

Círculos sin fronteras. Paraísos artificiales y diversidad regional en el cine español contemporáneo (la representación del « mundo de la droga »)

Agustín Rubio Alcover
César Fernández Fernández
(Universitat Jaume I de Castellón)

1. Introducción: Sustancias, espacios y momentos, o los discursos morales e identitarios en torno a las drogas en el cine español

Más de siglo y medio ha pasado desde que Charles Baudelaire acuñó la expresión de « paraísos artificiales » para referirse a sus experiencias con las drogas; y mucho más –alrededor de ochocientos años– desde que Dante Alighieri precisara que son nueve los círculos de que está constituido el infierno. Hemos querido aunar estas dos nobles imágenes antitéticas para arrancar nuestra aproximación al tratamiento que el cine español del tercer milenio (en concreto, de la primera década de la presente centuria) ha dado del tráfico y consumo de estupefacientes. En esta pesquisa, vamos a poner énfasis en las similitudes y diferencias que se perciben en la visión que de este tema se da en films producidos, y casi invariablemente ambientados, en las distintas comunidades autónomas que componen el Estado.

Partimos de la hipótesis de que el cine español sigue un patrón concreto y recurrente a la hora de representar el consumo de las drogas; un patrón atravesado de pretensiones morales, en virtud del cual el hábito constituye una cadena (o, mejor, una espiral) en la que se empieza por las blandas, se pasa a la cocaína y las pastillas, con frecuencia se experimenta el enganche a la heroína (culmen de la degradación) y, casi inexorablemente, se muere. Intentaremos, pues, demostrar que nuestra cinematografía soslaya otros enfoques, como el del autoconocimiento, explorado otrora por ella misma y actualmente en otras latitudes, y equipara consumo con autodestrucción; asimismo, trataremos de analizar cuáles son las divergencias más notables que se dan en la representación fílmica de las drogas en función de factores contextuales (regionales y ambientales, pero también de nivel sociocultural, económico, de roles sexuales, etcétera).

Antes de entrar en materia, hemos de hacer varias precisiones metodológicas: la primera consiste en que solo tocaremos largometrajes de ficción (por lo que quedan excluidos de entrada cortometrajes y documentales), y que la selección se ha realizado con la intención de lograr una muestra territorial lo más diversa posible, en un lapso reducido pero que permite entrever una cierta evolución (el título más antiguo que estudiaremos es de 2000, mientras que el más reciente data de 2008). Conviene añadir que en el presente texto se entiende por drogas las comúnmente calificadas como « blandas » (el cannabis, la marihuana, el hachís); los alcaloides (opiáceos como la morfina o la cocaína; la mescalina, el peyote); las drogas semisintéticas (la heroína), los derivados de las anfetaminas (las « drogas de síntesis » o « de diseño » como las anfetaminas, el éxtasis/MDMA, el LSD, el cristal líquido...); no así el alcohol ni el tabaco, no porque no los consideremos tales, sino porque juzgamos que ambos asuntos han sido abordados de manera específica y diferenciada por el cine español.

2. Sobre la droga y sobre el cine

Antes de entrar en la materia específica de este artículo, creemos oportuno aportar algunas visiones o consideraciones, a nuestro juicio paradigmáticas, en torno a la droga en sí y al cine en sí, que, si bien no específicamente en relación directa con los parámetros de acotamiento de nuestro estudio, pretenden, precisamente, aportar un contrapunto a las aproximaciones posibles que el cine español contemporáneo pudiera tener pendientes respecto del conflictivo, o problemático, tema de la droga, así como aportar elementos de encuadre general a ciertas formas de considerar las drogas, el cine y sus relaciones mutuas.

Así, desde su multifacética condición de, cineasta, teórico, escritor, etc., Pasolini se acerca al fenómeno de la droga en su caleidoscópica obra *El caos. Contra el terror*, interrogándose sobre la razón de que las personas se droguen:

« ¿Por qué se drogan las personas? No lo comprendo, pero en cierto modo me lo explico. Se drogan por falta de cultura. Hablo, se entiende, de la gran mayoría o del promedio de los drogadictos. Está claro que quien se droga lo hace por llenar un vacío, una falta de algo que causa turbación y angustia. Es un sustituto de la magia. Los primitivos han de enfrentarse constantemente a este terrible vacío de su interior. Ernesto De Martino lo llama “miedo a la pérdida de la propia esencia”; y los primitivos llenan este vacío recurriendo a la magia, que lo alivia y lo satisface. En el mundo moderno, la alienación debida al condicionamiento de la naturaleza se ha sustituido por la alienación debida al condicionamiento de la sociedad¹. »

Curiosamente, Pasolini empieza esta reflexión preguntándose por qué se drogan las « personas » pero, para seguir con la misma, puntualiza que se refiere a la gran mayoría o el promedio de los « drogadictos ». Y, precisamente, tal vez ahí esté la cuestión clave: más allá de la droga en sí, y de lo que pueda ser, de lo que se trata es de dilucidar qué es (ser) un/a drogadicto/a. Dilucidar si ser drogadicto/a merma, incluso destruye, la condición de persona, o bien, si puede ser una característica que se le agrega, o incluso, que pudiera, en ciertos casos, llegar a reforzar tal condición. Hasta tal punto es fundamental esa cuestión que Pasolini continua afirmando:

« En realidad nos drogamos todos. Yo (por lo que se me alcanza) haciendo cine, otros aturdiéndose en cualquier otra actividad. (...) Lo que salva de la droga auténtica y verdadera (es decir, del suicidio) es siempre una forma de seguridad cultural². »

En cierta manera, y tal vez de forma inconsciente por parte de sus productores y autores, es lo que está en la base de que, en la mayoría de los tratamientos fílmicos de la cuestión de la droga que presentamos a continuación, la muerte del/la drogadicto/a (en cierta medida, el suicidio) sea el desenlace inevitable para sus protagonistas o personajes, quienes, precisamente, suelen ser siempre estereotipos de marginalidad, en cuanto que carentes de cultura, o no inscritos en la « institucional », en todo caso, inseguros respecto de cualquier forma de la misma, por muy expresada u ostentada, incluso sentida, que pudiera ser la propia. Al respecto, nos dice Camus en su ensayo sobre el absurdo (o, como se puede colegir de sus postulados, sobre la vida y la autoimposición de fin a la misma, el suicidio) *Le mythe de Sisyphe*:

« ¿Cuál es ese incalculable sentimiento que priva al espíritu del sueño necesario para la vida? Un mundo que se puede explicar aunque sea con malas razones es un mundo familiar. Pero, al contrario, en un universo privado de repente de ilusiones y de luces, el hombre se siente un extranjero. (...) Ese divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de la absurdidad³. »

Combinando lo que dicen Pasolini y Camus, entramos pues en una nueva espiral de complejidad o absurdidad: si bien la droga puede suponer un elemento, un instrumento, para superar la alienación existencial que lleva a la autoaniquilación, es a su vez un camino que lleva hacia la autoaniquillación. Si la droga es « el sueño necesario para la vida » que salva de « la droga auténtica y verdadera (en cierta medida, el suicidio) », es porque suministra pues « explicaciones aunque sea con malas razones », porque evita el « divorcio entre el hombre y su vida », y todo ello siempre y cuando exista una « forma de seguridad cultural » que es lo que permite hacer tal consideración de la droga en sí, sin renunciar, de tal forma, ni a la droga ni a la vida, en un equilibrio onto-epistemológico complejo. Pero, precisamente, la droga es concebida y presentada comúnmente, a la inversa, como la vía de distorsión de la vida, de alejamiento de una cierta idea trascendental de realidad, hasta llegar a la anulación de la vida y la realidad en sí. Podemos encontrar, tal vez, una solución a esta ecuación aparentemente contradictoria en las palabras de Castaneda:

« La importancia de las plantas (... alucinógenas ...) consistía, para don Juan, en su capacidad de producir etapas de percepción peculiar en un ser humano. (...) Las he llamado “estados de realidad no ordinaria”, en el sentido de realidad inusitada contrapuesta a la realidad ordinaria de la vida cotidiana⁴. »

Y aunque Castaneda utiliza el término « contrapuesta », a lo largo de toda su obra deja claro que la realidad no ordinaria, aunque sea totalmente distinta que la cotidiana, es sin embargo tan objetiva como ella. Y, en ese sentido, y en relación a la posibilidad de aporte de soluciones a la cuestión que tratamos, afirma en otro lugar:

1. Pier Paolo PASOLINI, *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981 (pag. 113).

2. *Ibidem* (pag. 114).

3. Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1961 (pag. 18). (Traducción del pasaje por parte de los autores).

4. Carlos CASTANEDA, *Las enseñanzas de don Juan*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002 (pags. 55 y 56).

