



Universidad de Valladolid

CURSO 2015-2016

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**La representación de la realidad del
consumo de drogas en el cine**

**Alumna: Ortiz Calderón, Elsa
Tutora: Miguel Borrás, Mercedes**

Convocatoria: ORDINARIA



RESUMEN

Pese a que la sociedad estima que las drogas son perjudiciales, existe un desconocimiento generalizado sobre su consumo y los efectos que provoca. El Séptimo arte puede ayudar a combatir dicha ingenuidad y facilitar su comprensión, ya sea con una mera representación de esta realidad o manipulándola, convirtiéndose en una enorme ventana a los recovecos que esconden las adicciones. Tomamos como base un marco teórico que estudia las drogas y su impacto en la sociedad, los procesos de significación en el cine, y las relaciones que el Séptimo arte establece con la realidad; y que da paso a un análisis de contenido apoyado en tres filmes con marcadas diferencias estilísticas -documental, clásico y manierista-, que nos permitirá comprobar si un medio como el cine, con las posibilidades que ofrece su puesta en escena, puede plasmar el consumo de estupefacientes. En consecuencia esta investigación tiene como propósito aportar a la comunidad científica un estudio acerca de la capacidad del Séptimo arte para representar esta realidad.

Palabras clave: cine, drogas, realidad, representación, manipulación

ABSTRACT

While the society estimates that drugs are harmful, there is a widespread ignorance of their consumption and the effects caused by them. The Seventh art can contribute to fight such naivety and facilitate its understanding, either with a mere representation of this reality, or manipulating it, turning it into a huge window to the recesses that hide addictions. We take as a basic theoretical framework that studies drugs and its impact on society, the processes of signification in the cinema and relationships the Seventh art establishes with the reality, and that gives way to a content analysis on three films with marked stylistic differences -documentary, classical and mannerist- that will allow us to check if means like cinema with the possibilities offered by its staging, you can capture the consumption of narcotics. As a result, this research aims to contribute to the scientific community a study about the ability of the Seventh art to represent that reality.

Key words: cinema, drugs, reality, representation, handling



ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Introducción.....	5
1.1. Justificación	5
1.2. Preguntas de investigación	6
1.3. Hipótesis	7
1.4. Objetivos.....	7
1.5. Metodología.....	8
1.6. Fuentes empleadas.....	10
CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica	12
2.1. Breve historia de las drogas en la sociedad	12
2.1.1. El papel de las drogas en la historia de la humanidad.....	12
2.1.2. El consumo de estupefacientes	14
2.1.3. Drogas legales: alcohol y tabaco	15
2.1.4. Drogas ilegales: heroína y anfetaminas	17
2.2. Proceso de significación en el cine.....	19
2.2.1. La narración.....	19
2.2.2. La puesta en escena	20
2.2.3. El personaje	22
2.2.4. El sonido.....	23
2.3. Relaciones entre el cine y la realidad	25
2.3.1. El cine como reflejo de la realidad	25
2.3.2. La verdad en el cine.....	26
2.3.3. El cine realista, el cine clásico y el cine manierista.....	27
2.4. El cine como recurso educativo.....	32
2.5. Las drogas en el cine	33
2.5.1. El consumo de drogas como sustrato dramático	35
CAPÍTULO 3. Estudio analítico de la muestra	37
3.1. Ben: Diario de un heroinómano	38
3.1.1. Contextualización	38
3.1.2. Características del documental: aspectos narrativos y formales	40
3.1.3. El personaje	43
3.1.4. Conclusiones.....	44
3.2. Días sin huella	45
3.2.1. Contextualización	45
3.2.2. Características del cine clásico: aspectos narrativos y formales	46
3.2.3. El protagonista.....	50
3.2.4. Conclusiones.....	51
3.3. Réquiem por un sueño	52
3.3.1. Contextualización	52
3.3.2. Características del cine manierista: aspectos narrativos y formales.....	53
3.3.3. Los protagonistas.....	58
3.3.4. Conclusiones.....	59
3.4. Estudio comparativo de los filmes	61
CAPÍTULO 4. Conclusiones.....	64
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
WEBGRAFÍA	70



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Ejemplo: Datos generales de la película.....	9
Tabla 2. Ejemplo: Paradigma que recoge la estructura dramática de una película.	10
Tabla 3. Ejemplo: Parámetros que definen al personaje.....	10
Tabla 4. Paradigma que recoge la estructura dramática de una película.	20
Tabla 5. Realista, clásico, manierista: inicio, características principales, morfología y síntesis.	28
Tabla 6. Diferencias entre los distintos estilos.	31
Tabla 7. Datos generales de <i>Ben: Diario de un heroinómano</i>	38
Tabla 8. Paradigma de <i>Ben: Diario de un heroinómano</i>	41
Tabla 9. Parámetros que definen a Ben Rogers.....	43
Tabla 10. Datos generales de <i>Días sin huella</i>	45
Tabla 11. Paradigma de <i>Días sin huella</i>	48
Tabla 12. Parámetros que definen a Don Birnam.....	50
Tabla 13. Datos generales de <i>Réquiem por un sueño</i>	52
Tabla 14. Paradigma de <i>Réquiem por un sueño</i>	55
Tabla 15. Parámetros que definen a Sara Goldfarb.	58
Tabla 16. Parámetros que definen a Harry Goldfarb.....	59

ÍNDICE DE FOTOGRAMAS

FOTOGRAMA 1. Ben Rogers haciendo uso de su cámara de video casera.	39
FOTOGRAMA 2. La degeneración que el alcohol ha provocado en Don Birnam.	46
FOTOGRAMA 3. Ejemplo de un primer plano expresivo.....	54
FOTOGRAMA 4. Harry pierde su brazo como consecuencia de inyectarse en él.....	57



CAPÍTULO 1. Introducción

1.1. Justificación

El consumo de drogas es un hecho tan antiguo como lo es la historia de la humanidad. Con finalidades de lo más variopintas, como la cura de enfermedades o la celebración de rituales religiosos, se ha recurrido a estas sustancias desde tiempos remotos. Sin embargo, la difusión que ha alcanzado en la actualidad este antiquísimo fenómeno lo sitúa como una cuestión social en permanente punto de mira. Lo que antaño se consumía en ocasiones puntuales para cumplimentar un determinado motivo, ahora se hace de manera desmedida sin necesidad de justificación alguna.

Se trata de una problemática que, a pesar de la cruzada mundial emprendida a favor de su persecución y de todas las campañas de prevención llevadas a cabo, no se ha podido erradicar. De hecho, se ha llegado a poner sobre la mesa un debate en torno a lo oportuno de la legalización de los estupefacientes al considerar que su prohibición es la desencadenante tanto del incremento de sus precios como de una violencia extrema que abarrota las cárceles.

Sobre el mundo de la drogadicción existe una gran variedad de investigaciones relacionadas con su aparición y su papel en la historia de la humanidad, salvando prohibiciones más o menos restrictivas; con los diferentes tipos de sustancias y las consecuencias de su consumo; con la legalidad o la ilegalidad de su uso... Mario Alfonso y Pilar Ibáñez abordan todas estas cuestiones en *Todo sobre las drogas legales e ilegales* (1992), Jean Louis Brau refleja la evolución de los estupefacientes a lo largo del tiempo en *Historia de las drogas* (1970) y José Theodoro Corrêa de Carvalho completa este repaso histórico con los intentos de erradicación en «*Historia de las drogas y de la guerra contra su difusión*» (2007), entre otros muchos.

Sin embargo, la ignorancia y el desconocimiento que aun rondan esta temática son los principales problemas que se plantean ante el juicio social de las drogas. Todos creemos ser conscientes del perjuicio y del daño que conlleva el consumo de la heroína o la cocaína, consideradas ilegales; pero nos olvidamos que igual de corrosivas son las consecuencias que acompañan a otras sustancias como el tabaco y el alcohol, socialmente aceptadas. No reciben las mismas críticas ni son vistos con los mismos ojos, por ejemplo, un heroinómano y un fumador; pero ambos comparten idéntica condición de drogadictos.



Precisamente por esta ingenuidad existente en torno al extenso mundo de los psicoactivos, el cine puede utilizarse como una enorme ventana a los recovecos que esconden las adicciones. Gracias al Séptimo arte y a su validez como recurso tanto informativo como educativo y, por supuesto, expresivo, puede darse una mayor visibilidad a la crudeza que rodea el consumo de estupefacientes, plasmando las desgarradoras consecuencias de esta cuestión social que afecta a millones de familias y que es tachada por muchos de lacra.

Con independencia de inclinar la balanza hacia un interés social o hacia otro más comercial, lo cierto es que las drogas siempre se han hecho hueco en la gran pantalla contando con títulos tan sonados como *Trainspotting* (Boyle, 1996) o la producción española *Báilame el agua* (San Mateo, 2000). Para este trabajo de investigación, se ha escogido una muestra compuesta por tres obras: *Ben: Diario de un heroinómano* (*Ben: Diary of a Heroin Addict*, 2008, Olly Lambert), *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945, Billy Wilder) y *Réquiem por un sueño* (*Réquiem for a Dream*, 2000, Darren Aronofsky). La justificación de esta selección recae en el hecho de que cada una de ellas se enmarca dentro un estilo -documental, clásico y manierista, respectivamente- que presume de marcadas diferencias formales y expresivas con respecto al resto.

En ocasiones, la realidad debe mostrarse para crear una clara conciencia de su existencia. Y el Séptimo arte puede presumir desde sus orígenes, dada su naturaleza ontológica, de constituir un medio con una capacidad inigualable para calar en todas las personas; haciéndoles no solo entender, sino también recapacitar sobre las diversas temáticas de las que se hace eco a partir del despliegue de sus características propias.

1.2. Preguntas de investigación

Estas reflexiones en torno al objeto de estudio, que fusiona el mundo de la drogadicción y el cinematográfico, enlazan con las siguientes **preguntas de investigación**, que nos facilitarán alcanzarlo:

- ¿Consigue el cine, a través de su construcción narrativa y la elaboración de la puesta en escena, convertirse en una ventana transparente al mundo de las adicciones?
- ¿Es capaz de representar los efectos del consumo así como sus causas y sus consecuencias?
- ¿Qué influencia tiene el montaje en este reflejo de la realidad?



- ¿Contribuyen las diferencias de los estilos -realista, clásico, manierista- en un acercamiento o en un alejamiento a la verdad de la drogadicción?
 - o ¿Cuál de los tres resulta más idóneo para reflejar una realidad como el consumo de drogas?
 - o ¿Alguno de ellos ofrece la sensación de encontrarse ante una representación ficticia?
- ¿Cumple el Séptimo arte una función didáctica al abordar esta problemática social?

1.3. Hipótesis

La **hipótesis** de la que parte este trabajo es que el cine, a través de sus procesos de significación, tiene la capacidad de plasmar una realidad tan cruda como el consumo de estupefacientes con sus diferentes fases -desde el éxtasis inicial hasta la desencadenante degeneración, pasando por las derivaciones que se plantean en los momentos de escasez-. Es decir, el Séptimo arte, independientemente de su estilo -realista, clásico o manierista- es un medio perfecto para reflejar el consumo de drogas.

De ella, emerge la siguiente **subhipótesis**: el cine, por su fuerza expresiva, es un idóneo recurso didáctico: ejemplifica e ilustra con imágenes y palabras situaciones concretas, dándoles verosimilitud; es un hecho discursivo y, como tal, construye mensajes cargados de significación.

