal. Morir de risa. *Cañamo: La revista de la cultura del cannabis*, 183, 90-91.
- Curcio Altamar, A. (1957). *Evolución de la novela en Colombia* (Primera). Instituto Caro y Cuervo.
- de Saussure, F. (1922). *Curso de lingüística general* (M. Armiño, Trad.; Tercera). Fontamara.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (Equipo Editorial Cactus, Trad.; Primera). Cactus.
- Del Valle Lattanzio, C. (2014). Ritmos horizontales, océanos de salsa, espacios místicos. El ritmo musical en la obra de Andrés Caicedo. *Cuadernos Literarios*, 11, 93-113.
- Derrida, J. (1975). *La farmacia de Platón* (J. M. Arancibia, Trad.; Español). Fundamentos.
- Derrida, J. (1989, abril). *Rhétorique de la drogue* [Autrement].
- Di Benedetto, M. (2019). Hacia una poesía del don: Ccoca de Mario Chabes. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 127-141.

- Eagleton, T. (1990). *La estética como ideología* (G. Cano & J. Cano, Trads.; Segunda edición). Editorial Trotta.
- Echavarría Cañas, J. J. (2016). *¡Que viva la música! : Universo literario de construcción de experiencias semánticas y ontológicas* [Maestría en Hermenéutica Literaria]. Universidad EAFIT.
- Echavarría Carvajal, J. (2015a). Devenires y anclajes del pensamiento estético contemporáneo. En M. B. Rojas López (Ed.), *Diálogos desde la diferencia. Debates sobre pensamiento estético e historia del arte* (Primera, pp. 133-145). Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverry Hurtado, M. (2013). *Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela ¡Que viva la música! De Andrés Caicedo* [Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana]. Universidad de Buenos Aires.
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados* (A. Boglar, Trad.; Séptima edición en español). Lumen.
- Eco, U. (1967). Para una guerrilla semiológica. En E. Oviedo (Trad.), *La estrategia de la ilusión* (Primera, pp. 177-187). Random House Mondadori.
- Eco, U. (1968). *La definición del arte* (Primera edición en esta colección, pp. 250-267). Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1974). Preface. En S. Chatman, U. Eco, & J.-M. Klinkenberg (Eds.), *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies* (First, pp. v-viii). Mouton Publishers.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general* (C. Manzano, Trad.; Primera reimpresión de segunda edición en Debolsillo). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eco, U. (1978a). El mundial y sus pompas. En E. Oviedo (Trad.), *La estrategia de la ilusión* (Primera, pp. 242-247). Random House Mondadori.

- Eco, U. (1978b). Pitigrilli: El hombre que hizo ruborizarse a mamá. En T. de Lozoya (Trad.), *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular* (Debolsillo, pp. 134-170). Random House Mondadori.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (R. Pochtar, Trad.; Tercera). Lumen.
- Eco, U. (1980). *El nombre de la rosa* (R. Pochtar, Trad.; Tercera reimpresión séptima edición). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eco, U. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje* (R. Pochtar, Trad.; ePub). FLeCos.
- Eco, U. (1987). *Arte y belleza en la estética medieval* (A. Vilanova, Ed.; H. Lozano Miralles, Trad.; Primera edición). Lumen.
- Eco, U. (1989a). *El péndulo de Foucault*. Lumen.
- Eco, U. (1990). *Los límites de la interpretación* (H. Lozano, Trad.; Primera). Lumen.
- Eco, U. (1992). *Interpretación y sobreinterpretación* (J. G. López Guix, Trad.; Segunda en español). Cambridge University Press.
- Eco, U. (1994). *La isla del día de antes* (H. Lozano Miralles, Trad.; Primera en lengua castellana). Lumen.
- Eco, U. (1999). *How the Bean Saved Civilization*. The New York Times Company.
- Eco, U. (2000). Roberta. En H. Lozano Miralles & M. Pons Irazazábal (Trads.), *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera* (Tercera reimpresión Primera edición, pp. 151-154). Lumen.
- Eco, U. (2010a). *El cementerio de Praga* (H. Lozano Miralles, Trad.; Primera). Random House Mondadori.
- Eco, U. (2011). *Confesiones de un joven novelista* (G. Sans Mora, Trad.; Primera). Lumen.