« La realidad no ordinaria habría podido usarse en forma más pragmática para sacar puntos de referencia que tuviesen valor en la realidad ordinaria⁵. »

De hecho, ante la dificultad –o imposibilidad- de aportar una definición objetiva de la palabra -o concepto (inevitablemente contaminado por una cierta institucionalización del mismo)- droga, Luis Carlos Restrepo adopta el término de SPA (sustancia psicoactiva) en su libro *La fruta prohibida, La droga como espejo de la cultura*, donde afirma:

« Mediador por excelencia entre la naturaleza y la cultura –entre la química cerebral y la producción simbólica- la SPA hace parte integral de rituales de paso y fiestas comunitarias⁶. »

Algo demasiado olvidado en nuestros tiempos, en que, un cierto discurso oficialista, institucional, normalizado, pero a la vez vacío de esencia y de conocimiento profundo e histórico, se encarga de, no sólo promocionar posiciones maniqueas en torno a la cuestión de la droga, sino de renunciar a toda función educadora desde postulados emocionales, quedándose en la pura acción sensiblera de lo espectacular de sus mensajes o de lo trivial de sus planteamientos. Desde los medios de comunicación de masas, incluido el cine, « el discurso sobre las drogas se presenta como un imperativo que señala sin apelativos lo que se debe hacer para evitar el mal. »⁷:

« Al mismo tiempo que la SPA (sustancia psicoactiva) se convierte en mercancía, se genera en el mundo contemporáneo un creciente analfabetismo afectivo que se expresa a través del consumo compulsivo de estas novedosas mercancías que emergen en el espacio social. (...) La compulsión es un círculo vicioso que dilapida en la repetición la energía destinada al encuentro con la diferencia, bloqueando el ejercicio de la libertad y disolviendo los lazos que nos unen a las personas capaces de brindarnos afecto y reconocimiento⁸. »

Y aquí, Restrepo introduce otra cuestión clave, junto a la que citamos antes -considerar al/a la drogadicto/a frente a considerar simplemente la droga: la cuestión de la compulsión y cómo es, precisamente ella y no la droga en sí, expresión actual de un creciente analfabetismo afectivo. Sin duda, las crisis sociales, económicas, políticas, en suma, humanas, determinan o entroncan con la existencia de crisis cultural y todo lo que ello entraña, en particular, inseguridad en las personas, respecto del mundo y de ellas mismas, de sus afectos y sus relaciones, de su libertad e integridad. Algo que en la primera década de este siglo y milenio se manifiesta en nuestra sociedad y se refleja en el cine que analizamos. Al respecto, Pasolini resulta enormemente universal en sus reflexiones –o denota la condición cíclica de las crisis- cuando, ya en 1968, escribe:

« Esta “falta de cultura” o de “intereses culturales” (...) es probable que proceda de una sensación más generalizada de “miedo al futuro”. Jamás, como en estos últimos años -en que la “previsión” se ha convertido en ciencia-, había sido el futuro fuente de tanta incertidumbre ni tan semejante a una pesadilla indescifrable⁹. »

Y, justamente, los films, el cine que referimos más adelante en este estudio, se afana en presentar, tanto a la droga en sí como al futuro, cual una « pesadilla indescifrable ». Sumándose al mainstream discursivo de los mass media, el cine español contemporáneo no es capaz de adoptar, frente al tema de la droga, una posición comprometida como la que evidencia Godard (en general, frente al cine y su esencia) cuando dice:

« Para mí, describir la vida moderna, no es describir, como hacen algunos periódicos, los gadgets o la evolución de los negocios, es observar las mutaciones (...) ¿Porqué hago ese film, porqué lo hago de esa manera? (...) Me miro filmar, se me oye pensar. En suma, no es un film, es una tentativa de film y que se presenta como tal (...) No es una historia, pretende ser un documento¹⁰. »

Ciertamente, Godard es Godard, pero, más allá de estrategias puramente comerciales, el cine tiene un poder comunicativo, modelizador, o debería tenerlo, que hiciera que, frente a un tema del calado como es el de la droga, y revisando, precisamente, diversas latitudes territoriales del Estado Español, pudiéramos encontrar algún espíritu original que se aproximara a la cuestión de

5. *Ibídem* (pag. 307).

6. Luis Carlos RESTREPO, *La fruta prohibida. La droga como espejo de la cultura*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 2004 (pags. 187 y 188).

7. *Ibídem* (pag. 51).

8. *Ibídem* (pags. 223 y 225).

9. PASOLINI, *ibídem* (pag. 115).

10. Jean-Luc GODARD, *Godard par Godard. Les années Karina*, Paris, l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985 (pag. 166). (Traducción del pasaje por parte de los autores).

un modo más trascendente y « cultivador ». Justamente, como dice Godard, produciendo « documentos » y no sólo historias (y no nos referimos, lógicamente, a documentales -de los que, como ya hemos dicho respecto de nuestra metodología en este texto, no nos ocupamos de ellos- sino a « ficciones »). Considerando la producción del cine español contemporáneo en torno a la temática de la droga, podríamos aplicarle –haciendo una generalización y descontextualización forzadas, la visión de Artaud sobre el cine, sin relativizarla a los parámetros de referencia conceptual e intelectual que Artaud esgrimía al decir que:

« El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado. Aparte de que no rodea las cosas, que no entra en el centro de la vida, que no retiene de las formas más que su epidermis y lo que puede ser aprehendido desde un ángulo visual extremadamente restringido, prohíbe toda insistencia y toda repetición, lo que constituye una de las condiciones principales de la acción mágica, del desgarramiento de la sensibilidad (...) El mundo del cine es un mundo hermético, sin relación con la existencia. Su poesía se halla, no más allá, sino más acá de las imágenes (...) Por tanto, la poesía que no puede desprenderse de todo esto no es más que una poesía eventual, la poesía de lo que podría ser, y en consecuencia no es del cine de quien debamos esperar que nos restituya los mitos del hombre y de la vida de hoy¹¹. »

Lejos de este pesimista panorama cinematográfico, nos quedamos con la esperanza de que algún día aparezcan producciones españolas sobre este tema –que se lo vale- cercanas a las prácticas godardianas, o pasolinianas, que, siendo distintas, son en ambos casos « radicales » (de extremo, pero también de raíz). Valga como clausura de este apartado, el diálogo que mantiene Pasolini con Ninetto Davoli, Pierre Clementi y Franco Citti (en que también se habla de Godard):

« Pasolini: ¿Qué es el cine, Niné?; Ninetto Davoli: El cine es el cine.; P: También dice eso Godard, ¿lo sabías?; N: Godard es un hombre inteligente.; (...) P: ¿Te gustan también sus películas?; N: (...) Me gusta contemplarlas porque cuando veo sus películas lo veo a él. / (...) Pasolini: ¿Cuál sería tu manera ideal de hacer cine?; Pierre Clementi: Hacer un viaje cuyo fondo sea la vida y la muerte. Por ejemplo, partir con un equipo de hombres que tengan las mismas necesidades, las mismas aspiraciones, etc., y crear algo tan impresionante que supere la realidad. / (...) Franco Citti: la fantasía es la experiencia que tienen los artistas¹². »

3. Antecedentes históricos

3.1. De la representabilidad de las drogas en el cine español clásico

El tópico reza que la droga no está presente en el cine español hasta el tardofranquismo. Así, de acuerdo con las principales obras de referencia tanto cinematográficas como sociológicas en la materia, no es hasta los años setenta que la cuestión tiene reflejo en nuestro cine. Pedro Urís y Juan Carlos Usó coinciden en señalar la segunda mitad de la década de los setenta como un punto de giro cuantitativo y cualitativo, con cintas como *Perros callejeros* (1977), *Perros callejeros II* (1979), *Perras callejeras* (1984) y *Yo, El Vaquilla* (1985) de José Antonio de la Loma; *Deprisa, deprisa* (1980), de Carlos Saura; o *Navajeros* (1980) y *Colegas* (1982), de Eloy de la Iglesia. Los despectivos términos en que se expresa Usó marcan una pauta interpretativa inequívoca:

« Con la excepción de alguna referencia puntual –como en el caso del *thriller El salario del crimen* (1964), de J. Buchs, o de la coproducción hispano-francesa *Sangre en Indochina* (1964)– las drogas no constituyen un tema frecuente en el cine español hasta la década de los setenta. Cuando finalmente lo hacen es desde unas posiciones raquíticas, tanto desde el punto de vista de la industria como desde el punto de vista estético e ideológico. Son productos de segunda y tercera fila, de acentuado carácter oportunista –drogas y destape responden durante esos años a las mismas expectativas–, con una distribución comercial bastante marginal y que, bajo la pretensión de convertirse en ‘cine denuncia’, esconden pura y simplemente la manipulación del tema de las drogas como reclamo comercial. Películas como *El último viaje* (1973) y *Razzia (La redada)* (1973), de J.A. de la Loma, *Juventud drogada* (1977), de J. Truchado Reyes, o *Chocolate* (1979), de G. Carretero, destilan paternalismo e ilimitada confianza en la tarea represiva de la policía. Se trata, en definitiva, de panfletos *ultra* –próximos al sensacionalismo barato– dirigidos contra el libertinaje de la juventud, que constituyen buenos ejemplos de los mecanismos represores y morbosos de este tipo de celuloide moralista y simplificador. Algunos films de los años

11. Antonin ARTAUD, *El cine*, Madrid, Alianza, 2002 (pags. 30 y 32).

12. PASOLINI, *ibídem* (pags. 89, 92 y 93).

ochenta son los primeros en acercarse de un modo serio –al menos en sus intenciones– a la cuestión de las drogas¹³. »

Por su parte, Uris¹⁴ censa las, presuntamente, primeras aportaciones en su opinión rigurosas del cine español a la cuestión, que serían *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986) –en una selección posterior también cita *Días contados* (Imanol Uribe, 1994). Mas ambas listas pecan de parcialidad, al dejarse en el tintero infinidad de films anteriores, de mediados de siglo en adelante, desde la coproducción en tantas cosas seminal *Jack el negro* (Julien Duvivier y José Antonio Nieves Conde, 1950) o a la película, también a medias (con Argentina) *Marihuana* (León Klimovski, 1950), así como aproximaciones desde el género de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como *Rififi en la ciudad* (Jesús Franco, 1963).

Ítem más: una somera consulta a los catálogos de películas de ficción españolas de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta sirve para matizar tan gruesas afirmaciones: Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchi¹⁵ han consignado que en *Más allá de la muerte* (Benito Perojo, 1924) la acción de drogar a un personaje aparece ya, en el marco de una trama en la que la hipnosis y la delincuencia se dan la mano. Juan Heinink y Alfonso Vallejo¹⁶ advierten que en *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935) y en *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937), la drogadicción comparece, respectivamente, como último estadio en la degradación de una esposa infiel que se debate entre su marido de alta sociedad y su exnovio aviador; y como vicio de los señoritos que gustan de bajar al arroyo, con fondo portuario e interferencias con el uxoricidio –entonces llamado asesinato pasional– y la trata de blancas. Y Ángel Luis Hueso¹⁷, que son varias las películas españolas de los años cuarenta, como *Audiencia pública* (Florián Rey, 1946), *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949) o *Apartado de correos 1.001* (Julio Salvador, 1950), en las que el tráfico y consumo de estupefacientes juegan un papel relevante.

3.2. De la representatividad de las drogas en el cine español de finales del siglo XX

Hechas estas necesarias precisiones, es de justicia reconocer que estos autores aciertan al destacar el papel determinante que el cine español de los años setenta jugó en el enraizamiento en la mentalidad popular de « la idea de que la heroína incita al delito, es decir, que su consumo es *intrínsecamente criminógeno* »¹⁸; idea no original ni privativa de nuestras películas, sino retroalimentada por todos los medios de comunicación.

Por lo que respecta a la interpretación que a día de hoy prevalece a propósito de la contribución del cine del mitificado Eloy de la Iglesia al imaginario sobre las drogas, su propio testimonio induce a pensar que tanto él como sus colaboradores más estrechos –urge aclarar que eran en su mayor parte toxicómanos como él– tomaron conciencia de haber forjado de manera decisiva e involuntaria una mixtificación. De hecho, se diría que el cine español sacó como lección de la experiencia de la generación de los años setenta y ochenta un arrepentimiento con tintes moralistas: como ha expresado Alejandro Melero, Eloy de la Iglesia y su coguionista más habitual, Gonzalo Goicoechea, llegaron a la conclusión de que « cualquier exposición del tema de las drogas es una apología de las mismas (...) una película de las drogas, por crítica que pueda ser con ellas, siempre va a ensalzarlas de alguna manera »¹⁹.

En lo sucesivo, la presencia relajada de las drogas en películas españolas de los años ochenta es constante: los *canutos* forman parte de la iconografía esencial de la nueva comedia madrileña y del cine de la Movida, con *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, a partir de la obra teatral de

13. Juan Carlos Usó, *Drogas y cultura de masas. España, 1855-1995*, Madrid, Taurus, 1996 (pag. 323).

14. Pedro URIS, *Alucinema. Las drogas en el cine*, Barcelona, Royal Books, 1995 (pags. 15 y 16).

15. Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ y Joaquín CÁNOVAS BELCHI, *Catálogo del cine español, Vol. F 2, Películas de Ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1993.

16. Juan HEININK y Alfonso VALLEJO, *Catálogo del cine español, Vol. F 3, Películas de Ficción (1931-1940)*, Madrid, Cátedra, 2009.

17. Ángel Luis HUESO, *Catálogo del cine español, Vol. F 4, Películas de Ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra, 1999.

18. Usó, *ibídem* (pag. 324).

19. Alejandro MELERO, *La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013 (pag. 47).

José Luis Alonso de Santos, 1988) como canto de cisne. Otros films, como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) o *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983), que abordaban el consumo de heroína, aportaron visiones desde dentro más sombrías, aunque extremadamente ambiguas. Los estragos que esas generaciones sufrirían en seguida explican en buena medida el giro que se produjo a mediados de la década siguiente: en los noventa, la antecitada *Días contados*, *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *Antártida* (Manuel Hueriga, 1995), *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1995) o *El día de la Bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), seguidas por *Chevrolet* (Javier Maqua, 1997) o *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), ejemplifican el punto de giro hacia otros puntos de vista y otros ambientes: casi invariablemente centrados en la juventud, por lo general más severos y, aun en los ejemplos más desenfadados (aquellos en los que se refleja el uso lúdico de drogas), atentos al lado oscuro.

En efecto, con el advenimiento del siglo XXI, tanto las instituciones como el cine español iban a converger en el deseo de inculcar a la sociedad de los peligros del consumo de estupefacientes. En el año 1998, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España concedió el premio González-Sinde, que se concede a aquellas instituciones o personas que, valiéndose del medio cinematográfico, lo emplean para la consecución de fines sociales, a la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD). Por su parte, la FAD y el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales pusieron en marcha en 2001 una estrategia para la sensibilización hacia la promoción de valores sociales y la participación ciudadana bajo el nombre del « Cine y compromiso social »; y ambas, junto a la Academia de Cine, acordaron otorgar un galardón a personalidades que hubieran destacado en esa lucha, que hasta la fecha ha sido entregado a Elías Querejeta y a Luis García Berlanga.

En el marco de esa misma política, la jornada anual sobre dependencias organizada por la FAD se celebraría en Valencia, el 14 de diciembre de 2006, dedicada monográficamente a « La prevención y el cine: una alternativa viable ». Los participantes en el acto (entre otros, los entonces directores de la Academia de Cine, Ana Arrieta, y de la FAD, Ignacio Calderón Balanzategui), expresaron la convicción de la importancia del medio fílmico como generador de modelos sociales –muy en particular en lo tocante a la infancia y juventud–, se comprometieron a cooperar, e incluso se refirieron a su plasmación « en un convenio (para) potenciar un proyecto paralelo al cine y la educación en familia que se llamaría “El cine en familia” que haríamos de la mano de Geda (sic: se refiere a la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales [EGEDA])...²⁰ ».

4. La representación de las drogas en el cine español del tercer milenio

Esas directrices quedaron pendientes de concreción a través de nuevas acciones –producciones, campañas, etcétera–, y los resultados de las restantes iniciativas han sido discretos (como prueba la excepcionalidad con que se ha concedido el premio mismo); pero si aceptamos esas declaraciones de intenciones como ejes ideológicos de una política de Estado, esta sí conscientemente articulada y que caló en la sociedad, el abordaje del tema que ha hecho el grueso de las cintas que se produjeron en España en la primera década del siglo XXI adquiere una cierta coherencia. Veámoslo ahora, de manera pormenorizada y territorio a territorio.

4.1. Madrid: *Báilame el agua*

Desde su arranque, *Báilame el agua*, adaptación de una novela de Daniel Valdés, hace a la vez profesión de madrileñismo y advierte de que el asunto central van a ser las drogas: la canción « A tu lado » de *Los secretos* (cuyo vocalista, Enrique Urquijo, había fallecido prematuramente de sobredosis menos de un año antes del estreno del film) acompaña los créditos un auténtico emblema de la cultura popular, que ubica en la capital de la postmovida y recuerda implícitamente el estrago de la heroína.