1.4. Objetivos

Por tanto, el **objetivo general** que se plantea con esta investigación es:

- Estudiar cómo se representa el consumo de estupefacientes en el cine a través de las películas seleccionadas

A partir de este y con la finalidad de complementarlo, surgen los siguientes **objetivos específicos**:

OE.1- Comparar cómo dichos filmes reflejan la realidad de la drogadicción

OE.2- Comprobar si cada uno de ellos cumple con las características propias de su estilo en esta representación

OE.3- Evaluar los parámetros que definen a los distintos personajes y su evolución dentro de la acción



OE.4- Examinar la importancia e influencia de las bandas sonoras y del tratamiento particular de las imágenes

1.5. Metodología

Con el propósito de poder dar respuesta a las anteriores preguntas e hipótesis establecidas, el diseño de la investigación se ha elaborado en torno a un método de tipo cualitativo y, dentro del mismo, se ha llevado a cabo un análisis del contenido.

En el presente proyecto se pueden diferenciar: una fundamentación teórica interdisciplinar que se adentra tanto en el ámbito de las drogas como en el del cine; y una parte empírica, que pone en práctica esos principios teóricos al analizar la muestra escogida. Todo ello con la pretensión de aportar a la comunidad científica un estudio acerca de la capacidad del Séptimo arte para representar una realidad como el consumo de drogas.

En la primera parte, se abordan aspectos que establecen una pequeña orientación dentro del campo de las drogas. Esta se inicia con un breve repaso del papel que han jugado estas sustancias en la historia de la humanidad así como de los motivos que conducen al consumo de estupefacientes y, consecuentemente, a las adicciones. También se profundiza sobre aquellos psicoactivos que aparecen en los filmes objeto de análisis: el alcohol, el tabaco, la heroína y las anfetaminas.

Dado que la parte práctica del proyecto consiste en analizar los filmes objeto de estudio, dedicamos una amplia parte del marco teórico al cine. En primer lugar, se habla del proceso de significación abordando: la narración, los elementos que conforman la puesta en escena y, consecuentemente, el personaje y el sonido.

También es necesario establecer las relaciones entre el cine y la realidad, puesto que de su fusión deriva este trabajo. Por tanto, discutimos sobre el Séptimo arte como reflejo de la realidad así como de la verdad en el cine. Un apartado que finaliza con el tratamiento de los tres estilos a los que pertenecen las películas seleccionadas: cine realista-documental, cine clásico y cine manierista.

De un modo sucinto, abordamos otra característica del Séptimo arte: su validez como instrumento educativo dadas sus características. Exponemos justificaciones a favor y en contra, apoyando la postura que defiende que el cine puede contribuir a la educación en detrimento de aquella que lo considera una mala influencia -hablamos particularmente del campo de la drogadicción-.



Para finalizar el marco teórico, y no por ello menos importante, hacemos un repaso de la aparición de los estupefacientes en la gran pantalla a lo largo de la historia, ejemplificando las distintas etapas con aquellas películas que las marcaron.

En lo que respecta a la parte empírica del trabajo, se lleva a cabo un análisis cualitativo y de contenido de la muestra expuesta en la justificación, siguiendo una misma estructura dividida en tres fases:

1ª- Contextualización. El examen al que se somete a las películas elegidas comienza con una ficha que sintetiza los datos principales de cada una de ellas acompañada de una reseña del filme y de una breve mención a la biografía y filmografía de su director.

Tabla 1. Ejemplo: Datos generales de la película.

Título original	
Año	
Duración	
País	
Director	
Reparto	
Productora	
Género	
Formato	
Estilo	
Tipo de sustancia	

Fuente: elaboración propia.

2ª- Aspectos narrativos y formales. El análisis de las obras continúa con la enumeración de los rasgos del cine realista, del cine clásico y del cine manierista aplicados a los filmes estudiados, tales como:

- Fuentes visuales y sonoras
- Voces narrativas
- Puesta en escena: planificación, composición, iluminación
- Montaje: narrativo, expresivo

Tras ello, se lleva a cabo la descomposición de la película tomando como referencia el Paradigma de Field (1996) que nos permite acceder a la estructura dramática para establecer una distinción entre el planteamiento, la confrontación y la resolución de la historia.



Tabla 2. Ejemplo: Paradigma que recoge la estructura dramática de una película.

<u>Principio</u>	<u>Medio</u>	<u>Final</u>
Primer acto	Segundo acto	Tercer acto
PLANTEAMIENTO	CONFRONTACIÓN	RESOLUCIÓN
Primer <i>Plot Point</i>	Segundo <i>Plot Point</i>	

Fuente: elaboración propia a partir de Field (1996:23).

Esta segunda fase se completará con el estudio del protagonista, atendiendo a sus características principales y siguiendo la siguiente plantilla:

Tabla 3. Ejemplo: Parámetros que definen al personaje.

Necesidad dramática:
Punto de vista:
Evolución del personaje:
Actitud:

Fuente: elaboración propia.

3ª- Estudio comparativo. Por último y antes de pasar a las conclusiones, se efectúa una comparación del tratamiento del consumo de drogas plasmado en cada una de los filmes, para señalar cuáles lo dotan de mayor realismo y cuáles se lo arrebatan.

1.6. Fuentes empleadas

La primera fase para establecer la metodología ha consistido en una revisión exhaustiva de la bibliografía existente sobre ambas temáticas. Se ha consultado libros, artículos científicos y una tesis doctoral; asimismo, los registros audiovisuales han sido de gran ayuda. Dada la interdisciplinariedad de la investigación, se ha tenido que abordar documentación muy variada relacionada con la historia, la medicina e, incluso, la educación.

Buena parte de la bibliografía estudiada procede de manuales con presencia en catálogos de bibliotecas y de artículos especializados extraídos de revistas científicas online. Tanto las drogas como el cine han sido objeto de múltiples estudios, por tanto, no ha resultado difícil acceder a todo tipo de información relacionada con estos dos campos.



Para el desarrollo de la temática relacionada con las drogas se ha partido de libros como *Todo sobre las drogas legales e ilegales* (Alfonso e Ibáñez, 1992), *Historia de las drogas* (Brau, 1970) o el *Manual sobre la dependencia de las drogas* (Kramer y Cameron, 1975).

Otros como *El manual del guionista* (Field, 1996), *Estética del cine* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993) o *Teoría del cine* (Staehlin, 1966) han resultado de gran relevancia en la elaboración de la teórica sobre el Séptimo arte.

Para conocer las características que particularizan los distintos estilos nos hemos servido de autores como David Bordwell (*El cine clásico de Hollywood*, 1997) o Jesús González Requena (*Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*, 2006).

Finalmente, nos hemos basado en el manual *Alucinema. Las drogas en el cine* de Pedro Uris (1995): solamente con su título podemos entender que se trata de una pilar indispensable en este trabajo. Es el único estudio encontrado que fusiona los estupefacientes y las drogas.

La información extraída de los manuales anteriormente mencionados ha sido complementada con artículos como los pertenecientes a Mercedes Miguel Borrás: «*Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas*» (2013) y «*El realismo poético en el cine según Mario Brenta*» (2015).

Otros escritos que merecen ser destacados por sus aportaciones a este trabajo son «*Educación médica: la adicción y el cine*» (Pais de Lacerda, 2005), «*Historia de las drogas y de la guerra contra su difusión*» (Carvalho, 2007), «*El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica*» (Lalli, 2012) o «*Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar*» (Sánchez-Carbonell y Colomera, 2003).

Por último, ha resultado de gran utilidad, tanto por su contenido como por tomarse como ejemplo para la elaboración del presente proyecto, la tesis doctoral de Carlos Antonio Ballesteros Herencia (2012): *Los marcos informativos del cannabis en la prensa española: aplicación de las teorías del “framing” y de la “agenda setting”*.

Partiendo de estas investigaciones y estudios, nuestro trabajo se centra en comprobar si un medio como el cine, con las posibilidades que ofrece su puesta en escena, es capaz de plasmar una realidad como el consumo de estupefacientes.



CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica

2.1. Breve historia de las drogas en la sociedad

Los estupefacientes constituyen una realidad que ha estado presente en la historia de la humanidad desde sus inicios: relacionada con rituales religiosos y mágicos, entendida como un remedio medicinal o terapéutico para dolencias o, simplemente, concebida como una rápida salida para evadirse de una sociedad a la que se considera carente de sentido. Aunque no se trata de un fenómeno novedoso ni exclusivo de la última década, sí se ha experimentado en esta una variación en torno a su consumo: de pequeñas dosis limitadas a circunstancias específicas -como un rito o una enfermedad- a algo desmedido que no entiende de ocasiones, de edades o de sexos. Es necesario efectuar una distinción entre las drogas legales y las sustancias ilegales, cuyas consecuencias tanto físicas como psicológicas difieren, al igual que lo hacen la percepción social que se tiene de las mismas y las prohibiciones que las rodean. Dentro de la primera clasificación, aquella de acuerdo con la Ley, nos centraremos en aportar algunas pinceladas sobre las bebidas alcohólicas y el tabaco. En la segunda agrupación, aquella que se escapa de la legalidad, hablaremos sobre la heroína y las anfetaminas.

2.1.1. El papel de las drogas en la historia de la humanidad

El consumo de estupefacientes -con finalidad médica, alimentaria, recreativa o ritual- no siendo algo exclusivo y novedoso del presente siglo, es uno de los grandes fenómenos actuales tanto por su carácter universal como por su repercusión en todos los ámbitos: social, familiar, económico, educativo... (Ballesteros, 2012).

Kramer y Cameron consideran 'droga' a «toda sustancia que, introducida en el organismo vivo, puede modificar una o más funciones de este» (1975:13). Unos notables y graves efectos tanto físicos como psicológicos, aunque el consumo sea ínfimo. La drogodependencia constituye uno de los principales problemas que afectan a la sociedad moderna. Conlleva múltiples consecuencias -desde económicas hasta psicológicas, pasando por sanitarias y con la Ley-, que tienen una fuerte repercusión negativa tanto en el orden individual como en el familiar y social (Martín González, 2000).

A pesar de que este fenómeno es algo relativamente reciente, la historia de las drogas es tan antigua como la del hombre, que siempre ha consumido sustancias que alteran el funcionamiento normal de su sistema nervioso. El alcohol y los opiáceos fueron los



encargados de inaugurar esta costumbre. Junto a la cafeína, el tabaco, el cannabis y la cocaína han sido los elementos psicoactivos más difundidos (Carvalho, 2007).

Con fines mágico-religiosos, como búsqueda de placer o de nuevos valores, para poner fin a dolencias o depresiones, como manifestación de rebeldía ante el mundo o para evadirse de una realidad que se antoja injusta, el ser humano ha hecho uso de diferentes plantas y productos químicos que a día de hoy quedan enmarcados en el concepto de drogas.

A modo de breve recordatorio histórico:

El hombre prehistórico descubrió muy pronto las virtudes analgésicas de las drogas naturales y los primeros testimonios acerca del uso del opio en Europa se remontan al neolítico. Ya en la Antigua Grecia, Orfeo recogió en una de sus obras un tratado sobre las plantas mágicas. En Roma, de marcada superioridad en el mundo antiguo, envenenadores y hechiceros las usaban tanto con intenciones médicas como mágicas. Los galos -siglo VI a.C.- heredaron de los celtas el conocimiento de las drogas vegetales que utilizaban tanto por sus virtudes medicinales como por sus propiedades alucinógenas. El opio y la marihuana egipcios jugaron un papel fundamental en la exacerbación del fanatismo religioso de los árabes (Brau, 1970).