- Eco, U. (2012a). El prodigioso Mortalc. En H. Lozano Miralles & M. Pons Irazazábal (Trads.), *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera* (Tercera reimpresión Primera edición, pp. 481-483). Lumen.
- Eco, U. (2012b). *La estrategia de la ilusión* (E. Oviedo, Trad.; Primera). Random House Mondadori.
- Eco, U. (2015a). *Número cero* (H. Lozano Miralles, Trad.; Primera edición en Debolsillo). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eco, U. (2017). *Sobre literatura* (H. Lozano Miralles, Trad.; Primera). Penguin Random House.
- Eco, U. (1989b, enero 3). El «porro» y la guerra (P. Fuente, Trad.). *El País*.
- Eco, U. (1993, junio). *Umberto Eco talks to François-Bernard Huyghe* (F.-B. Huyghe) [The UNESCO Courier].
- Eco, U. (2008, febrero 21). La cocaína de los pueblos. *El Espectador*, Virtual.
- Eco, U. (2009a, mayo 20). *Umberto Eco: «A Berlusconi le regalaría la novela “Lolita”»* (COLPISA) [Heraldo].
- Eco, U. (2009b, octubre 6). Un «bloguero» llamado Saramago. *El País*.
- Eco, U. (2010b, agosto 15). El nuevo arte de conversar. *El País*.
- Eco, U. (2015b, junio 11). *Umberto Eco, un pensador de otro siglo* (X. Ayén) [El Tiempo].
- Escalante Varona, A. (2019). La droga literaria: Una interpretación polisémica en los «sueños» de Diego de Torres Villarroel. En A. M. Díaz Pérez, *La enigmática piel de los drogados* (pp. 39-60). Universidad Autónoma de Madrid.
- Escohotado, A. (1994). *Las drogas. De los orígenes a la prohibición*. Alianza Editorial.
- Escohotado, A. (1995). *Aprendiendo de las drogas. Usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Anagrama.
- Escohotado, A. (1998). *Historia general de las drogas* (Séptima). Alianza.

- Escohotado, A. (2015). *Frente al miedo* (Primera). Página Indómita.
- Evans, R. (2017). *Una (breve) historia del vicio. Cómo el mal comportamiento construyó la civilización* (Primera). EDAF.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia* (Primera). Gedisa.
- Fabbri, P. (2001). El idioma estético o el dédalo en el texto: A propósito de Umberto Eco. En A. Báez (Trad.), *Tácticas de los signos* (Reimpresión Primera edición, pp. 243-252). Gedisa.
- Fajardo F., C. (2009). " El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista". *Logos*: No. 16 , Article 5.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.; Primera). Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1984, agosto 7). *Sex, Power and The Politics of Identity* (B. Gallagher & A. Wilson) [The Advocate].
- García Aguilar, E. (2009). *Porfirio Barba Jacob. Escritos mexicanos*. Investigación, selección y prólogo de Eduardo García Aguilar. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.
- García Márquez, G. (1993). "Manifiesto Cambio 16 a favor de la legalización de las drogas". *Revista Cambio 16*, núm. 1151. Recuperado en www.mamacoca.org.
- García Moncaleano, H. (2001). Viento del trópico. José Francisco Socarrás Colina (1907-1995). *Revista Colombiana de Psiquiatría*, XXX (2), 161-178.
- García Vallejo, J. P. (2014). *El marihuano en la narrativa mexicana del siglo XX: el eterno fracaso de la prohibición* (Primera). Eterno Femenino Ediciones.