20. VV.AA., *XV Jornada sobre Drogodependencias. La prevención y el cine: una alternativa viable*, Valencia, Plan Nacional de Drogodependencias-Concejalía de Sanidad y Consumo del Ayuntamiento de Valencia, 2007 (pag. 21).

La cinta sigue las peripecias de un grupo de jóvenes que viven en la marginalidad, por un prurito de aventurerismo que se prolonga más de lo previsto en el caso de los dos protagonistas, la pareja formada por David (Unax Ugalde) y María (Pilar López de Ayala). La primera referencia clara, aunque tácita, a las drogas tiene lugar en la primera secuencia: mientras desayunan en una cafetería, David y sus amigos intercambian proposiciones con una prostituta que les indica sus tarifas, y añade: « Si no tenéis talegos, también me cobro en género, que el otro día manejabais unas cositas muy ricas ». La siguiente amplía el espectro de las sustancias que consumen: otro de los miembros del círculo, Abundio (Fede Celada), reparte pastillas mientras hace gracias (« ¿Quién estuvo el otro día visitando a su primo *El Pildorín*...? »). Pronto uno de los muchachos *se profesionalizará*: el mejor amigo del protagonista, Carlos (Juan Díaz), se echa una novia que tiene apartamento propio y se emplea como camello para Facundo (Antonio Dechent), un traficante siempre engominado y con abrigo de pieles en los interiores. La imagen que *Báilame el agua* ofrece del Madrid del momento es el de una urbe *liberal* en el más amplio, y ambivalente, sentido de la palabra: en un pub que hace las veces de lugar de reunión y catalizador de la trama –lo frecuente Verónica (Beatriz Argüello), una prostituta amiga de María desde su infancia en Santander–, el protagonista aparece preparando unas rayas de cocaína sobre la barra con toda naturalidad. Las ansias de emancipación de la pareja son decisivas para que David acepte la propuesta de Carlos de pasar *caballo*. Pero la falta de habilidad del chico, demasiado educado y delicado (como burgués madrileño que es) para mancharse las manos con los yonquis que le exigen con malos modos y amenazas que les fíe, los lleva a acumular una deuda. A María no se le ocurre nada mejor para saldarla que vender su cuerpo; pero, significativamente, para hacerlo tiene que *meterse* una raya, y, cuando él la ve haciendo la calle, se deprime tanto que se va directo y se agencia « una chuta ». Al regresar ella al apartamento, se lo encuentra colocado y con el brazo todavía remangado. En lo sucesivo, David apenas sale del apartamento, y María le tiene que conseguir droga –luego las tornas se invertirán, porque ella se entera de que le ha sido infiel con Verónica, y a él le toca expiar su deslealtad.

Pueden empezar a entreverse ya los elementos que se trenzan en la poética de *Báilame el agua*: el amor, también, como droga (metafórica); el desamor, como sentimiento que incita al consumo (real); y –he aquí el punto de crítica social– la combinación de la presión social sobre los jóvenes de alcanzar la independencia y la carencia de alternativas, como factor que precipita la caída. Los acontecimientos posteriores confirman los peores augurios: David fracasa en el intento de *dar un palo* a una farmacia, y roba y mata a golpes de jeringuilla a un yonqui que le pide ayuda para pincharse en unos lavabos –aunque en varias ocasiones se ve cómo los personajes lían porros, preparan rayas y pasan papelinas, el asesinato del heroinómano es, con mucho, la escena más gráfica de todo el metraje.

Después de una paliza que lo deja al borde de la muerte, el protagonista supera el *mono* en el hospital y vuelve *limpio* a casa, para encontrarse a María terminal. La desaparición de ella es poéticamente representada mediante un desvanecimiento (un fundido encadenado desde el mismo tiro de cámara en que aparecen abrazados, ella en la cama y él al pie del lecho, para luego mostrar a David a solas). El final, con él en la misma cama y tan pálido como ella estaba, mientras la cámara, en plano cenital, gira vertiginosamente y suena la canción « Que te follen » de La Cebra Mecánica, sugiere que David también está condenado, y visualiza la imagen del consumo de estupefacientes como un abismo.

4.2. Euskadi: Año Mariano

La vasca *Año Mariano* transcurre prácticamente en la otra punta de la piel de toro, en una España negra y desértica que un rótulo inicial se resiste a precisar (« 1.999 d.C., / En algún lugar del sur de Europa... »), pero que delata la matrícula de Murcia que lleva el coche del protagonista, el exalcohólico y exinterno en un psiquiátrico Mariano Romero (Karra Elejalde). Las drogas cumplen un papel crucial, invariablemente abonado a la banalización –si es que no a su glorificación–, tanto en el apartado iconográfico (una hoja de marihuana es consagrada desde la imagen inaugural, en la vidriera de una iglesia, como a lo largo de la película en una cortinilla con su forma, y acompañando los créditos finales) como narrativo: el incidente desencadenante

consiste en la quema de un cultivo ilegal ejecutado por un pelotón de guardias civiles; Mariano inhala masivamente los efluvios que, combinados con la escucha de un programa nocturno, « A solas con María », que recomienda que « Hay que ser buenos », más la visión a la mañana siguiente de la Virgen durante una rogativa, lo lleva a pronunciar discursos alucinados que son interpretados como propios de un santo.

El film abunda en referencias a la cultura cannábica (Mariano a la salida de prisión, con barbas de profeta y la revista *Cáñamo* bajo el brazo) y psicotrópica en general (el cameo del *gurú* en la materia Antonio Escotado), así como en pretensiones intertextuales, con obras cumbre de la filmografía berlanguiana (la fundación ventajista de un santuario por el caradura que se arroga el papel de representante de Mariano, Antonio Torres/Tony Towers [Fernando Guillén-Cuervo], de *Los jueves, milagro* [1957] y del arte hispano [« Parecen todos drogados, como los frailes de antes. Los de los cuadros de El Greco », reza una línea de diálogo]). También, lamentablemente, en chistes del jaez de « ¿Algún pinchazo, hijo? » –en doble sentido con el reventón de una rueda– y paráfrasis con segundas intenciones como « María, María, / ven acá volando, / que el chocolatlillo / se está acabando ».

El desarrollo hace gala de una absoluta falta de aprensión hacia los efectos negativos de las drogas: los protagonistas recurren a un *experto* que lleva a cabo una serie de destilaciones que, aventadas con un incensario, inducen a una alucinación colectiva (el responsable de la fórmula explica sus efectos graduales: a saber, tonificante, euforizante, relajante-expectorante, inocuo, de afectación al sistema simpático y luego « te sientes de puta madre »); la que desarrolla al final, según explica, tiene efectos inefables e impredecibles, aparte de propiciar que el consumidor tenga una elocuencia inédita, por supuesto, absurda y cómica, equivalente a una experiencia místico-amorosa: por eso, Mariano y María (Sílvia Bel), la entrevistadora de un programa de telebasura a quien aquel confunde con la Virgen, mantienen un diálogo absolutamente insensato, pero que alcanza los siete millones de espectadores de audiencia; ergo, algo en sí positivo e implícitamente inocuo para la salud. De hecho, el final es feliz, con los protagonistas fumando *maría* a bordo del coche que los lleva a Benidorm, donde aspiran a fundar una orden.

4.3. Ibiza: *Amnesia*

La acción de *Amnesia* transcurre en Ibiza. So capa de un relato criminal, la cinta articula un discurso acerca de la tensión entre la necesidad de los vínculos emocionales y familiares y la posesión de secretos por parte de los individuos (tabúes legales –las drogas– o sociales –sexuales–); no en vano, Jorge (Rubén Ochandiano), el hijo *bala perdida* del comisario Xavier (Juanjo Puigcorbé), descubre que su padre mantiene una relación homosexual se felicita por el hecho de que su progenitor sea « *cazzodipendente* » (sic). Este neologismo de dudoso gusto establece un paralelismo, en virtud del cual la droga es connotada como un placer prohibido más. Coherente con esa idea es el montaje alternado que equipara la ocultación de un alijo de cocaína por parte de Angelino (Sergio Rubini) con el engaño de un pornógrafo Sandro (Diego Abatantuono) a su hija Luce (Martina Stella), para evitarse la vergüenza de que esta se entere de su condición –Sandro se escuda en la locución latina « *Mors tua vita mea* » para justificar su comportamiento.