El descubrimiento de América permitió el conocimiento de nuevas drogas que los médicos no tardaron en prescribir; sin embargo resultaba indiscutible la supremacía del opio. A partir del siglo XVI, encontramos un uso bélico del mismo: los turcos le dotaron de una finalidad en las contiendas, con el objetivo de olvidar los peligros que estas conllevaban, paliando los miedos. A China llegó en el XVII entendido como una adormidera que complementaba los medicamentos, pero que derivó en los primeros toxicómanos entendidos como tales -como adictos- así como en fallidos intentos de prohibición. El uso de la droga para el placer se difunde por Europa a finales del siguiente siglo. La opiomanía no tardó en pasar de la clase media a la obrera y también hubo cabida para otro tipo de sustancias: a la morfina se le asignó un relevante papel entre los militares heridos en las milicias y la cocaína provocó grandes estragos en el mundo artístico (Brau, 1970).

Como hemos podido comprobar a lo largo de este sucinto repaso, las drogas siempre han existido. En un primer momento, presumían de campos de acción concretos y perfectamente delimitados, como sanar una dolencia o festejar el fin de la cosecha. La desaparición de estas “barreras” que limitaban el consumo, en el siglo XX, impulsó la difusión de los estupefacientes, desencadenando la plaga social actual.



En 1913 se descubrió el veronalismo¹ y, posteriormente, se implantó la cocaína que fue sustituida por la morfina y esta, en los años 30, por la heroína. El boom de la marihuana es de 1950 aproximadamente, siendo considerado como un rechazo al estatus social imperante (Alfonso e Ibáñez, 1992).

A finales del siglo pasado aparecieron las drogas de síntesis, marcando nuevos patrones de consumo -junto a la cocaína y el alcohol- que han calado en determinados sectores juveniles, disconformes con la realidad:

Se trata de consumos de fin de semana, fuera del ámbito familiar, en espacios o locales públicos y con casi la única motivación de divertirse. En el caso concreto del alcohol, existe con frecuencia una búsqueda intencionada de la embriaguez, con cambios en los horarios de salida de los jóvenes y consumos en la vía pública, características que contribuyen a amplificar el fenómeno. (Martín González, 2000)

2.1.2. El consumo de estupefacientes

Para Alfonso e Ibáñez (1992), que consideran al drogadicto como una representación de la sociedad actual, las motivaciones que predisponen al consumo de estupefacientes son las siguientes: satisfacer la curiosidad sobre este tema; adquirir la sensación de pertenecer a un grupo, de ser aceptado por los demás; como forma de rebeldía u hostilidad al medio; tener nuevas experiencias; buscar bienestar o tranquilidad; y escapar de algo.

Podemos definir la adicción como «el consumo permanente y compulsivo de la droga determinado por modificaciones en el organismo que son el hábito, el acostumbamiento, la dependencia y que siempre se acompaña de un deterioro orgánico y psíquico y un componente de perjuicio social» (Alfonso e Ibáñez, 1992:26). Este consumo permanente y compulsivo introduce al drogadicto en un estado de dependencia. La física es aquella «situación en la que existe un sentimiento de satisfacción y un impulso psíquico que exigen la administración regular o continua de la droga para producir placer o evitar malestar»; a su vez, esta conlleva la psíquica: «estado de adaptación que se manifiesta por la aparición de intensos trastornos físicos cuando se interrumpe la administración de la droga o se influye en su acción por la administración de un antagonista específico» (Kramer y Cameron, 1975:15).

¹ El veronalismo hace referencia al consumo de veronal -derivado del ácido barbitúrico empleado como sedante e hipnótico-, cuyo nombre procede de la ciudad italiana de Verona, la más tranquila de Europa en aquellos tiempos (Alfonso e Ibáñez, 1992).



La cruzada mundial contra los estupefacientes no es tan antigua como los mismos. Aunque la problemática de su consumo siempre se ha mantenido entre interrogantes cuando se efectuaba de manera inadecuada o con otros fines que no fueran religiosos o médicos (Carvalho, 2007). En 1909 se celebró en Shanghái la Comisión Internacional del Opio en la que se tomó la resolución que pretendía la supresión de esta sustancia y la limitación del empleo de sus alcaloides en los tratamientos médicos. Tres años más tarde, fue ratificada por el Convenio Internacional de la Haya con una relativa eficacia y abriendo la veda a la lucha internacional contra las drogas. Estos principios recibirán un apoyo fundamental tras el establecimiento de la Sociedad de las Naciones en 1919 (Brau, 1970).

Por último, conviene establecer un matiz distintivo: las drogas legales son aquellas que, como su propio nombre indica, tienen un reconocimiento legal y un uso normativo -el alcohol, el tabaco y los psicofármacos-, siendo las más consumidas y las que provocan mayores problemas de salud; por el contrario, el tráfico de las ilegales -como la heroína y las anfetaminas, entre otras muchas- está sancionado por Ley.

2.1.3. Drogas legales: alcohol y tabaco

El consumo de alcohol y tabaco ha conseguido una aceptación y un acomodo en la sociedad que dejan en un segundo plano su condición de drogas y sus consecuencias igualmente nocivas. A pesar de esta percepción generalizada, son consideradas las peores de las sustancias -las que según la OMS van a anular casi todos los progresos sanitarios-, puesto que están tan arraigadas en las costumbres sociales que se antoja compleja una lucha contra las mismas (Alfonso e Ibáñez, 1992).

El alcohol

El alcohol pertenece al arsenal de las drogas siendo, probablemente, el psicoactivo más antiguo de todos. Forma parte del grupo de las depresoras del sistema nervioso central. Estas «entorpecen el funcionamiento habitual del cerebro, desde la desinhibición hasta el coma en un proceso progresivo de adormecimiento cerebral» (Ballesteros, 2012:35).

En la antigüedad, el alcohol era entendido como una relevante sustancia medicinal: un medicamento -de los pocos existentes- que se prescribía como cualquier antibiótico en nuestros días. Hasta su industrialización, que podemos ubicar en el año 1850, se bebía fundamentalmente vino. Tras ella, comenzaron ciertos abusos que encontraban su justificación en acontecimientos concretos como el fin de la recolección o en la victoria en



un conflicto bélico. Se trataba de escasas situaciones apropiadas, en las que se tenía conocimiento de lo que se hacía y con unos condicionantes comprensibles (Alfonso e Ibáñez, 1992). Sin embargo, la sociedad actual no puede comprenderse sin el consumo de bebidas alcohólicas, que se ha forjado como un engranaje fundamental en la misma: ya no es privativo de ciertos momentos y se ingiere independientemente de la edad y el sexo.

Alfonso e Ibáñez definen el alcoholismo como una «enfermedad crónica y generalmente progresiva o síntoma de un enterrado desorden psicológico o físico, caracterizado por la dependencia al alcohol, con pérdida de control al beber» (1992:253). Entre las cuantiosas lesiones que esta afección conlleva podemos señalar: la depresión con tendencia al suicidio, la cirrosis hepática, la tuberculosis, o el cáncer de estómago y esófago.

El tabaco

El tabaco, aunque millares de personas hagan uso de él desde tiempos remotos, no deja de ser una droga que trae consigo una toxicomanía: el nicotismo, con sus correspondientes consecuencias perjudiciales para la salud.

Desde tiempos remotos se ha cultivado esta sustancia, siendo empleada para múltiples fines, desde el tratamiento de afecciones hasta en rituales. La verdadera historia del tabaquismo comienza cuando Cristóbal Colón y sus marinos llegaron a las Antillas. A pesar de descartar sus propiedades terapéuticas, el tabaco se difundió por todo el mundo convirtiéndose en una droga en aumento. Tras un periodo inicial de entusiasmo y de estimulación de su consumo, vino un tiempo de persecución que podemos ubicar entre los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la actitud prohibicionista de los gobiernos no impidió la expansión de esta droga, que comenzó a ser una realidad a finales del XVII (Yunis y Annetta, s.f.)².

Hoy en día se tiene conciencia de los efectos perjudiciales del tabaco en la salud: la angina de pecho, la taquicardia, la bronquitis, el cáncer de laringe y de pulmón... De hecho, la Organización Mundial de la Salud (OMS) define el tabaquismo como la principal causa evitable de muerte precoz. A pesar de ello, el consumo de esta sustancia continúa siendo alto y cada vez en edades más tempranas (Carvalho, 2007).

² El año de publicación de este artículo no aparece datado en ninguna fuente publicada.



2.1.4. Drogas ilegales: heroína y anfetaminas

El uso de las drogas ilegales se circunscribe en torno a grandes conflictos bélicos tales como la Segunda Guerra Mundial o la contienda del Vietnam. La etapa más complicada comienza en la década de los 70, estando ligada a manifestaciones culturales relacionadas con el rock, la moda hippie y la filosofía oriental (Martín González, 2000).

La heroína

La heroína, al igual que el alcohol, también pertenece al conjunto de drogas depresoras del sistema nervioso central que dificultan el funcionamiento habitual de la actividad cerebral, desde la desinhibición hasta el coma en un proceso gradual de adormecimiento (Ballesteros, 2012).

Su introducción generalizada en Occidente es un fenómeno complejo que tiene sus orígenes en la guerra del Vietnam. En la década de los 80 se convierte en un símbolo por excelencia de la droga, alzándose como la protagonista absoluta de una sociedad asustada ante la dependencia y las consecuencias sociales y familiares que provocaba (Gabantxo, 2001). Esta sustancia ha dejado de ser una seña de modernidad y rebeldía para convertirse en un símbolo de marginación y destrucción.

La heroína se fuma, se aspira nasalmente y se inyecta. El empleo oral es menos eficaz y el rectal está en desuso. Aspirada alcanza su cúspide media hora después, mientras que la inyección intravenosa actúa en muy pocos segundos, atesorando un momento de placer extremo. Lo esencial de esta sustancia es que el heroinómano deja de preocuparse por aquellos asuntos que antes le inquietaban (Escohotado, 1995).

Mientras los heroinómanos consiguen la suficiente cantidad para poder mantener su toxicomanía no presentan ningún problema en particular, dejando de lado sus preocupaciones. Cuando la droga escasea, el temor y la angustia se apoderan de ellos y les conducen a concentrar todos sus esfuerzos en conseguirla a cualquier precio: robos, asesinatos, prostitución... Físicamente, se manifiestan la palidez y el adelgazamiento, los abscesos, la infección por el virus de hepatitis o, incluso, el sida, entre otras muchas consecuencias (Gutiérrez del Río, 2003).

Las anfetaminas

Las anfetaminas son derivados sintéticos de la efedrina que aparecieron hacia 1930 como recurso para mantener despiertos a sujetos sobredosificados por sedantes. Poco después, se



lanzaron como inhaladores para catarrros y, más tarde, como píldoras para combatir el mareo y la obesidad. Finalmente, se han empleado también como antidepresivos (Escotado, 1995).

Junto a la cocaína, se consideran drogas estimulantes mayores del sistema nervioso central, ya que aceleran el funcionamiento habitual del cerebro (Ballesteros, 2012). Relativamente nuevas, aumentan los niveles de actividad motriz y cognitiva, refuerzan la vigilia, el estado de alerta y la atención y, a menudo, tienen potencial euforizante (Carvalho, 2007).