- Gardie, S. E. (2017). *Creación y drogas en el modernismo iberoamericano*. III Congreso Internacional Nuevos Horizontes de Iberoamérica, noviembre 2017. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Gaxiola Beltrán, I. de J. (2019). *Análisis diacrónico de discurso, cambio y permanencia: Las drogas en tres novelas mexicanas* [Maestro en Investigación Histórico-Literaria, Universidad Autónoma de Baja California Sur].
- Glockner, J. (2006). Drogas y enteógenos. Reflexiones en torno a un problema cultural. En *La realidad alterada. Drogas, enteógenos y cultura* (Primera, pp. 11-38). Debate.
- Gómez, A. I. (2019). Afecto hepático: Intoxicación y adicción en la ranchera queer de Chavela Vargas. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 142-156.
- Gómez García, J. G. (2000). Anotaciones sobre literatura y drogas. *Revista Análisis*, 03, 96-111.
- Gonçalves Nascimento, A. V. (2019). Festa, drogas e contracultura na poesia marginal: A antologia «26 poeta hoje» (1976). *Revista Outras Fronteiras*, 6, 38-60.
- Guilbert, C. (2019a). *Ecrits stupéfiants: Drogues & littérature de Homère à Will Self* (J.-L. Barré, Ed.; Première). Robert Laffont.
- Guilbert, C. (2019b, septiembre 17). *Cécile Guilbert: «Cette anthologie revisite l'histoire littéraire à travers un prisme spécifique: La prise de substances»* [Diacritik - Le Magazine Qui Met L'Accent Sur La Culture -].
- Haizenreder Ertzogue, M. (2012). El opio de las flores del mal: La literatura decadentista en la prensa brasileña a través de las crónicas de Alcindo Guanabara en el fin-de-siècle. *Lingüística y Literatura*, 61, 241-254.

- Hernández B., M. (1993). Libros colombianos de ficción y de edificación moral sobre consumo y tráfico de narcóticos. *Colombia Internacional*, 22, 20-27.
- Hernández Bocker, L. E. (2015). *La música como posible relato en tres novelas colombianas contemporáneas de música dura* [Maestría en Estudios Literarios]. Universidad Nacional de Colombia.
- Herrera Castrillón, D. R. (2021). Los embrujados. *Universo Centro*.
- Herrera Castrillón, D. R. (2023). "Estética psicodélica en portadas de la literatura drogada". *Revista DeSignis*, 38, 201-209.
- Herrera, L., & Ramos, J. (2018). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica* (Primera). Metales Pesados.
- Herrero Gil, M. (2008). *El Paraíso de los Escritores Ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el modernismo a la posmodernidad* (Primera). Ediciones Amargord.
- Herrero Gil, M. (2009a). Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística. *'Ilu. Revista De Ciencias De Las Religiones*, 13, 241-258.
- Herrero Gil, M. (2009b). Las drogas en el imaginario de Julián del Casal. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38, 183-192.
- Herrero Gil, M. (2013). *Las drogas en el imaginario de los modernistas hispanoamericanos: Conciencia de separación y búsqueda de la unidad* [Doctor en Filología, Universidad Complutense de Madrid].
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX* (J. Faci, J. Ainaud, & C. Castells, Trads.; Primera). Crítica.
- Iguiniz, M. (2016). Horacio Quiroga: Una fuerte dosis de haschich Experiencia, drogas y autoficción. *Tenso Diagonal*, 1, 173-177.
- Infante, S. (2017). *Semáforos rotos* (Primera). Corporación Himpar Editores.

- Jaramillo Escobar, J. (2012). Picoteo sí, pero... *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, 46(82), 195-200.
- Jaramillo, R. (2020, febrero 15). Bukowski sigue vivo: Otros 19 escritores quieren escribir como él. *Las 2 Orillas*.
- Jaramillo Salazar, M. D. (1986). Andrés Caicedo: Notas para una lectura. *Rev. Hum.*, 15(25), 39-49.
- Kirchof, E. R. (2003). *Estética e semiótica: De Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Edipucrs.
- Kirchof, E. R. (2007). Umberto Eco e a Estética Semiótica. *Revista Práxis*, 1, 41-47.
- La Hora Esmeraldas. (2019, agosto 11). Valentina, la sensual pionera libertades. *La Hora*.
- Labrador Méndez, G. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (Primera). Editorial Devenir.
- Labrador Méndez, G. (2019). *Poesía y química: Entrevista con Germán Labrador Méndez sobre literatura drogada y contracultura española* (J. Ramos) [El jardín de los poetas].
- Laverde Ospina, A. (2008). *Tradición literaria colombiana. Dos tendencias. Una lectura de Isaacs, Silva, García Márquez y Mutis* (Primera). Editorial Universidad de Antioquia.
- Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (H. Castignani, Trad.). Siruela.
- Leal, F. (2015). "Quise entonces fumar". El opio en César Vallejo y Pablo Neruda: Rutas asiáticas de experimentación. *Aisthesis*, 58, 59-80.
- Leal, F. (2017). Pablo Neruda y el opio (del pueblo): La «metafísica cubierta de amapolas» de "Residencia en la tierra". *Anales de literatura chilena*, 28, 49-62.