La trama gira en torno al hallazgo accidental de un maletín con cuatro kilos de cocaína por parte de Angelino, el propietario de un chiringuito en la playa de Ibiza que aspira a una vida mejor con su esposa –el infeliz cifra su dicha en ser padre y tener una vivienda mejor, en lugar de tener que vivir justo debajo de las pistas de aterrizaje que los aviones cruzan cada tres minutos. En el desenlace, los traficantes que se la disputan son los únicos que salen escarmentados –pagan su delito con la vida, al matarse entre ellos en un tiroteo. Las palabras finales de uno de ellos, el inglés Doug Chandler (Ian McNeice), alimentan el lado más postmoderno del discurso: a lo largo de la película, hay varios momentos en que se pone en duda el estatuto de la realidad; y el personaje en cuestión evoca sus años locos de juventud, cuando conoció a su esposa y viajaron sin responsabilidades por el mundo, apoyándose en la canción de los Beatles *Strawberry Fields Forever*, célebremente asociada a la cultura psicotrópica –antes de desplomarse, recita « *Let me take you down / 'Cause I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real* ».

El film muestra el consumo de porros como algo generalizado y consentido (los personajes comparan en voz alta y con toda naturalidad la calidad de las variantes; y en el bar de Angelino se dan a los clientes casi con la misma naturalidad con que se les sirve cualquier otro producto). Jorge y su círculo toman pastillas y trafican a pequeña escala, no dudan en intercambiar favores sexuales por drogas y, aunque un *tripi* deja en coma a una muchacha; el padre policía, Xavier, lo encubre (como se supone es costumbre); y el delincuente de poca monta, al final, no paga: aparte de los *narcos*, la única criatura que recibe algún castigo por posesión de drogas es, significativamente, un personaje ausente, el cónyuge de la muy secundaria Virginie (Alessandra Martines), que se encuentra en prisión debido a una condena a diez años.

4.4. Galicia: *Heroína*

La trama de *Heroína* arranca *in medias res*, y la droga irrumpe como una desgracia ya sobrevenida: en la primera escena, la protagonista, Pilar (Adriana Ozores), se entera de la dependencia de la droga de su hijo mayor (aunque menor de edad, Fito (Javier Pereira), al que sorprende en el baño de la estación fumando un canuto de heroína. Ella lo abraza preguntándole qué le pasa, él vomita pero se escabulle (« Déjame, joder, que estoy bien »).

Amén de ser discursiva, la película aspira a narrar, punto por punto y en paralelo, varios procesos, individuales y colectivos, que se trenzan, a saber: la caída en las redes de la heroína de un muchacho, símbolo de toda una generación gallega; la toma de conciencia de una madre, ídem anterior; la dura lucha por despertar a la sociedad entera... Por eso, antes del minuto veinte, el espectador ya ha asistido a cómo Fito roba a sus propios padres y a la resistencia del muchacho a someterse a terapia psicológica; y también ha podido ver cómo Pilar ha entrado en contacto con otras madres afectadas, como Fina (María Bouzas), se ha integrado en un grupo de apoyo y muestra tempranos signos no solo de vergüenza y de remordimiento por haber malcriado a su vástago, sino del deseo de sobreponerse a la impotencia e ir más allá.

Ello precipita su colusión con los medios de comunicación, encarnados por Juanjo (Luis Iglesia), un periodista de *La Voz de Galicia*. A partir de este momento, la poderosa imagen de esta otra *heroína*, positiva –tal es la antinomia a la que juega el título del film–, se multiplica en prensa local, televisión... En su primera comparecencia, Juanjo explica a Pilar que el negocio de la droga se asienta en el consentimiento tácito, cuando no la corrupción, de políticos, fuerzas de seguridad y jueces; y nombra a « Sito » (Miñanco, asocia el espectador con memoria; Pazos, según el apellido que en escenas posteriores se le da al personaje de ficción) como el narcotraficante al que todos protegen. Merece la pena resaltar el papel que se reconoce a la Iglesia en la organización del movimiento ciudadano: una de las reuniones decisivas para lograr la movilización de la sociedad tiene lugar en un recinto religioso, a pesar de que los traficantes intentan reventar un acto organizado y comandado por mujeres –los coros de las madres de la droga en las manifestaciones se presentan como una actitud de combate propiamente femenina.

La trama se bifurca en el momento en que Fito sufre el mono y es detenido por robar con un « buen trabuco », en palabras del guardia civil. En la cárcel, sufre agresiones para dañar a su madre y desanimarla para que no siga con su tarea –también recibe anónimos. Mientras tanto, las protestas se recrudecen a raíz de un juicio en el que, « por accidente », se borran las pruebas que inculpan al narco. Pilar y Fina reciben golpes de la policía y son detenidas y fugazmente encarceladas.

Pese a su (inevitable) esquemático maniqueísmo, la película no reniega de una cierta, sana, ambigüedad: así, vemos por ejemplo que, en un momento dado, el hijo pequeño de Pilar insiste en pedir un huevo de chocolate; ella se niega a comprárselo (« No, que luego no comes »), pero ante la mínima insistencia del niño ella le da dinero para que se lo compre; el gesto se proyecta tácitamente sobre su relación con Fito, al que, presumiblemente, Pilar habría malcriado sin querer, por confundir el amor materno con la incapacidad de negarle cualquier deseo. Tanto la gestión del conflicto familiar (su marido, Germán [Carlos Blanco], acusa a Pilar de blandura), su tendencia a autoinculparse y exonerar a su hijo (su esposo trata de sacarle de la cabeza que Fito no tenga ninguna responsabilidad y que, en cambio, ella deba reprocharse nada), como su implicación en sus respectivas dedicaciones (Pilar en la asociación, las campañas de concienciación y su protagonismo mediático; y Germán en su trabajo, según él para ganar dos

jornales y compensar así el cierre de la tienda de ella para concentrarse en la lucha), minan la relación conyugal. Pero se mantienen juntos durante su permanencia en el calabozo, y luego mientras está en la cárcel (el discurso de Nochebuena del Rey, ritual, engalanado y distante, contrasta con su preocupación). También el hijo mediano se rebela contra la desigualdad de trato que padecen con respecto a Fito, pero acaba aceptando la dureza de la vida que ha padecido.

El tercer y último acto arranca con la sentencia, por la que el chico recibe una sentencia ejemplarizante. En un cara a cara con Pilar en la cárcel, él pronuncia todas las frases consabidas del discurso del adicto, como « Estaría contento si la droga se comprara en las farmacias », « La metadona no es caballo » o « (Lo hago) Porque necesito droga para levantarme por la mañana. Para lavarme la cara y para desayunar ». Tras su liberación, Fito consigue un empleo y empieza a salir con una chica (o eso dice); pero vuelve a las drogas, a delinquir, ser detenido y reingresar; sus padres, de consuno, ocultan pruebas para aliviarle la pena. En la última visita de Pilar, Fito muestra deseos de desintoxicarse, aunque hace una declaración ilusa y equívoca (« Hay un escritor que tiene ochenta años y es yonqui. Oye, a lo mejor yo también puedo llegar a viejo igual... »). La última secuencia consiste en la recogida del joven a la puerta de la cárcel por parte de ella, y el traslado a una clínica de desintoxicación, Granja Esperanza, en Barcelona; por el camino, él sufre una crisis, pero ella lo acompaña a comprar droga y, sin palabras, le da el dinero. En su despedida, a la puerta del centro, se sinceran y se despiden. Resulta, pues, significativo que *Heroína* tampoco soslaye un recurso lógico, o cuanto menos previsible, en un film *de mensaje*, como sería la muerte del personaje que representa a todas las víctimas de una generación perdida; pero la parca no podía faltar, y la solución que el tándem González Sinde/Herrero encuentran consiste en que sea Fina (que se había distanciado de Pilar, acusándola de actuar de manera personalista) quien cargue con esa pena: la pérdida de uno de sus hijos las reconcilia en el cementerio.

4.5. Andalucía: *15 días contigo*

Rodada en Sevilla y provincia (en concreto, en las localidades de Tomares, San Juan de Aznalfarache y Dos Hermanas), *15 días contigo* está contada desde el punto de vista de Isabel (Isabel Ampudia), una reclusa que, en la primera escena, sale de la cárcel. Busca una pensión y decide ganarse la vida limpiando escaparates a cambio de la voluntad. Traba amistad con Manuela (Mercedes Hoyos), la dueña de una tienda de *todo a cien* que le regala el cubo y la bayeta. Mientras le limpia el cristal, la aborda Rufo (Sebastián Haro), un personaje que, según su voz *over*, « cuando yo entré [en la cárcel], tonteaba con el caballo, ahora es un yonqui en toda regla ».