Estas sustancias facilitan el trabajo muscular e intelectual, y hacen desaparecer la sensación de fatiga aunque no la anulen. Producen insomnio y disminuyen tanto el hambre como el apetito, lo que lleva a una reducción del peso (Alfonso e Ibáñez, 1992). «Las propiedades estimulantes y euforígenas de las drogas de este tipo conducen a su uso extramédico, y el usuario puede aumentar la magnitud de la dosis y la frecuencia de la administración para lograr una estimulación continua y un estado de elación» (Kramer y Cameron, 1975:30).

Sus primeros usos estuvieron vinculados a los cuerpos militares -encontramos un gran empleo de anfetaminas durante la Guerra Civil española y la Segunda Mundial-, para combatir la fatiga y evitar el sueño, aumentando la vigilancia así como la estimulación. Sin embargo, su papel en las contiendas fue desechado debido a que «los errores de percepción e ideación que producen llevaron a confundir a los compañeros por enemigos, provocando bajas en sus filas» (Alfonso e Ibáñez, 1992:178).

La medicina institucional ha empleado estos estimulantes psicomotores para alcanzar las siguientes finalidades adicionales: combatir la obesidad, tratar casos de alcoholismo o luchar contra el hábito de otras drogas, aumentar el rendimiento en el estudio³ y mejorar el rendimiento, tanto físico (*doping* deportivo) como intelectual (*doping* cognitivo). Resulta interesante subrayar que una característica singular de estas drogas es su capacidad para producir tolerancia (Kramer y Cameron, 1975).

³ Realmente, este uso es incorrecto ya que las anfetaminas incrementan los errores en la comprensión y en la percepción, por lo que se aprende con una mala conceptualización y gran número de fallos en la esquematización (Alfonso e Ibáñez, 1992).



2.2. Proceso de significación en el cine

El cine es un hecho del lenguaje que está formado por signos -icónicos, verbales, gestuales- y por articulaciones discursivas, tales como el montaje. Constituye una instancia narrativa que aborda la realidad y la ficción, utilizando la puesta en escena para construir la significación, dotando de sentido a la historia que se desea contar. Por supuesto, no podemos ignorar al hilo conductor del relato: el personaje, que es el motor de las acciones. Otro de los elementos clave en los procesos de significación es el sonido. La banda sonora -voz, música (diegética o extradiegética), ruidos y efectos- e, incluso, el silencio, cumplen una función esencial, acompañando narrativa o expresivamente la sucesión de los acontecimientos.

2.2.1. La narración

El cine narrativo, hoy dominante, comprende aquellas películas que «de una u otra forma cuentan una historia y la sitúan en un cierto universo imaginario que materializan al representarlo» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985:26). Para construir esta narración, se vale de imágenes -que adoptan una función narrativa- en movimiento o no necesariamente, pues el simple hecho de mostrar un objeto -y de que el espectador lo reconozca- ya quiere decir algo a propósito del mismo. «Todo objeto es en sí mismo un discurso» (Aumont et al., 1985:90).

Las películas narrativas cuentan historias tanto ficticias como reales. En el relato fílmico se funden palabras, imágenes, ruidos y música. Se presenta como un discurso que tiene que ser legible -permitiendo reconocer los objetos y las acciones- y coherente, provocando el efecto esperado en el público tras seguir un orden y un ritmo (Aumont et al., 1985).

2.2.1.1. Estructura dramática

Dentro de esta historia contada en imágenes podemos subrayar el concepto de estructura dramática, definido como «una progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática» (Field, 1996:20).

El profesor y teórico del guion Syd Field (1996) sitúa la estructura en un paradigma, proponiendo un esquema conceptual que refleja un todo formado por diferentes partes, como se puede observar en la siguiente tabla, que iremos desmembrando:



Tabla 4. Paradigma que recoge la estructura dramática de una película.

<u>Principio</u>	<u>Medio</u>	<u>Final</u>
Primer acto	Segundo acto	Tercer acto
PLANTEAMIENTO	CONFRONTACIÓN	RESOLUCIÓN
Primer <i>Plot Point</i>	Segundo <i>Plot Point</i>	

Fuente: elaboración propia a partir de Field (1996:23).

Generalmente, todas las historias, con independencia de la temática que abarquen, tienen en común un principio, un desarrollo y un final, que corresponden al Acto I, Acto II y Acto III. Veamos qué caracteriza a cada uno de ellos sabiendo que entre los mismos se produce un *plot point* o giro, es decir, un incidente o acontecimiento que provoca un giro en la acción, haciendo avanzar los sucesos (Field, 1996):

- **Acto I-** Abarca desde el principio de la historia hasta el primer giro de la misma y se enmarca dentro del contexto dramático conocido como planteamiento: en el mismo, se presenta a los personajes principales, se establece la premisa dramática y se crea un conflicto.
- **Acto II-** Es el más largo y abarca desde el primer *plot point* hasta el segundo y se enmarca dentro del contexto dramático conocido como confrontación: los protagonistas harán frente a los obstáculos o conflictos que deben ser superados y resueltos para que sean capaces de satisfacer su necesidad dramática.
- **Acto III-** Abarca desde el segundo *plot point* hasta el final del asunto y se enmarca dentro del contexto dramático conocido como resolución: se resuelve o soluciona una historia.

A pesar de que el filme se componga de distintas partes, requiere una continuidad narrativa que aporte coherencia y lógica a la historia, manteniendo el hilo de la acción.

2.2.2. La puesta en escena

La puesta en escena es un concepto tomado del teatro. Se trata de una acción que procede de las motivaciones de quien la ejecuta, enmarcada en un lugar y tiempo determinados. Puede definirse, por tanto, como «un espacio de representación para el tiempo de la acción dramática» (Lalli, 2012), que cobra su existencia a través del intérprete. Es la instancia verdaderamente cinematográfica de la representación, estando formada por signos -que



pueden ser icónicos, verbales y/o gestuales- y articulaciones discursivas, tales como el montaje, el movimiento de la cámara o el movimiento interno.

Los elementos de la imagen que la constituyen, reflejando la mirada de la cámara, tal y como señala Lalli (2012), son los siguientes: el decorado, como contexto histórico, geográfico, social y cultural; los objetos, que ambientan el lugar, caracterizan a los personajes y determinan el destino de su acción; o el vestuario, con una función altamente informativa así como expresiva. La puesta en escena depende de cómo estos aspectos se relacionen entre sí. Pero son dos conceptos los que necesita para adoptar su forma definitiva: el espacio y el tiempo, que se articulan a través del montaje.

2.2.2.1. El espacio

Entre los componentes de toda narración se encuentra el espacio o el marco en que se desarrollan las acciones, compuesto por imágenes fotográficas en movimiento, notaciones gráficas, lenguaje verbal hablado, música y ruidos (Neira Piñeiro, 1998).

Como apunta Palazón (1998), el límite de la imagen queda determinado por la existencia de un cuadro, tal y como ocurre en la pintura o en la fotografía. Limitando de esta manera el espacio⁴, se dota de equilibrio y expresividad a la película. Aquí nos encontramos con la idea del plano, que para el autor está conformado por las condiciones de formato y de cuadro, así como por los conceptos de duración, ritmo y relación con otras imágenes. En realidad, el plano es la unidad fílmica del lenguaje cinematográfico.

2.2.2.2. El tiempo

Por su parte, el tiempo determina lo que el espectador puede ver o no (Lalli, 2012). Conforman la comprensión de la acción narrativa y en base a él se construye la historia. Como anota Quintana (2003), junto con la impresión de naturalidad que desprende el movimiento, el tiempo conforma esa imagen realista que propone el cine.

Para Palazón (1998), el tiempo cinematográfico recibe un tratamiento similar a la novela, con saltos unidos a través de un orden narrativo dotado de continuidad gracias al *raccord*, que confiere unidad y coordinación a los elementos que componen la significación.

⁴ Al delimitar la imagen fílmica con el cuadro, percibimos una porción de espacio imaginario denominada campo. El espacio invisible que lo prolonga es lo que se denomina fuera de campo (Palazón, 1998).



También están permitidas las manipulaciones del orden temporal de la historia, que ofrecen una narrativa clara y plantean nuevos puntos de atención. En este sentido, nos interesa destacar el *flashback*, que puede «representar acontecimientos en el argumento que se desarrollaron en un punto tardío respecto al de la historia» (Palazón, 1998:40).

2.2.2.3. El montaje

La articulación espacio-temporal se produce con el montaje, que dota de sentido al lenguaje cinematográfico. Según Palazón (1998), es el término continuidad donde reside lo fundamental del montaje, ya que establece una correlación entre todos los recursos narrativos, con una coordenada clave: espacio-tiempo.

El montaje asegura el encadenamiento lógico de los acontecimientos de la acción en una relación de causalidad y temporalidad. La idea es reunir planos según una secuencia lógica o cronológica con arreglo a que la acción progrese desde el punto de vista dramático y que el drama sea comprendido por parte del espectador. (Palazón, 1998:54)

Para Aumont et al., «el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración» (1985:62).

2.2.3. El personaje

El personaje es el hilo conductor de la historia que se presenta. «Sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guion» (Field, 1996:39-40). Cuatro son los parámetros que le definen:

- 1- La necesidad dramática: se define como aquello que el protagonista persigue en el transcurso del filme, conduciéndole hacia el final
- 2- El punto de vista: cómo ve el mundo que le rodea
- 3- La evolución: es el cambio (o no) que experimenta a lo largo de la historia
- 4- La actitud: le otorga profundidad y puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, crítica o ingenua

Es el motor de la acción y el alma del relato, desempeñando en él un papel de homogeneización y continuidad. Para Aumont et al. (1985), es un operador al asumir las transformaciones necesarias para que avance la historia.



2.2.4. El sonido

La escena fílmica no se define únicamente por los rasgos visuales pues los sonoros juegan también un importante papel en el desarrollo y en su comprensión. No es posible desprender la imagen del sonido: «Nosotros siempre tenemos en mente la imagen visual, pero sin el sonido nunca tendríamos la verdadera dimensión de la imagen» (Palazón, 1998:60). De hecho y como señala Martin (1996), uno de los aportes más importantes del sonido es la impresión de realidad.

En un primer momento, la incorporación del sonido en la gran pantalla causó desazón en muchos sectores de la industria trayendo consigo costosos cambios en la técnica de producción, aunque también un aumento en el número de espectadores (Miguel Borrás, 2001). Esta inicial impresión negativa dio paso al reconocimiento de una sólida fusión: «En el buen cine se conjugan de tal modo los elementos ópticos y acústicos, que mutuamente se necesitan y resultan artísticamente inseparables. En la proyección cinematográfica se da una integración indisoluble entre lo visible y lo audible» (Stahlin, 1966:230). En esta relación, el sonido debe cumplir una función de complemento. Contribuye con efectos especiales, anunciando cambios en la acción; pero, en ningún caso, puede estorbar ni entorpecer a la imagen:

La música adquiere un carácter especial en el cine a través de las bandas sonoras. Contribuye a la calidad realista o fantástica de un filme así como a su continuidad y a su comprensión. En ningún caso debe suponer un simple adorno. Puede servir de acompañamiento, avanzar en el desarrollo, presentar a los personajes o anunciar una acción. (Stahlin, 1966:241-242)

Fusionando las aportaciones de Martin (1996) y Palazón (1998), con muchos puntos en común, vamos a establecer una breve clasificación con los distintos tipos de sonido que podemos encontrarnos en una película:

- ♦ La palabra. La utilización de la palabra libera a la imagen de su labor explicativa y le permite dedicarse a su papel expresivo. Dentro de esta, merece ser subrayada la voz en off: cuando la voz proviene de una fuente que no se encuentra en pantalla, es decir, ubicada fuera de campo. Normalmente, se trata de un texto explicativo que exterioriza el pensamiento y las ideas más íntimas.
- ♦ Los efectos. Usados de manera realista adquieren un importante valor dramático, llegando incluso a prescindir de la música para acentuar su fuerza.