- Ledesma, J. (2015). Droga, legitimación, literatura. Borges y el opio de Thomas de Quincey. *Revista Letral*, 14, 33-52.
- Lenson, D. (1995). *On Drugs*. University of Minnesota Press.
- López Muñoz, F., Álamo, C., & García García, P. (2008). Narcóticos y alucinógenos en las obras literarias de Cervantes: El poder mágico de las plantas. *Cultura y Fármacos*, 6, 111-125.
- López Restrepo, A. (2016). *Remedios nocivos. Los orígenes de la política colombiana contra las drogas* (Primera). Penguin Random House.
- López Seoane, M. (2019). Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 112-126.
- Manrique Herrera, C. A. (2008). *Aproximación a la construcción corporal fenomenológica a partir del discurso narrativo en la novela ¡Que viva la música! De Andrés Caicedo* [Maestría en Literatura]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Marina, J. A. (2011). *Pequeño tratado de los grandes vicios* (Primera). Anagrama.
- Marina, J. A. (2016). *El laberinto sentimental* (Décima). Anagrama.
- Marín-Gutiérrez, I., & Hinojosa Becerra, M. (2014). *El opio y las escritoras del siglo XIX: Elizabeth Barrett Browning, Maria White Lowell y Elizabeth Siddal*. VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, Virtual.
- Marrone, G. (Ed.). (2005). *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini* (Prima, Vol. 30). Meltemi.
- Martín Villarreal, J. P. (2019). Invalidismo, feminidad y drogadicción en la literatura española. Morfina y suicidio en *La Nardo* (1930) de Ramón Gómez de la Serna. En A. M. Díaz Pérez, *La enigmática piel de los drogados. Estupefacientes en la literatura hispánica* (pp. 97-112). Universidad Autónoma de Madrid.

- Molina Lora, L. E. (2011). *Narrativa de drogas: Una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia* [PhD degree in Spanish]. University of Ottawa.
- Montoya Gómez, J. J. (2021). Umberto Eco y el archipiélago de la estética. En B. E. Acosta Ríos & J. D. Parra Valencia (Eds.), *Ecos de Eco. Aproximaciones semioestéticas al pensamiento de Umberto Eco* (Primera, pp. 53-75). Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Montoya, P. (2002). Rumba y fiesta en ¡ Que Viva la Música! Y Opio en las nubes. *América: Cahiers du CRICCAL*, 28, 253-259.
- Mozoncillo, C. M., Mejías López, E., & Muñoz Pérez, C. (2018). Tu Mascota y otros Animales también se Droган. *Psychologia Latina, Especial*, 293-295.
- Murillo Posada, A. (2007). La modernización y las violencias (1930-1957). En *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber* (Primera reimpresión, pp. 265-310). Taurus.
- Nancy, J.-L. (2014). *Embriaguez* (N. Gómez, Trad.; Primera). La Cebra.
- Naranjo Mesa, J. A. (Ed.). (2013). *Antología del temprano relato antioqueño* (Segunda). Fondo Editorial EIA.
- Niño, D. (2017, diciembre 19). Vagotá, la marginal. *El Espectador, Blogs Actualidad*.
- Orrego Ocampo, D. M. (2016). *Algunas imágenes eróticas en la obra «Que viva la música» del autor Andrés Caicedo* [Licenciatura en Español y Comunicación Audiovisual]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Osorio, B. (2019). Todo lo sólido se desvanece. ¡Que viva la música! De Andrés Caicedo. *Concurso de ensayo*, 17, 92-99.
- Osorio, Ó. (2014). *El narcotráfico en la novela colombiana* (Primera). Programa Editorial Universidad del Valle.