Aunque el protagonismo recae en Isabel, la película centra buena parte de sus esfuerzos en retratar a Rufo, subrayando la crudeza de las condiciones en que vive como consecuencia de la adicción en una edad, mediana, novedosa por lo que respecta a la muestra que hasta aquí hemos ido componiendo: « trabaja » como aparcacoches delante de la Casa de la Cultura del pueblo, duerme en un soportal y, la misma noche de su encuentro, advierte a Isabel que todo su dinero lo dedica al hábito (« estas pelas son *pa* un colega, que se las debo ») y que tiene el SIDA (« yo ya no tengo arreglo [...] yo necesito un milagro y a alguien sano. Sí, Isabelita, sí: eso que te entra y que es peor que chutarse »; « No tienes ni idea de lo que se siente cuando te lo dicen. Tú no sabes lo que es ser famoso en los hospitales, que te atiendan como una mierda porque no tengo la puta cartilla. Que te toquen con asco y te manden a la calle », se extiende al día siguiente).

Con frecuencia, Rufo se ausenta « para saltarse la tapia » (conseguir heroína, en jerga). La relación que se establece es de mutua dependencia, aunque asimétrica: ella lo provee de alimento (« Niña, me tienes *amancebao* »), y recibe de él cariño, o una necesidad de protección, que a ella le da un motivo para vivir. Pero el desgraciado, que es hijo de una prostituta a la que no ve desde hace años para que no compruebe en qué estado se encuentra, no quiere ni ir a la pensión ni siquiera una vez a la semana para ducharse, ni comer (« A mí después de pillar se me quita el hambre »). En el único desmarque que se produce del punto de vista Rufo, una noche que tiene el mono, atraca, navaja en mano, a una chica, le roba el bolso y corre al piso de su

camello; pero cuando va a pagarle comprueba que no llevaba dinero. Como el otro se ríe de él e intenta echarlo, se revuelve, lo mata y le roba –el asesinato es elidido: impide que le cierre la puerta en las narices y abre el arma; por corte, a la mañana siguiente, Isabel se despierta abrazada a él con las manos ensangrentadas. Ella lo encubre, cambiándole la ropa, enjuagando y arrojando por una alcantarilla los restos de sangre. Tampoco logra gracias al robo salir adelante, porque « El Carrión », un guitarrista según Rufo, y dos secuaces, le quitan todas las papelinas.

15 días contigo no renuncia ni al humor verista (« Yo cuando aparco me vuelvo más yonqui que nunca », afirma Rufo cuando confía a Isabel su « truco ») ni a forjar una siempre difícil convivencia entre los elementos costumbristas y de denuncia social (un sevillano típico, con patillas de bandolero y melenilla engominada, interviene cuando un yonqui increpa a la protagonista, pero con sus prejuicios la ofende más de lo que la ayuda; Isabel y Rufo reponen fuerzas casi a diario en un comedor municipal que atiende unas monjas, la más temperamental de las cuales [Pepa Díaz Meco] fluctúa entre la severidad y el paternalismo) y los reflexivos e irónicos (en la Casa de Cultura ponen un « Ciclo de Cine y Droga »).

Más que una película sobre la drogadicción, el film aspira a ser la crónica de los últimos días de una pareja de marginados por razones de clase que no han tenido una verdadera oportunidad. Isabel explica a su amiga las razones de su situación: « Nada en especial. Naces en un barrio chungo; tus amigos son como son; no sabes muy bien quién es tu padre, tu madre se líía con un tío tras otro, y a ti te gusta lo bueno como a todo el mundo, ¿no? Y te pillan robando más de la cuenta en unos grandes almacenes. Y como es la primera vez no pasa nada, y como no pasa nada te vuelves a meter otra vez. Y te encierran una temporada. Y dentro tú no sabes cómo va la cosa. Te roban, y te metes en una pelea, y te llevan a las duchas, y aparece un uniforme que eso tiene las manos muy largas muy largas, y tú le echas la cara abajo con las uñas, y te aíslan, y ellos se quedan con tu cara... ».

La resolución de la tragedia resulta *clásica*: Isabel, que quiere inspirarse en Lolo (Manuel José Chávez), un excolega con el que se encuentra, que se ha desintoxicado y casado con otra extoxicómana, Lola (Lola Marmorejo) –los invitan a cenar, pero la noche se tuerce cuando Rufo se inyecta heroína en el baño–, trata de salir a flote consiguiendo un empleo por cuenta ajena; pero sus intentos de que alguien le firme un contrato legal chocan con las convenciones (las empresas demandan experiencia o titulaciones), y, sobre todo, Rufo actúa como un peso, querido pero muerto. El miembro más débil del dúo ha de acabar desapareciendo, para dejar al otro la posibilidad de tener un porvenir. En el viaje de vuelta de una escapada de fin de semana, él se acurruca junto a ella y tiritita, porque, según él, debe de haber « cogiendo frío ». A la mañana siguiente, Isabel va a trabajar; cuando regresa, la policía está recogiendo el cadáver de Rufo. El epílogo la muestra emparejada con un camarero (José María Peña) que, a lo largo de la película, la ha invitado a tapas y la ha cortejado de manera discreta; y, aunque el montaje indica que sigue acordándose del difunto como amante platónico, es gracias a este otro hombre que sale adelante y logra tener una vida; triste, pero digna e integrada.

4.6. Cataluña: *Fuerte Apache*

Fuerte Apache vuelve a poner el foco sobre la juventud, pero relaciona el tema de la drogadicción con un fenómeno inédito como tal hasta aquí: la inmigración como causa de exclusión social. La acción gira en torno al centro tutelar de menores Can Jordà, dependiente del Institut Català d'Assistència i Serveis Socials, a su vez perteneciente al Departament de Benestar i Família de la Generalitat de Catalunya (un ortodoxo y detenido plano general, que da cuenta de la entrada matinal de un cuidador, sirve para contextualizar). Allí trabajan, entre otros, Toni (Juan Diego), un asistente con mucha mano con los chavales, pero demasiado curtido por el ejercicio de la profesión. La trama arranca con la llegada del niño protagonista, Tarik (Hamza El Hilali), y Ahmed (Soufianne Ouaraab), un joven fornido y a quien las pruebas de edad, en contra de toda evidencia, atribuyen diecisiete años.

La cinta se mueve entre esa localización (rural) y entornos urbanos (administrativos o populares y más bien deprimidos): Toni vive en el barrio de la Barceloneta, y frecuenta un bar de tapas regentado por Carmen (Lolita), una hembra racial. Ambientes y tipos pueden recordar a los de la película de ese título de Juan Cruz y José Corbacho (2005): de ese marco luminoso y

colorista, no obstante, se muestra la cara menos halagüeña cuando Kevin (José Tejero), uno de los muchachos, aprovecha un día en la ciudad para visitar por sorpresa a su madre, y la encuentra tendida en el sofá, en estado de intoxicación, y acompañada por un desconocido que se conduce con violencia.

La droga aparece de manera muy episódica, pero lo hace pronto y de forma impactante: *Fuerte Apache* arranca con un montaje frenético que anticipa fragmentos del clímax de la película, desde el punto de vista de un menor de origen magrebí a quien, entre otras acciones, vemos esnifando pegamento de una bolsa de plástico. Se producen varias muertes prematuras, dos de ellas criminales y que involucran a varios personajes: Tarik y Ahmed acompañan a Ricky (Jordi Rovira), uno de los jóvenes más problemáticos del centro (y de quien, durante una discusión en el punto medio, sabemos que aprovecha las escapadas para esnifar rayas), a casa de su abuela (Xus Estruch), que espera que le invite a comer; pero la mujer insulta a él y a su madre y lo expulsa de casa, y él, en un arranque de rabia, la mata (blande un cuchillo y, sin querer, la degüella). Huyen, pero sus destinos difieren: cuando tiene a Toni a su merced, el español muere a manos de Ahmed, que sale corriendo; en cambio, a Tarik el protagonista logra redimirlo *in extremis*: es en este punto en el que se revela que los flashes del niño aspirando pegamento de una bolsa corresponden al momento en que, al sentirse acorralado, acude a un espigón del puerto con la intención de suicidarse.

Aparte de por su excepcionalidad en la panorámica que sobre las drogas traza el cine español contemporáneo, la alusión al consumo de pegamento que hace *Fuerte Apache* resulta interesante por lo intencionado: de la lectura del expediente de un nuevo interno por parte de Toni, en una secuencia de transición en la que el peso recae en el diálogo, se desprende una referencia que funciona como sinécdoque de los hábitos de consumo de drogas (el interesado toma ocasionalmente cocaína, pero las sustancias que más frecuentemente consume son « disolventes y colas »). No se trata de un detalle anecdótico, de un gusto particular: de igual manera que aquí la droga no es *el* sino *un* motivo, un elemento más en una rueda, la de la marginación, retratada con un marcado afán sensacionalista; la adicción al pegamento por parte de los más desvalidos (por adolescentes y por pobres) se antoja el síntoma más claro de la condición de víctimas de sus consumidores, y de la no esencialidad del problema de la droga como causa de la delincuencia a edades tempranas. El tremendismo justifica el funesto encadenamiento de acciones en virtud del cual el más leve desequilibrio o discusión degenera en muertes, y la eventual alteración de los sentidos por parte de los muchachos durante la comisión de actos contrarios a la ley es mostrado como un factor decisivo y, a un tiempo y paradójicamente, como un atenuante.