- ♦ La música. Diegética y extradiegética⁵. Material expresivo de ineludible relevancia. Tiene un sentido totalmente artificial en la imagen cinematográfica, pero se presenta como un elemento definitorio que, en ocasiones, llega a narrar una acción. No debe limitarse a duplicar o intensificar los efectos visuales, sino que la música debe actuar como una totalidad estética y dramática de la obra, contribuyendo a la historia.
- ♦ El silencio. Consigue marcar una gran tensión dramática, incluso mejor que la música, logrando transmitir ideas como la muerte o la soledad.

⁵ En la música diegética los espectadores escuchan lo mismo que los personajes; mientras que de la extradiegética solo disfrutan los primeros, pues los segundos no pueden oírlos.



2.3. Relaciones entre el cine y la realidad

El Séptimo arte ha sido tildado, prácticamente desde sus comienzos, como un excelente medio tanto de entretenimiento como de comunicación. La mezcla de la imagen y el sonido se ha considerado como una forma idónea para manejar las emociones del pueblo, sobre todo para la construcción de un ideal o de un imaginario. Lo que realmente particulariza al cine, diferenciándolo marcadamente del resto de las artes, es su mayor aptitud para captar la realidad. Se trata de un lenguaje universal que puede despertar en el espectador la contemplación de la verdad, ya sea bajo formas realistas que se aproximan a la vida corriente o adoptando un reflejo más poético. Desde sus orígenes y dada su naturaleza ontológica, el cine aspira a plasmar la realidad total, tal y como es captada por el espectador y sus sentidos. Ya en los años 20, Vértov planteaba la teoría del Cine-Ojo con la que defendía la total objetividad de la cámara, considerando que esta capta mejor la realidad que el propio ojo humano. Precisamente por estas razones, se plantea entorno al Séptimo arte una dicotomía: por un lado, es considerado como un excelente medio educativo; pero, por el otro, se le acusa de convertirse en una mala influencia a través de la imitación de conductas.

2.3.1. El cine como reflejo de la realidad

«Para André Bazin, defensor a ultranza de la corriente realista, el cine es el arte de lo real porque registra la espacialidad de los objetos» (Miguel Borrás, 2013). Según Staehlin se trata de un organismo expresivo ambivalente:

Es un medio de comunicación social y es un medio de expresión personal. El cine puede darnos lo objetivo y lo subjetivo, lo concreto y lo abstracto. El cine, siendo un modo de representación y significación de realidades e imaginaciones, es también un modo de expresión y valoración del pensamiento. El cine ofrece, por tanto, un mundo doble: el exterior y el interior. (Staehlin, 1966:17-18)

El Séptimo arte constituye, probablemente, la experiencia expresiva más importante del siglo anterior y del presente. Por su propia naturaleza, presume de una dependencia con la realidad y en él, incluso hablando de ficción, «no resulta tan fácil desprenderse del mundo referencial, ya que se haya registrado en la propia materialidad de la obra» (Quintana, 2003:52).



La imagen cinematográfica da la impresión de la realidad; no es una reproducción, sino una interpretación de la misma (Staehlin, 1966). Pero esto no le hace garante de verdad si tenemos en cuenta la aparente subjetividad de la cámara, pues siempre refleja una mirada, un punto de vista de los acontecimientos.

Como una excelente herramienta de propaganda fue concebido por los regímenes autoritarios. Por ejemplo, en la Alemania nazi, Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y la Propaganda, entendió que el Séptimo arte era un medio de distracción idóneo para incluir la carga ideológica. A Hitler le preocupaba explicar, tanto a los de dentro como a los de fuera, qué era su país; para ello, recurrió a Leni Riefensthal que, partiendo del congreso del Partido Nacionalsocialista celebrado en 1934 en Núremberg, construyó un documental *-El triunfo de la voluntad (1935)-*: apoyándose en el montaje de Eisenstein, mezcló la creatividad y la veracidad, propiciando un necesario lavado de cara a Alemania.

De los diferentes modos de representación -pintura, fotografía, teatro...-, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración, restituyendo el ambiente sonoro de una acción o de un lugar. Esta impresión de la realidad está definida por «la riqueza perceptiva de los materiales fílmicos, de la imagen y del sonido», una percepción que se agudiza con el movimiento (Aumont et al., 1985).

Con los avances técnicos, los cineastas realistas vieron satisfechas sus expectativas. La aparición de objetivos más luminosos y emulsiones más sensibles permitió el máximo acercamiento a la realidad. Introdujeron el montaje en la historia, respetando la continuidad del espacio y la duración. Su principal interés no fue social, sino que pasó por mostrar la realidad (Miguel Borrás, 2001).

2.3.2. La verdad en el cine

A las representaciones artísticas se les ha asociado con la búsqueda de la verosimilitud, entendida como una verdad aceptada socialmente. Es verosímil, por tanto, todo aquello que es creíble para la opinión pública: «Lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta» (Aumont et al., 1985:141).

Para el teórico y cineasta Mario Brenta, el lenguaje del cine es el de la realidad: ser realista es ser fiel a aquello que se quiere plasmar con verosimilitud, pero lo verosímil no siempre



es verdad. Se puede ser realista y traicionar la verdad; todo depende de la interpretación que se lleve a cabo (Brenta, 2008; en Miguel Borrás, 2015). Peter Bürger hace hincapié en diferentes factores a la hora de otorgarle un lugar a la verdad:

No está en el autor, porque la obra como una formación destinada al reconocimiento trasciende necesariamente de la intención del autor; no en el lector, que no pone su verdad en la obra –porque sería un mal lector-, sino que expresa el contenido de verdad de la obra; tampoco en la obra, que sin el autor y el lector que la recibe devendría una cosa muerta, sino en la red de relaciones que se forma entre el autor, la obra y el lector. (Bürger, 1994, p.11)

El Séptimo arte no solo persigue mostrar al público una realidad, sino que su principal pretensión es hacerle sentir como una parte indiscutiblemente relevante de la misma -más allá de tratarse de un simple testigo-. Para hablar de verdad, por tanto, se torna necesario el reconocimiento de tal por parte del espectador, de su percepción subjetiva.

El lenguaje cinematográfico responde a la necesidad del artista de utilizar elementos propios del cine para interpretar la realidad partiendo de su punto de vista, con subjetividad. Está muy cerca del lenguaje primitivo, debido a su fuerte connotación emocional y a la necesidad del hombre de representar el mundo con el que se va encontrando (Miguel Borrás, 2013). Para Aumont et al. (1985), el carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad, que permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguajes nacionales.

2.3.3. El cine realista, el cine clásico y el cine manierista

El Séptimo arte puede mostrar la realidad manipulándola -como sucede con el cine clásico o con el manierista-, o puede representarla sin tapujos -como es el caso del cine realista o documental-. Exponemos en la siguiente tabla qué caracteriza a cada uno de estos tres estilos, diferenciándolo del resto:



Tabla 5. Realista, clásico, manierista: inicio, características principales, morfología y síntesis.

	REALISTA	CLÁSICO	MANIERISTA
INICIO	Finales del siglo XIX	Segunda década del siglo XX (Apogeo: años treinta y cincuenta)	Mediados del siglo XX (Apogeo: años sesenta y setenta)
CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES	<ul style="list-style-type: none"> - Presenta la realidad sin tapujos - Posición privilegiada en el acercamiento a la verdad - Apariencia de “no engaño” - Pretende la comprensión del mundo 	<ul style="list-style-type: none"> - Manipula la realidad aunque pretende simular la verdad - Disimula su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa “invisible” 	<ul style="list-style-type: none"> - Manipula la realidad - Lo importante es cómo se cuenta la historia - No disimula su artificio sino que conduce al espectador a intuirlo
MORFOLOGÍA Y SINTÁXIS	<ul style="list-style-type: none"> - Toma directamente de la realidad las escenas y los personajes - Puede utilizar testimonios y declaraciones de los mismos 	<ul style="list-style-type: none"> - Iluminación de tres puntos - Montaje en continuidad - <i>Flashback</i> - Transparencia narrativa - Se dirige la mirada del espectador 	<ul style="list-style-type: none"> - Puesta en escena artificial - Acentúa los mecanismos: trucos y efectos especiales - Ambigüedad y desorden

Fuente: elaboración propia a partir de las conclusiones extraídas de la información que la precede.

2.3.3.1. Cine realista: el documental

Como apunta Quintana (2003), el cine nació del deseo de convertir lo visible del propio mundo en el eje de su construcción, siendo su punto de contacto con el realismo. El principal interés de los cineastas realistas no era social, sino que estos perseguían mostrar la realidad en un acercamiento a la poesía (Miguel Borrás, 2001). Un ejemplo reseñable, al que ya se ha hecho mención con anterioridad y en el que hace hincapié Zavala Calva (2010), es Dziga Vértov, quien buscaba que la cámara retratase cada rincón de la realidad soviética al fin de mostrar los cambios originados por la revolución comunista.

En la búsqueda de lo verídico, es importante resaltar el documental, que adquiere una posición privilegiada por su acercamiento a realidad en su pretensión de ser una ventana a la misma. De hecho, «cuando un espectador ve un documental mantiene la creencia de que “no lo están engañando”»; un contexto en el que la importancia de la credibilidad del narrador resulta evidente» (Zavala Calva, 2010).



Se trata de un tipo de cine expresivo así como didáctico que intenta plasmar la realidad, tomando directamente de ella las escenas y los personajes, sin dejar lugar para el artificio. De igual modo, el documental cinematográfico puede servirse, para obtener su objetivo de efectuar una interpretación en base a una mirada subjetiva -entendida por la influencia del punto de vista del autor- de la realidad, del testimonio o de las declaraciones de estos.

Dentro del documental cinematográfico, las cosas son representadas -se hacen de nuevo presentes- a través de la imagen (Miguel Borrás, 2015), con el fin de que el público comprenda el mundo que le rodea.

2.3.3.2. Cine clásico

Según los estudiosos del Séptimo arte, a principios del siglo XX surge de manera paulatina y casual la narración clásica en la búsqueda de la satisfacción del público, alcanzando su apogeo en los años treinta y cincuenta.

Según Zavala (2005), el cine clásico es aquel que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo. A pesar de que muestra la realidad manipulándola, tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta sola, con neutralidad (Aumont et al., 1993). Se caracteriza en su modo de producción por el control desde los grandes estudios y, en sus aspectos formales, por una transparencia narrativa que encontraba en los géneros cinematográficos el vehículo ideal para su expresión (Miguel Borrás, 2001).

Para Bordwell (1997), la premisa de elaboración de historias por parte de Hollywood se resume en: causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos. La causalidad centrada en el personaje es el armazón de la historia clásica, alcanzándose el realismo a través de sus motivaciones, por lo que estas tienen que ser coherentes con la descripción del mismo. Sus rasgos y objetivos se convierten en causas de las acciones.