- Osorio, Ó. (2015). *El sicario en la novela colombiana* (Primera). Programa Editorial Universidad del Valle.
- Páez Escobar, G. (2016). *Las llaves falsas*. Eje21.
- Página 12. (2002, enero 5). Un apocalíptico integrado. *Página 12*.
- Palmer, C., & Horowitz, M. (2000). *Sisters of the Extreme: Women Writing on the Drug Experience*. Park Street Press.
- Pastor, M. (2019). Política y adicción en El juicio y La movida de Víctor Campolo de Luis Antonio Rosario Quiles. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 157-178.
- Peirce, C. S. (1907). Pragmatismo. En N. Houser & C. Kloesel (Eds.), & D. McNabb (Trad.), *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)* (Primera, pp. 480-518). Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, C. S. (1973). División de signos. En *La ciencia de la semiótica* (Primera, pp. 21-43). Ediciones Nueva Visión.
- Penna, J. C. (2019). El espejo de la dependencia. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 199-215.
- Pérez de la Torre, A. de D. (2019). José Juan Tablada: Visión narcotizada del Oriente. En *La enigmática piel de los drogados* (pp. 81-96). Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez López, O. (2019). El poema del amor y del cannabis. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 179-184.
- Pérez Rojas, N. (2018). *El Rock en ¡Que viva la música! Y Opio en las nubes* [Maestría en Literatura]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Picón Ibáñez, A. (2018). *LCD: literatura, creatividad y drogas en el s. XXI* [Filología, Universidad de Burgos].
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire decadent (1880-1900)*. Publication Univ Rouen Havre.

- Pitigrilli, (Dino Segre). (1921). *Cocaina* (Seconda Grandi Tascabili Bompiani). Bompiani.
- Plant, S. (2000). *Writing on Drugs* (First). Farrar, Straus and Giroux.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa.
- Quintero, J. (2020). *Échele cabeza. Una mirada al consumo de sustancias y a cómo se drogan los colombianos* (Primera). Ariel.
- Quintero Hincapié, E. A. (2012). *¡Que viva la música! : El viaje como motivo estructurante en la narrativa literaria de Andrés Caicedo* [Doctor en Letras]. Universidad Nacional del Sur.
- Ramos, J. (2019). Afectos Colaterales: Límites de la retórica de las drogas. *Cuarenta Naipes. Revista de Cultura y Literatura*, 1, 4-25.
- Rätsch, C. (2011). *Las plantas del amor. Los afrodisíacos en los mitos, la historia y el presente* (C. Sámano Queitsch, Trad.; Primera edición en español). Fondo de Cultura Económica.
- Ravera, R. M., Garroni, E., & Escudero Chauvel, L. (Eds.). (2007). *Estética y Semiótica: Bordes de la representación* (Primera). Gedisa.
- Redazione ANSA. (2021, febrero 20). Eco: Sgarbi, ci faceva test sui nomi dei Sette Nani. ANSA.
- Reina Gutiérrez, G. (2013). *Recorridos por una estética de la evasión: Yonqui y El almuerzo desnudo de William Burroughs* [Magister en Estética, Universidad Nacional de Colombia].
- Reina Gutiérrez, G. (2014). William Burroughs: Aproximaciones a una estética de la adicción. *Cultura y Droga*, 19 (21), 87-103.
- Restrepo, A. L. (2016). *Uno y dos*. Eje21.
- Restrepo, G. (1995). Remolino y vértigo urbanos. *Revista Colombiana de Psicología*, 4, 130-137.