4.7. Comunidad Valenciana: *Mentiras y gordas*

Centrada en la postadolescencia, pero en el polo opuesto de la escala social –también en los antípodas ideológicos–, está *Mentiras y gordas*: ambientada en Alicante, se trata de una producción del director de *Heroína*, Gerardo Herrero, a partir de un libreto, en parte, de la reincidente Ángeles González Sinde. La canción de *Fangoria* « La verdad », que acompaña los títulos de créditos iniciales y finales, comenta a la perfección la trama a la que sirve de paréntesis, y que ofrece una imagen tenebrosa de una generación caracterizada por el consumismo, el desbocamiento sexual y el nihilismo.

La acción empieza con las conversaciones en la orilla del mar y en el agua entre dos amigos, Tony (Mario Casas) y Nico (Yon González), que apenas han cumplido la mayoría de edad (diecinueve años); ya ahí hay referencias a la droga, con las que todos parecen consumir y, a pequeña escala, traficar (« Chente llevaba un montón de pastillas, dos gramos de coca y algo de cristal »). En seguida aparece la novia del tal Chente, Sonia (Marieta Orozco): restos de cocaína en el espejo en el que se mira acompañan su declaración de arrepentimiento (« Voy a dejarlo... Vendo esto y me voy »).

Aparte de configurarse como motivo y horizonte, las drogas son sometidas a una extremada sexualización semiconsciente: El retorcido Nico, supuestamente heterosexual, se complace en mantener con Tony el juego homoerótico de meterle pastillas en la boca para imponerle su voluntad: en concreto, intenta persuadirlo para ganar dinero rápido sacando del cajero

quinientos euros (todo el dinero que tiene ahorrado para pagarse la matrícula del siguiente curso) para comprar doscientas pastillas y venderlas al doble de precio (« La vida hay que vivirla a tope, tío. ¡A tope! »). Más tarde, Nico argumenta para que Tony y él hagan un trío con una chica que ella « tiene speed »; y, para acabar de convencerlo, le mete otra pastilla en la boca (« Anda, métete una *rula* »).

Los personajes alardean de sus hazañas consumidoras: « Llevo un subidón », dice Carlos (Hugo Silva), músico frustrado y que acumula una deuda con sus proveedores, que explica que ha tomado « tres cuartitos de pastis –buenísimas–, una cápsula de MDMA, una minirrayita de queta(mina), y mis porros y mi cocaína ». En el caso de Marina y Leo (Ana Polvorosa y Duna Jové) se presenta como un instrumento de seducción, tanto para tender puentes (en tanto que tema de conversación) como para desinhibir (« lubricante social »). Y un travelling lateral cenital por los lavabos muestra (y equipara) un coito apresurado y varias modalidades de consumo de drogas de diseño.

Cuando no están de fiesta, quien más quien menos llena los tiempos muertos compartiendo banalidades o, si está solo (y, por tanto, enfrentado a sus miedos y frustraciones), buscando la manera de colocarse –de ahí la continuidad entre la contemplación de la puesta de sol de Tony, Nico y Marina y el *colocón* de Carlos en su casa y a deshora, por puro tedio, y la alternancia entre el llanto de la fotógrafa que descubre su lesbianismo y el gesto de llevarse a la boca una pastilla por parte de su pareja esporádica, ambas frente al espejo. También se saca a los estupefacientes prestaciones pretendidamente cómicas: para animar el encuentro entre Bubu (Alejo Sauras) y Paz (Miriam Giovanelli), la amiga a la que Carola (Ana de Armas) está traicionando acostándose con su novio y la gorda a que hace referencia el título, la celestina « sazona » dos copas con una droga, con la idea de que actúe como afrodisíaco. Eso sí, recibe su (se entiende que justa) compensación cuando su objeto de deseo la engaña, entregándose a una espiral de sexo y drogas (al mismo tiempo). Él sufre un susto cuando le empieza a sangrar la nariz, y ella lo sermonea mientras lo cura (« Tienes que frenar. Creo que te estás pasando. Ya no eres un crío para tanta pastilla, tanta noche y tanta niñata. Te va a pasar algo. Pero de verdad »). En la imposible catarsis de uno de los personajes, Tony, se dirime el discurso de la película: después de reconocer su homosexualidad frente a su amigo/amado Nico, el susodicho visita un local de ambiente. Con la mandíbula ya desencajada, sigue metiéndose pastillas. Entra en un cuarto oscuro y, a la luz azulada y bajo los efectos de las drogas, ve a Nico en lugar de a su auténtico compañero. En la última escena, en una *rave*, Tony, tras esnifar *popper*, reparte indiscriminadamente entre los presentes pastillas mientras hace el gesto de la santa cruz y abre los brazos; la imagen adquiere una tonalidad dorada, se ralentiza y el fondo de música electrónica y una voz femenina de resonancias sacras dota a la escena de la cualidad de una blasfema iluminación.

El postrer encuentro fortuito entre Tony y Carola ilustra la idea central: ambos se reconocen infelizmente enamorados y engañados, pero, mientras que él ha tomado el camino del consumo excesivo (« ¿Quieres una pastilla? ¿Seguro que no quieres ni media? QUITAN el mal rollo »), ella reconoce su dolor, llora y verbaliza sus sentimientos y toda su experiencia sin vergüenza ni temor. Durante el relato de ella, se produce la sobredosis de él, expresado mediante una duplicación de la imagen, que aparece partida y sobrepresionada. La caída y muerte de Tony fuera de la discoteca Roxy, a los acordes del Ave María, refuerza su condición de figura sacrificial. En el epílogo, los protagonistas, en una playa donde se celebran hogueras nocturnas, lamentan la ausencia de Tony y hablan con pesadumbre del presente, totalmente cubiertos de ropa y en actitud modosa. Caben pocos comentarios acerca de la magnitud del desfase entre la voluntad de transgresión de la apariencia y lo ultramontano del discurso.

4.8. Castilla La Mancha: *El patio de mi cárcel*

Dirigida por la tarraconense Belén Macías, y rodada y ambientada en Guadalajara y Madrid, *El patio de mi cárcel* supone nuestro segundo *flashback* a los tiempos que la memoria colectiva de nuestro país identifica con el apogeo de la drogadicción: los ochenta, si bien el relato es sometido a un fuerte tratamiento elíptico que cubre el segundo lustro de esa década. El comienzo se puede fechar por el alumbrado público que da la bienvenida al nuevo año (« Feliz

1985 »). Isabel González Frechoso (Verónica Echegui), madre de una hija que vive en ese momento con su hermano, se levanta una noche de insomnio, sudando por el mono, y va a un poblado de la droga a por heroína (« Tres mil eran, ¿no? »). El prólogo que acompaña a los créditos consiste en un montaje paralelo entre esta compra y el atraco a un banco con un compinche (Rubén Ochandiano) que sale mal, y tras el cual da con los huesos en la cárcel.

Por los abrazos que se da con otras reclusas, el espectador se persuade de que no es su primera condena. La imagen que *El patio de mi cárcel* da de las penitenciarías de la época es la del paraíso de la droga: de reja a reja, las presas hacen negocios utilizando a los niños como correo –Isabel y Ajo (Natalia Mateo), su amiga y amante en la cárcel, compran: piden cuatro mil (pesetas), pero la madre y camella aduce que solo tiene dos y se la pasa con el crío, Cristian, a la que todas celebran. Abundan los momentos en que las presas comparecen colocándose, totalmente demacradas y manteniendo conversaciones triviales pero caracterizadoras, para lucimiento de las actrices, mientras se ilustran los hábitos higiénicos (o su falta) en el presidio – Isabel y una amiga se pasan la jeringuilla y se inyectan, con la droga diluida en una cuchara junto a un gajo de limón.

El baile en corro de un grupo de reclusas gitanas y una reyerta a golpes y navajazos por una deuda relacionada con el tráfico de *perico*, que acaba con la intervención de la policía, centra un montaje alternado sirve para contrastar dos maneras de sobrellevar la reclusión. Es el anticipo de una de las ideas axiales del film, en el que la representación se perfila como una salida o, al menos, una vía de escape: Mar (Candela Peña), una carcelera compasiva que representa las ansias de reformar el sistema penitenciario desde dentro que chocan contra el reglamento y los prejuicios, organiza un taller de teatro con el que las reclusas han de poner en escena dos entremeses de Cervantes (*El retablo de las maravillas* y *Los habladores*). La protagonista, que descubre su vocación actoral, manifiesta su admiración por Susan Hayward en *¡Quiero vivir!* (*I Want to Live!*, Robert Wise, 1958) y su deseo de mirar como ella en la película.