Los filmes encasillados en este estilo tienden a disimular su artificio sirviéndose de métodos de continuidad y una técnica narrativa que hace invisible el cambio de plano. «La ocultación del artificio, afirman los técnicos, hace que ver la película sea como observar la realidad. La cámara se convierte no solo en el narrador, sino también en el espectador» (Bordwell, 1997:41).

El cine clásico se caracteriza por la transparencia narrativa; es decir, los acontecimientos parecen relatarse solos. La presencia del director se hace imperceptible y la cámara está



siempre en el lugar ideal para asistir a los acontecimientos, provocando el deseo del espectador y dirigiendo su mirada (Miguel Borrás, 2001).

En consecuencia, sus filmes están caracterizados en su puesta en escena por la iluminación de tres puntos⁶, la planificación expresiva y el montaje en continuidad⁷; y, narrativamente, por la causalidad así como por el empleo del *flashback*, que intercala en la historia acciones del pasado, plasmando recuerdos motivados por la memoria del personaje.

2.3.3.3. Cine manierista

El sistema de representación fílmica clásico comienza a decaer a mediados de los cincuenta. La corriente que aparece entonces sigue su patrón: «el film manierista hace suyos tanto las grandes formas narrativas como los procedimientos de escritura que caracterizan al film clásico» (González Requena, 2006:567); pero con una particularidad reseñable, que les distancia de una manera sutil: la historia deja de ser importante para serlo la manera en que es contada.

Los trucos visuales y los efectos especiales son propiamente manieristas, acentuando los mecanismos y alejándose de la pretensión naturalista que pretendía el cine clásico. La cámara se ubica enfatizando la ambigüedad y el desorden: esta nueva posición ya no es garante de la verdad o la mentira del personaje, sino que conduce al espectador a dudar sobre sus actos. «Así, la imagen cinematográfica comparece ahora como espacio ya no de verdad simbólica del relato, sino de la ficción imaginaria que en él despliega sus destellos» (González Requena, 2006:569). Este estilo se caracteriza por acentuar los mecanismos de suspense y por una puesta en escena artificial, con una escenografía que tiene cabida para argumentos confusos que escapan al entendimiento del público. Según González Requena (2006), estas películas no solo fascinan al espectador sino que también le conducen a intuir su artificio a través del trabajo de la puesta en escena.

El relato manierista se articula como un espacio de ficción, las imágenes se configuran como un espacio bidimensional en un juego de espejismos. «El personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusión de sus motivaciones» (González Requena, 2006:572).

⁶ Técnica de iluminación que se utiliza principalmente para destacar la forma del rostro. Está compuesta por tres puntos de incidencia luminosa que generan brillos y sombras.

⁷ Cuenta una historia con coherencia espacial y temporal, eliminando todo lo innecesario, y ocultando al espectador los recursos de la ficción.



Tabla 6. Diferencias entre los distintos estilos.

	REALISTA	CINE CLÁSICO	CINE MANIERISTA
Representación de la realidad	Sin tapujos	Manipulándola	Manipulándola
Aparición o no de artificio	NO: Apariencia de “no engaño”	SÍ: Intenta disimularlo	SÍ: Conduce al espectador a intuirlo
Tratamiento de las imágenes	Tomadas directamente de la realidad	Utilización del montaje en continuidad y de la iluminación de tres puntos	Utilización de mecanismos de suspense y de una puesta en escena artificial
Manipulación de la realidad	Une las imágenes sirviéndose de testimonios y declaraciones	Transparencia narrativa: se disimula el artificio	Caben todo tipo de manipulaciones, a través de trucos y efectos especiales
Sonido	Silencio + Palabra hablada + Sonido de fondo	Silencio + Palabra hablada + Música	Silencio + Palabra hablada + Música

Fuente: elaboración propia a partir de las conclusiones extraídas de la información que la antecede.



2.4. El cine como recurso educativo

El cine, por sus características, es un instrumento idóneo al servicio de la educación. No solamente constituye una importante fuente de información sino que, como reflejo de la realidad, resulta también un recurso educativo excelente al mimetizarla (Pais de Lacerda, 2005).

En el otro extremo y particularmente en el caso que nos ocupa, también se le puede atribuir la responsabilidad de crear necesidades dañinas dado su “poder de seducción” para expandir la afición al tabaco y al alcohol, así como a otras sustancias (Santa Eulalia, 2000). Es decir, puede llegar a culparse al Séptimo arte de ser una mala influencia ante la posibilidad de crear dependencias por imitación.

Sin embargo, en el presente trabajo intentaremos demostrar la propuesta del cine como elemento educativo de acuerdo con Pais de Lacerda, quien considera que los filmes, entendidos como ejemplos del mundo que ilustran hechos sociales y médicos, son especialmente fructíferos cuando se relacionan con los comportamientos de minoría. Tras la realización de un experimento con estudiantes de Medicina⁸ llegó a la siguiente conclusión:

La utilización de estas escenas [de obras comerciales sobre drogodependencias] fue considerada como motivadora y útil para promover y explorar una visión más amplia de los problemas sociales y médicos de los adictos. Estas películas son igualmente útiles para desencadenar cambios individuales en la comprensión de lo que “todos los usuarios de drogas o del juego sienten en su interior”. (Pais de Lacerda, 2005:102)

⁸ El objetivo del experimento fue analizar la utilización, con fines educativos, de escenas de películas comerciales en un curso sobre las “Adicciones” destinado a alumnos de 4º y de 5º de la Facultad de Medicina de Lisboa (Pais de Lacerda, 2005).



2.5. Las drogas en el cine

El cine muestra la realidad y las drogas están inmersas en ella; por tanto, son sustancias que nos encontramos en muchos filmes, ya sea como núcleo de los mismos o como aporte secundario. Para el desarrollo de este último punto es necesario tomar como base el libro *Alucinema. Las drogas en el cine* de Pedro Uris (1995). Siguiéndolo y completándolo con artículos como «Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar» (Sánchez-Carbonell y Colomera, 2003) o «Educación médica: la adicción y el cine» (Pais de Lacerda, 2005) haremos un breve repaso de la aparición o no de los estupefacientes en la gran pantalla y las diferencias que se han podido apreciar en su tratamiento a lo largo de los años. Este siempre aparece ligado al reconocimiento o aceptación que ha tenido el consumo de estas sustancias en distintos momentos de la historia. Hay que tener en cuenta igualmente que las drogas han sido negadas por el Séptimo arte en cuantiosas ocasiones como un fallido intento por ocultar una de caras más nocivas del mundo real. Además, comprobaremos qué rasgos característicos comparten los filmes sobre psicoactivos y sus protagonistas. Partiremos de la base de que los medios de expresión cultural juegan un relevante papel en la formación de opinión pública. Constituyendo la ficción, de alguna manera, un reflejo de las preocupaciones, obsesiones y temores de la sociedad ante la droga (Costa y Pérez, 1989; en Sánchez-Carbonell y Colomera, 2003).

Alucinema aborda la historia de la relación entre el cine y las drogas a lo largo del tiempo, con sus diferentes etapas, considerando que comparten una multitud de rasgos que posibilitan un efectivo traslado de la realidad a la ficción:

En las salas de cine, refugiados en esa oscuridad que nos garantizaba intimidad entre la muchedumbre de solitarios que se sentaban a nuestro lado, muchos de nosotros ampliamos los límites de nuestra percepción e intuimos una concepción del mundo y de la vida que iba más allá de los estrechos márgenes que nos aguardaban fuera, en la calle, en el mundo real. Como sucede con las drogas. (Uris, 1995:3)

En los años del cine mudo la presencia de los psicoactivos fue muy limitada, estando relegados a un plano secundario asociado, en la mayoría de los casos, con el sexo. Uno de los títulos que lo ejemplifica la perfección es *Nobody* (Roland West, 1921), en la que la droga ya aparece relacionada al ámbito sexual y al sufrimiento. Las primeras muestras relevantes en torno al consumo de los estupefacientes aparecen en un permisivo periodo de entreguerras (Uris, 1995). Conviene destacar, por servir de modelo a las demás de la época,



Reefer Madness (Louis J. Gasnier, 1936), una propagandística película sobre los efectos de la marihuana, haciendo un uso exagerado de la misma⁹.

Retorna el silencio en los 40: la droga aparece marginalmente en un segundo plano consiguiendo, incluso, pasar desapercibida. Una de las obras clave según Uris (1995) es *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Esta cinta, una de las cumbres del cine negro, recoge una trama envuelta en chantaje, muerte e, incluso, amor en la que un hombre millonario contrata a un detective privado en pro de proteger a sus hijas¹⁰.

El hombre del brazo de oro (*The Man With The Golden Arm*, Otto Preminger, 1955) -una historia de un hombre que, tras salir de la cárcel y dejar la heroína, intenta encontrar una nueva vida, evitando caer en la tentación¹¹-, es la encargada de abrir el camino de las drogas en el cine, imponiéndose la realidad, desde planteamientos más humanos y sociales:

La realidad se impuso y los artículos del código referidos a las drogas fueron modificados, de modo que la prohibición radical de su presencia en la pantalla se pasó a otras recomendaciones, tales como no efectuar apología del consumo de drogas ni presentar su tráfico como un negocio rentable y, por supuesto, no mezclar a la infancia en tales cuestiones. (Uris, 1995:7)

En la segunda mitad de los años 50, los psicoactivos encuentran su acomodo en la gran pantalla, escenificando de manera moralizante los problemas y los peligros a los que enfrentaban jóvenes y adolescentes, un nuevo mercado de enorme potencial en una espiral de vicio y depravación (Uris, 1995). La moda hippie de los 60 sitúa a la droga en el cine en un acomodo semejante al que alcanzó en la sociedad, mostrando una actitud favorable a su consumo. En este momento, *Pasaporte a la locura* (*Psych-Out*, Richard Rush, 1968) es uno de los filmes más destacables. Narra la historia de una joven fugitiva sorda que, mientras busca a su hermano perdido, adopta una vida de amor libre y drogas en San Francisco¹².

Tal y como anota Uris (1995), la primera película que observa los estupefacientes al margen de toda consideración moral, despojándoles de todo juicio, llegó de la mano de la neutralidad de Roger Corman con *El viaje* (*The Trip*, 1967), donde plasmó su primera experiencia con el LSD. El siguiente paso en la normalización de la droga en la pantalla lo

⁹ IMDb. Recuperado el 24 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0028346/?ref=nm_sr_2.

¹⁰ IMDb. Recuperado el 24 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0038355/?ref=nm_sr_2.

¹¹ IMDb. Recuperado el 24 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0048347/?ref=nm_sr_4.

¹² IMDb. Recuperado el 24 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0063469/?ref=fn_al_tt_6.



constituye *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969), la historia de dos jóvenes que recorren los Estados Unidos en moto.

A principios de los 70 se presenta la lucha contra el narcotráfico, entendiéndose que este respondía a intereses económicos (Uris, 1995). Encontramos esta cruzada en *The French Connection, contra el imperio de la droga* (William Friedkin, 1971), con dos policías que siguen la pista de una red de contrabando con conexión francesa¹³.

El cine sobre la droga deja de ser en los 80 algo exclusivamente norteamericano, llegando a Europa de la mano de *Yo, Cristina F* (*Christian F, Wir Kinder Vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, 1981), que relata el descenso a un círculo de drogas y prostitución de una niña, y estando acompañada esta internacionalización de una gran desinhibición en torno a la cuestión. En la segunda mitad de estos años, se va a reflejar un planteamiento desde el punto de vista familiar: padres que concentran todos sus esfuerzos en ayudar a resolver el problema de sus hijos (Uris, 1995).