- Restrepo, L. C. (1994). *La fruta prohibida. La droga en el espejo de la cultura* (Primera). Fundación para la Investigación y la Cultura / Librería Hojas de Hierba.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (Tercera). Siglo XXI Editores.
- Rivera Soriano, Á. S. (2013). La música como elemento de fuga en una novela de Andrés Caicedo. *Caminos Educativos*, 2, 53-65.
- Rodríguez Garavito, A. (1962). *El mundo del libro*. Boletín Cultural y Bibliográfico.
- Ronell, A. (2004). *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania* (Reimpress). University of Illinois Press.
- Rosa, L. O. (2019). Subterráneo y vulnerable: Bruno y Gallego en Puerto Rico antes del colapso neoliberal. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 9, 185-198.
- Rosselli, H. (1986). Barba Jacob y la historia de la marihuana / Barba Jacob and the history of marihuana. *Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina*, 32 (4), 259-270.
- Ruiz, C.-E. (2016). *Reportajes de Aleph Vol. II*. Universidad de Caldas.
- Saénz Rovner, E. (1996). La prehistoria del narcotráfico en Colombia. *Innovar, revista de ciencias administrativas y sociales*, 8, 65-92.
- Saénz Rovner, E. (2007). La prehistoria de la marihuana en Colombia: Consumo y cultivos entre los años 30 y 60. *Cuadernos de Economía*, 47, 205-222.
- Sáenz Rovner, E. (2021). *Conexión Colombia. Una historia del narcotráfico entre los años 30 y los años 90* (Primera). Editorial Planeta Colombiana.
- Sáez, A. J. (2020). "No merece la pena vivir tanto": Las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. *Artifara*, 20.1, 315-324.
- Salazar Jaramillo, A. (1998). *La cola del lagarto. Drogas y narcotráfico en la sociedad colombiana* (Primera). Corporación Región.

- Sánchez Martínez, A. (2019). La construcción de paraísos artificiales en el modernismo mexicano: Los efectos del alcohol en la obra de Bernardo Couto Castillo. En A. M. Díaz Pérez, *La enigmática piel de los drogados* (pp. 61-80). Universidad Autónoma de Madrid.
- Sarabia, B. (2014, febrero 21). CeroCeroCero. Cómo la cocaína gobierna el mundo. *El Español*.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* (J. Bravo Castillo & N. Campos Plaza, Trads.). Akal.
- Schiavo, L. (1990). Los paraísos artificiales de Valle-Inclán. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca, Vol. 4, N. 7-8*, 13-22.
- Schultes, R. E., & Hofmann, A. (2000). *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos* (A. Blanco, Trad.; Segunda). Fondo de Cultura Económica.
- Serna, J. (2017). *Leer el mundo. Visión de Umberto Eco* (Primera). La Huerta Grande Editorial.
- Serres, M. (1990). Drogas (M. Pulido & A. Castrillón, Trads.). *Revista Educación y Pedagogía*, 4, 95-101.
- Silverberg, R. (1974). Drug themes in science fiction. *Research Issues Series*, 9, 55.
- Sissa, G. (1997). *Le plaisir et le mal: Philosophie de la drogue*. Odile Jacob.
- Sissa, G. (1998). *El placer y el mal. Filosofía de la droga* (M. C. González, Trad.; Edición en castellano). Manantial.
- Snapp, Z. (2015). *Diccionario de drogas* (Primera). Ediciones B.
- Szasz, T. (1992). *Nuestro derecho a las drogas. En defensa de un mercado libre* (A. Escohotado, Trad.).

- Uribe Celis, C. (2007). ¿Regeneración o catástrofe? (1886-1930). En *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber* (Primera reimpresión de primera edición, pp. 217-264). Taurus.
- Valencia Giraldo, V. H. (2018). *Huellas y marcas del conflicto juvenil burgués en Cali, Colombia: Una mirada sociosemiótica a la obra de Andrés Caicedo Estela*. Premio Jorge Isaacs.
- Vélez Correa, R. (2003). *Literatura de Caldas, 1967-1997: Historia crítica* (Primera). Universidad de Caldas.
- Vélez Sáenz, J. (1987). *Las llaves falsas (Confidencias de un fumador de marihuana)* (Tercera). Proditécnicas Ltda.
- Vélez, M. L. (1994). José Vélez Sáenz, eminente cultor caldense. *Ánfora*, 3, 45-47.
- Viera, H. (2003). El viaje modernista: La iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 9.
- Vilchez Ruiz, C. E. (2015). Mística y cannabis como vía estética en Valle-Inclán: La Lámpara Maravillosa. En J. Murillo Sagredo & L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: En torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 411-420). Biblioteca Nueva.
- Villar Aira, S. (2018). Reivindicación da marxinalidade na poesía a través da droga: Allen Ginsberg e Lois Pereiro. *Anuario de Literatura Comparada*, 8, 259-271.
- Zuleta Ruiz, L. B. (1996). La cosmovisión del «yo». En *De semas y plebes* (Primera, p. 203). Escuela Nacional Sindical - Instituto Popular de Capacitación.