Por fundido a negro prolongado, un segundo bloque ubica la acción en « Abril 1987 ». El grupo teatral ya hace bolos fuera de su propio centro, en una cárcel masculina, donde representan una obra realista y actual (en la escena que vemos hay un atraco a navaja; y Ajo, la amiga lesbiana de Isabel, acuchillará por celos a la reclusa y novia de su expareja). Otra elipsis reseñable tiene lugar cuando se suceden la grabación de vídeo de un show individual de la protagonista en la cárcel, que le ha cogido el gusto a la interpretación, y las imágenes de cámara de seguridad del nuevo atraco frustrado que comete a su salida, con motivo del cual reingresa. Adela (Blanca Portillo), la directora del centro la riñe, pero la charla deja un rayo de esperanza (« Me han dicho que has empezado el tratamiento de la metadona »; « Sí. Acabo de empezar, pero me va muy bien »). Sin embargo, la siguiente escena lo desdice: Isabel hace la cola frente al dispensario, se lleva el vaso a la boca pero, sin tragar, se dirige a la salida, donde la espera Alejandra (Adriana Ugarte), una recién ingresada a la que besa en la boca y pasa la metadona a cambio de un billete.

En el punto medio, la protagonista toca fondo, cuando es expulsada de una sesión del grupo de teatro por estar puesta. En los vis a vis con su novio recluso, « El Poeta » (Raúl Arévalo), al que conoció tras una función, los dos están colocados, y él siempre declara su intención de dejar la droga « mañana ». Después de la enésima rebelión, es castigada de nuevo; pero la interpretación vuelve para redimirla, cuando la funcionaria le ofrece hacer de Antígona. Un fundido a negro da paso al último bloque (en « Septiembre 1989 »). La protagonista disfruta de permisos de fin de semana. Su hija está en una casa de acogida, con una pareja de alto poder adquisitivo que ha organizado una fiesta infantil en el jardín para la pequeña. En la cárcel, Isabel malvive, con síntomas de neumonía, gracias al teatro (las reclusas van a representar una obra escrita por ellas mismas, *Régimen abierto*). Sufre un desvanecimiento y, cuando despierta en la enfermería, un médico le informa de que tiene el SIDA y le prescribe AZT.

El diagnóstico del SIDA como consecuencia del consumo de heroína, en un relato que se desarrolla hace casi treinta años –la última elipsis, a « Junio 1990 », arranca con el enfrentamiento entre la protagonista y la madre de acogida de su hija María (« Tú te has ido ganando a mi hija mientras yo estaba aquí dentro »–, representa una condena a muerte del personaje protagonista; algo a lo que, hacemos notar, no asistíamos desde el film inaugural de la muestra, *Báilame el agua*: durante uno de sus encuentros con El Poeta, Isabel pierde la

conciencia y es internada en el Hospital de Santa Águeda, de donde ya no ha de salir. Un fundido a blanco en un momento en que está fantaseando, en un gran primer plano radiante, da paso a su entierro.

5. Coda

Entre las ideas que podemos espigar, destaca, en primer término, la acusada tendencia que se advierte a la explotación de lugares comunes, prejuicios o hechos consabidos en relación al grado y tipo de consumo preponderantes en cada comunidad autónoma, franja de edad, clase y época (heroína en la juventud de la Meseta y de la Galicia de los ochenta, así como entre las clases bajas de la Andalucía contemporánea; drogas sintéticas en Levante y Baleares en la actualidad...). Cabe subrayar, asimismo, la recurrencia de esquemas dicotómicos y maniqueos (el compromiso contra la lacra *versus* el consumo como forma de transgresión; el moralismo *versus* la ambivalencia...). Más clara es, si cabe, la vinculación total que se establece con las formas de delincuencia más variadas –y, aquí, llama la atención que la muestra cubre todo el espectro: prostitución, estafa, tráfico de estupefacientes y vandalismo, hurto, atraco o robo a pequeña escala, asesinato... Así como no sorprenden ni el predominio del tono dramático sobre el cómico, ni la preferencia por la dependencia en edades más tempranas (con una única excepción); también conviene señalar el modo en que la contundencia de los discursos está decididamente ligada a un avatar concreto, a saber, si se produce algún fallecimiento (violento, por sobredosis o enfermedad grave –el SIDA–); y si el interfecto es un personaje protagonista o un secundario. Si nos fijamos en este factor, de hecho, la trayectoria que se desprende del corpus arranca en un punto álgido, se relaja de inmediato y repunta, para concluir con una sucesión de películas que no dejan margen a la duda o a la relatividad: droga es sinónimo de muerte (por más señas, prematura, igualmente trágica cuando adviene entre estertores que cuando tiene lugar por la consunción que causa la citada plaga).

Es probable que de una muestra distinta o más amplia se hubieran seguido otras impresiones, que refutaran o, cuanto menos, matizaran las presentes. Sin embargo, un repaso por encima a películas y temáticas nos induce a pensar en la existencia de una cierta correlación, fundada con toda probabilidad en motivos de carácter histórico y cultural, entre comunidades, sustancias y géneros: así, *Fuera del cuerpo* (Vicente Peñarrocha, 2004), también valenciana y rodada en Ciudad de la Luz, sigue las andanzas de un guardia civil adicto a las drogas de síntesis, con toques de reflexividad; *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) refleja desde el desenfado el fenómeno del menudeo en Cádiz; *El truco del manco* (Santiago A. Zannou, 2008) aporta la perspectiva del mestizo/inmigrante de segunda generación (hijo de un súbdito de Benin y una aragonesa), en el contexto de las ciudades-dormitorio y los « no-lugares » de la Meseta; *Todo es silencio* (José Luis Cuerda, 2012) levanta acta de la disyuntiva a que se enfrentaron las generaciones perdidas, entre la miseria y la ilegalidad... Quizás no sea tampoco baladí que, después de haber producido un film tan duro como *El patio de mi cárcel*, El Deseo y el propio Pedro Almodóvar se embarcaran en un film como *Los amantes pasajeros* (2013), producido desde Madrid aunque rodado en el aeropuerto de Ciudad Real y sintomáticamente ambientado en un vuelo transoceánico (de la compañía imaginaria Península) con destino a México D.F., en lo que se antoja otra repetición, esta bastante más espinoso: el festejo del uso recreativo de las drogas. Y es que sería preferible no hollar el noveno círculo...

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin, *El cine*, Madrid, Alianza, 2002.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1961.
- CASTANEDA, Carlos, *Las enseñanzas de don Juan*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GODARD, Jean-Luc, *Godard par Godard. Les années Karina*, Paris, l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. y CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., *Catálogo del cine español, Vol. F 2, Películas de Ficción (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1993.
- HEININK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C., *Catálogo del cine español, Vol. F 3, Películas de Ficción (1931-1940)*, Madrid, Cátedra, 2009.
- HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del cine español, Vol. F 4, Películas de Ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MELERO, Alejandro, *La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo, *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981.
- RESTREPO, Luis Carlos, *La fruta prohibida. La droga como espejo de la cultura*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 2004.
- URIS, Pedro, *Alucinema. Las drogas en el cine*, Barcelona, Royal Books, 1995.
- USÓ, Juan Carlos, *Drogas y cultura de masas. España, 1855-1995*, Madrid, Taurus, 1996.
- VV.AA., *XV Jornada sobre Drogodependencias. La prevención y el cine: una alternativa viable*, Valencia, Plan Nacional de Drogodependencias-Concejalía de Sanidad y Consumo del Ayuntamiento de Valencia, 2007.

Películas

- Báilame el agua* (2000) Película dirigida por Josetxo San Mateo. España, Cre-Acción, Plot Films
- Año Mariano* (2000) Película dirigida por Karra Elejalde y Fernando Guillén-Cuervo. España, Asegarse
- Amnesia* (2001) Película dirigida por Gabriele Salvatores. España-Italia, Medusa Produzione, Colorado Film Production, Alquimia Cinema
- Heroína* (2005) Película dirigida por Gerardo Herrero. España, Continental Films, Tornasol, Milú
- 15 días contigo* (2005) Película dirigida por Jesús Ponce. España, Bailando en la Luna, Jaleo Films, Baint Zinema
- Fuerte Apache* (2007) Película dirigida por Mateu Adrover. España, Mediapro, Alta Producción, Think Studio
- El patio de mi cárcel* (2008) Película dirigida por Belén Macías. España, El Deseo, Warner Bros. Pictures
- Mentiras y gordas* (2009) Película dirigida por Alfonso Albacete y David Menkes. España, Alquimia Cinema, Tornasol, Castafiore