De una manera u otra, el Séptimo arte ha intentado plasmar su lucha contra los estupefacientes, ya sea relacionándolos con el “lado de los malos” o advirtiendo de sus efectos nocivos y consecuencias en diferentes ámbitos:

Las películas más realistas y honestas sobre el tema se dirigen por lo general hacia el lado humano, hacia el drama de las personas enganchadas a la droga, el degradado ambiente en el que progresivamente van entrando y las consecuencias que su conducta tiene sobre su propio entorno -familia, amigos, trabajo, etc.-. En las películas más interesantes de este tipo se establece una relación entre la droga y la sociedad que la permite y muchas veces la propicia, apuntando una serie de causas sociales para su consumo y difusión. (Uris, 1996:16)

El futuro continúa hoy siendo incierto ante la única certeza de que sí las drogas continúan apareciendo en el cine, nos encontraremos ante un síntoma irrefutable de que aun permanecen como una realidad en nuestra sociedad.

2.5.1. El consumo de drogas como sustrato dramático

La droga, como núcleo del relato o como dato secundario, como un discurso moralizante o como un aliciente, está presente en centenares de películas y, casi siempre, con un carácter

¹³ IMDb. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0067116/?ref=nr_sr_1.



delictivo (Vega, 1983). El cine muestra una sensibilidad al mostrar los porqués, los intereses, los procesos y las consecuencias de productos que mueven millones; plasmando ámbitos, consumos responsables y denuncias, haciéndolo con cierta capacidad crítica.

En las películas sobre adicciones, en las que las drogas constituyen el factor desencadenante de todo lo que acontece el filme, nos encontramos con el factor común de una falta de control que conlleva una necesidad compulsiva de conseguir la sustancia a cualquier precio: suplicar o mendigar a personas cercanas, efectuar robos tanto de la materia como de cualquier otra cosa que permita o que aporte dinero para obtenerla, prostituirse como camino rápido para conseguir la suma requerida... Además, en el momento de la necesidad no importa nada más que la adicción; las preocupaciones y los riesgos desaparecen mientras la familia, la pareja o los amigos pasan a un segundo plano (Pais de Lacerda, 2005). Un ejemplo de producción que recoge todos estos rasgos lo cumple la española *Báilame el agua* (Josetxo San Mateo, 2000), un drama urbano de amor y marginalidad, de drogas y caídas al abismo que se inicia cuando David, un chico que vive en la calle por devoción, se enamora de María. Un día se decide y le entrega un poema que ha escrito para ella, titulado “Báilame el agua”. Él vive en la calle y ella no duda en seguirlo; pero, poco a poco, ambos caerán en una espiral de malas compañías, drogas, delincuencia y prostitución¹⁴.

La excitación ante la ingesta provoca felicidad en el adicto y una sensación plena de poder. Para mantener estos sentimientos, excluyendo a la culpa o a la vergüenza, se torna dependiente (Pais de Lacerda, 2005). Los dolores y las preocupaciones solo se manifiestan cuando el consumo se interrumpe, por lo que evita que esto ocurra fijando la drogadicción como un estilo de vida, perdiendo las relaciones con el resto del mundo.

¹⁴ IMDb. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0266381/plotsummary?ref=tt_ov_pl.



CAPÍTULO 3. Estudio analítico de la muestra

Para la aplicación del marco teórico anteriormente expuesto se ha seleccionado una muestra de tres producciones con el objetivo de realizar un análisis cualitativo que permita llevar a cabo una comparación de las mismas. Se trata de una película documental -*Ben: Diario de un heroinómano*- y dos de ficción -*Días sin huella* y *Réquiem por un sueño*-. Los tres filmes están relacionados con el mundo de las drogas pero pertenecen a estilos diferentes: nos encontramos frente a una misma cuestión representada a través del cine realista, al cine clásico y al cine manierista. De esta manera se comprobará si las características propias de cada uno de ellos facilitan o entorpecen el reflejo de una realidad como el consumo de estupefacientes.

En *Ben: Diario de un heroinómano* vamos a descubrir una representación desnuda compuesta con escenas y personajes extraídos directamente de la vida cotidiana de un adicto a la heroína. La realidad de la drogadicción aparece manipulada en las otras dos películas objeto de análisis: *Días sin huella* plasma el alcoholismo ocultando su artificio interpretativo, mientras que *Réquiem por un sueño* aborda el problema de las adicciones sirviéndose de trucos y efectos visuales.

El proceso que se ha seguido en el estudio de los filmes se inicia con una sinopsis acompañada de una tabla que recoge sus datos principales. También se realiza una breve mención a la biografía y filmografía de sus directores, para completar la contextualización. Tras ello, se exponen las características propias de cada estilo que se han ido encontrando a través de su estudio. En él, trabajamos las ideas expuestas por autores como Aumont o Bordwell, relativas a la organización de la representación. Tomando el Paradigma de Field (1996) como base, se lleva a cabo un desmembramiento narrativo de la obra, diferenciando el planteamiento, la confrontación y la resolución así como los *plot point* que los separan. Otro punto importante del análisis es el que estudia a los protagonistas: su necesidad dramática, su punto de vista, su evolución y su actitud. Toda esta información se sintetizará en unas conclusiones que facilitarán el punto final de la parte empírica: la comparación de la muestra.



3.1. Ben: Diario de un heroinómano

El primer filme objeto de análisis constituye la escenificación de “una vida fuera de control”. Se trata de un documental dirigido por Olly Lambert en 2008 a partir de las imágenes que el propio protagonista, Ben Rogers, grabó de los dos últimos años de su vida, narrando en primera persona un bucle de adicción y degeneración, que se va interrelacionando con pequeñas entrevistas a sus familiares y amigos más cercanos.

3.1.1. Contextualización

El director

El londinense Olly Lambert es un director y productor de documentales independientes. Como él mismo relata en su página web¹⁵, ha obtenido más de una docena de reconocimientos por su trabajo en zonas de conflicto, entre ellos: un Emmy, dos premios BAFTA, un RTS, un Grierson y el galardón de la Asociación de la Prensa Extranjera de Periodista del año. Lambert es conocido por documentales como *Hospital de batalla* (*Battle Hospital: Medics at War*, 2003), *La cacería por la Camden Ripper* (*The Hunt for the Camden Ripper*, 2004) o *Ben: Diario de un heroinómano* (*Ben: Diary of a Heroin Addict*, 2008)¹⁶.

Tabla 7. Datos generales de *Ben: Diario de un heroinómano*.

Título original	<i>Ben: Diary of a Heroin Addict</i>
Año	2008
Duración	44 minutos
País	Reino Unido
Director	Olly Lambert
Reparto	Ben Rogers
Productora	Gecko Productions / Junction 15
Género	Documental
Formato	Mediometraje
Estilo	Cine realista
Tipo de sustancia	Heroína (+ Tabaco. Alcohol)

Fuente: elaboración propia a partir de IMDb¹⁷.

¹⁵Olly Lambert, Producer director. Recuperado el 2 de mayo de 2016 de <http://www.ollylambert.com/>.

¹⁶IMDb. Recuperado el 2 de mayo de 2016 de <http://www.imdb.com/name/nm1360067/>.

¹⁷IMDb. Recuperado el 28 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt1316530/?ref=fn_al_nm_1a.

La película

En 2005, Ben Rogers empezó a filmar un relato personal de su vida como heroinómano. Aunque nadie de su entorno conocía a ciencia cierta su intención, esta puede deducirse de sus súplicas a lo largo de la grabación, tales como la siguiente:

Esto no puede seguir así. He tomado una decisión: quiero que hagáis un documental con las cintas que he grabado. Y espero por Dios que os miréis estas cintas para que veáis en la mierda en la que me metí.

Directa o indirectamente, el propósito del protagonista era que sus errores y su degeneración sirviesen de ejemplo constructivo para el resto del mundo.

Como ya se ha indicado, esta producción es el resultado de la fusión de una serie de vídeos grabados con una cámara de vídeo doméstico -carente de una calidad óptima- que, en muchas ocasiones, era posada en cualquier lugar -no previsto ni calculado- sin tener en cuenta los planos. Uno de los más frecuentes a lo largo del filme es aquel que capta la parte del cuerpo de Ben que va desde la cintura hasta las rodillas, pues se inyectaba en la ingle. Precisamente estos encuadres, que no encajan con lo que estamos acostumbrados a ver en la gran pantalla, dotan de total naturalidad y de un enorme realismo al documental.

FOTOGRAMA 1. Ben Rogers haciendo uso de su cámara de video casera.





3.1.2. Características del documental: aspectos narrativos y formales

Ben: Diario de un heroinómano consigue representar la cruda realidad de la drogadicción con una posición privilegiada en el acercamiento a la misma; y lo hace sirviéndose de las siguientes características, propias del estilo:

- Toma directamente de la realidad las escenas y los personajes

El filme es el resultado de la fusión de diferentes momentos extraídos de la cotidianeidad de la vida de un heroinómano inmerso en una espiral de autodestrucción.

- Utiliza testimonios y declaraciones

En este intento de plasmar la estremecedora verdad que envuelve a las drogas, Olly Lambert incluye una disimulada subjetividad al utilizar como conectores de estas escenas, rescatadas de un día cualquiera dentro de los catorce años de adicción a la heroína de Ben Rogers, entrevistas en las que sus familiares y amigos explican el otro lado de la moneda de esta dura realidad.

Fuentes visuales

A lo largo del documental nos encontramos con tres tipos de fuentes visuales: las imágenes grabadas de la infancia de Ben en Súper 8; el relato subjetivo del protagonista; y las entrevistas que posteriormente se realizan a sus familiares como nexo.

Fuentes sonoras

En cuanto lo que respecta al sonido cabe señalar la ausencia de música. Las imágenes son acompañadas por silencios con mucha carga emotiva así como por palabras habladas.

Voces narrativas

Aparecen tres tipos de voces narrativas: la primera persona de Ben, la tercera persona de los familiares y amigos, y la voz en off que entremezcla ambas.

Puesta en escena

Al tomar de una manera directa -aun más acentuada que en cualquier otro documental por el hecho de haber sido grabado con una cámara de vídeo doméstico con total espontaneidad- las escenas y los personajes de la realidad, este filme no deja lugar alguno para el artificio; de hecho y por esas mismas razones, puede presumir de una total



liberación del mismo al contar, por ejemplo, con planos sin encuadrar o con el ruido de fondo del televisor que dificulta escuchar con claridad una conversación.

Todas estas características contribuyen a que el espectador se sienta que el director no le está engañando sino que le ubicando frente a una verdad.

3.1.2.1. Paradigma

Para comprender la estructura dramática de la película, la dividiremos conforme al esquema de Field (1996), facilitando el seguimiento de la degeneración del protagonista.

Tabla 8. Paradigma de *Ben: Diario de un heroinómano*.

<u>Principio</u>	<u>Medio</u>	<u>Final</u>
Primer acto	Segundo acto	Tercer acto
<p>PLANTEAMIENTO</p> <p>Presentación: inicios de la adicción</p> <p>Primer <i>Plot Point</i></p> <p>Pérdida trabajo</p>	<p>CONFRONTACIÓN</p> <p>Consecuencias: degeneración</p> <p>Segundo <i>Plot Point</i></p> <p>Enfermedad padre</p>	<p>RESOLUCIÓN</p> <p>Intento fallido de desintoxicación: muerte</p>

Fuente: elaboración propia a partir de Field (1996:23).

I Acto- **Presentación: inicios de la adicción**

A través de la voz en off acompañada de las declaraciones de sus seres más cercanos, se presenta el desconcierto ante el camino que toma un muchacho de buena familia: Ben Rogers empezó fumando cannabis y tonteo con el crack para, finalmente, caer en las garras de la heroína -una adicción que complementa con tabaco y sidra-.

Tal y como explica el narrador, cuando el protagonista comienza a filmar su vida lleva catorce años luchando contra su adicción. Al cumplir 30, Ben toma heroína hasta cuatro veces al día, inyectada en la ingle. En los últimos dos años de su vida -los que él mismo recoge con su cámara-, es plenamente consciente de la gravedad de su problema.

El documental muestra imágenes muy explícitas de todo el procedimiento: cómo adquiere la sustancia, cómo la prepara, cómo se la inyecta e, incluso, cómo reacciona a ella, perdiendo el conocimiento.



Hay un tiempo en el que Ben lleva una doble vida, ocultando la gravedad de su adicción mientras puede. A los 25 años afronta el reto de un trabajo a jornada completa en un estudio de cine pero, tras tres meses, su secreto sale a la luz.

Primer Plot Point- Ben Rogers pierde su primer empleo a jornada completa

La voz en off nos cuenta cómo la pérdida del empleo hace que Ben Rogers se hunda por completo, agudizándose la gravedad del asunto. Manipula a su familia para conseguir dinero, justificándose con que le habían atracado o que el cajero se había tragado su tarjeta, prometiendo que llevaba días sin drogarse. Su vida empieza a girar en torno a conseguir el siguiente “chute” y luego tratar de ocultar que se ha drogado.

II Acto- Consecuencias: degeneración

Como recuerda el narrador del documental junto a las intervenciones de su familia, a Ben se le diagnostica una trombosis venosa profunda. A la edad de 32 años tiene que volver fracasado y enfermo a casa, donde su adicción solo consigue empeorar y destruir la vida social de su familia. Sus padres le ingresan dos veces en centros de rehabilitación caros, pero ambas recae. Decide intentarlo por sí mismo y dejarlo de golpe: debe estar cinco días sin drogas para desintoxicarse y sus padres le encierran en casa para evitar tentaciones. Pero al tercero, cuando empiezan el calor y los sudores, salta por la ventana, se rompe el pie y retoma su adicción. Comienza a volverse paranoico y a perder la memoria, entrando así en un bucle de degeneración, caos y preocupación.

Cuando Ben Rogers se graba a sí mismo, apenas se le ve la boca o los ojos y la imagen refleja el temblor de su cuerpo. Sin embargo, controlar la cámara le hace sentir que todavía tiene cierto control en su vida.

VICKY BARNES (amiga): Era su forma de ocultarse tras la cámara, convertirla en una película, que no pareciera tan real. Creo que pretendía eso al filmar su vida. Era como si le pasara a otro en vez de afrontar que era él.

Segundo Plot Point- Diagnóstico de cáncer terminal al padre de Ben

A los 71 años, al padre de Ben, Mike, le diagnostican una enfermedad terminal que causa un profundo impacto en el protagonista.



III Acto- Intento fallido de desintoxicación: muerte

Con este duro golpe, Ben Rogers, por primera vez en su vida, decide ingresar en un centro de desintoxicación.

Un rótulo escrito en el blanco sobre un fondo negro explica que al día siguiente de su ingreso, muere después de una hemorragia cerebral causada por la retirada repentina de las drogas. Su padre fallece nueve semanas más tarde.

3.1.3. El personaje

Ben Rogers era un joven con las características idóneas para ser un triunfador; sin embargo, acaba muriendo antes de los cuarenta años y tras catorce de adicción a la heroína.

Tabla 9. Parámetros que definen a Ben Rogers.

Necesidad dramática: Mostrar la gravedad de una adicción
Punto de vista: Consciente de dicha gravedad
Evolución del personaje: El final de una degeneración paulatina
Actitud: Negativa, de inferioridad

Fuente: elaboración propia.

Necesidad dramática. Por las declaraciones del protagonista a lo largo del filme se puede deducir que, directa o indirectamente, su necesidad dramática pasa por mostrar al mundo entero el pozo negro sin salida en el que se encuentra, con la intención de servir de escarmiento a jóvenes que tontean con las drogas.

Punto de vista. Cabe apreciar que Ben Rogers es consciente de que su drogadicción destruye todo lo que le rodea: su trabajo, su futuro, su vida y, muy particularmente, la de su familia. En cierta manera, percibe en ellos la desesperación tras sus falsas promesas y sus fallidos intentos de desengancharse.

Evolución. Cuando el personaje principal de este documental empieza a filmar las escenas que más tarde lo conformarían, ya contaba a sus espaldas con muchos años de adicción. Por tanto, el cambio que podemos percibir es, más que una degeneración paulatina, los coletazos finales de la misma.

Actitud. Ben Rogers muestra en sus vídeos una actitud negativa, de inferioridad, a sabiendas de todo lo que la droga ha arrasado a su alrededor.



3.1.4. Conclusiones

El director Olly Lambert crea *Ben: Diario de un heroinómano* tomando las imágenes que el propio protagonista graba con una cámara de vídeo casero de sus dos últimos años de vida, en los que muestra en primera persona su degeneración a causa de los psicoactivos. La composición final resulta de fusionar estas con otras de su infancia obtenidas con una Súper 8 y entrevistas posteriores a sus seres más cercanos que, en tercera persona, relatan lo que esconde una adicción. Además, una voz en off entrelaza todo lo anterior, dotando de sentido y coherencia a la historia, ubicando al espectador.

Imágenes filmadas de manera espontánea en la cotidianidad de la vida de un heroinómano, con personajes directamente extraídos de la misma y un sonido compuesto únicamente por palabras y ruido -sin música extradiegética-, conforman una puesta en escena tan natural que transmite al espectador la sensación de encontrarse ante una verdad, colocando al documental en una posición privilegiada frente a la realidad del consumo de droga.



3.2. Días sin huella

La segunda película que conforma este trabajo, dirigida por Billy Wilder en 1945, narra una espiral de fracaso y alcoholismo: Don Birnam, interpretado por Ray Milland, es un escritor que ahoga su frustración como tal en la bebida; esto, aunque él piensa que es el estímulo que necesita, le impide escribir.

3.2.1. Contextualización

El director

Billy Wilder abandonó sus intenciones de convertirse en abogado en pro de trabajar como reportero. Se lanzó al mundo cinematográfico en 1929, escribiendo guiones para películas alemanas hasta la llegada de Hitler al poder. Entonces, se percató de que su ascendencia judía causaría problemas -su madre murió en Auschwitz- y emigró a Estados Unidos. Gracias a sus contactos, no tardó en hacerse un hueco en Hollywood y convertirse en uno de los grandes directores del cine clásico. Billy Wilder ha abordado todos los géneros: el drama en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), el thriller en *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) o la comedia en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959).

Tabla 10. Datos generales de *Días sin huella*.

Título original	<i>The Lost Weekend</i>
Año	1945
Duración	101 minutos
País	Estados Unidos
Director	Billy Wilder
Guion	Charles Brackett & Billy Wilder (Novela: Charles R. Jackson)
Música	Miklós Rózsa
Reperto	Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry (...)
Productora	Paramount Pictures
Género	Drama
Formato	Largometraje
Estilo	Cine clásico
Tipo de sustancia	Alcohol (whisky)

Fuente: elaboración propia a partir de IMDb¹⁸.

La película

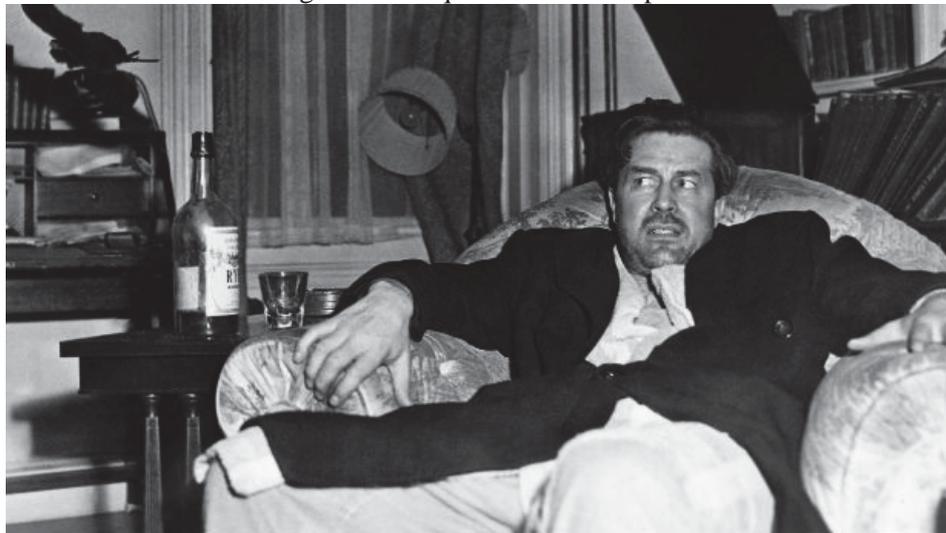
A lo largo de filme, la novia del protagonista, Helen, y su hermano intentan por todos los medios que se recupere, que no pierda el norte. Mientras él, un hombre anulado por su

¹⁸IMDb. Recuperado el 28 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0037884/?ref=fn_al_tt_1.



adicción, arruinado física, moral y económicamente, miente por doquier y llega incluso a robar para conseguir un dinero que gastarse en alcohol.

FOTOGRAMA 2. La degeneración que el alcohol ha provocado en Don Birnam.



La descripción dramática se agudiza visualmente al tratarse de un filme en blanco y negro, con el juego de contrastes entre las luces y las sombras; a pesar de que el color pueda dar una mayor sensación de realidad. Esta y las emociones que consigue despertar la historia se ven enfatizadas por el acompañamiento musical, una obra del compositor Miklós Rózsa, que entremezcla intriga con cierta impresión tétrica.

Con *Días sin huella* Hollywood miraba por primera vez de frente al alcoholismo, obteniendo cuatro Premios Óscar -Mejor película, Mejor director, Mejor actor y Mejor guión adaptado- y abriendo el camino para posteriores producciones sobre el tema.

3.2.2. Características del cine clásico: aspectos narrativos y formales

En esta película seleccionada del enorme abanico de posibilidades que ofrece el cine clásico asistimos a una experiencia humana, como es el alcoholismo, convertida en un espectáculo narrativo: la historia de un escritor cuya personalidad y cuyo trabajo quedan relegados al capricho de una botella de whisky.

A pesar de ser en blanco y negro, algo que puede llegar a entenderse como un distanciamiento a la realidad, *Días sin huella* persigue la mayor transparencia y neutralidad posibles entre la cámara y la adicción que esta recoge.



Según señala Bordwell (1997), la premisa de elaboración de historias clásicas se resume en causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos. Veamos qué nos encontramos en este filme:

- Causalidad
La causa del alcoholismo que plasma 'Días sin huella' recae en una frustración y el efecto de esta adicción pasa por incrementarla.
- Consecuencia
Una espiral que se antoja sin salida de fracaso profesional y recurrencia al alcohol.
- Motivaciones psicológicas
La única motivación de Don Birnam pasa por conseguir esa cantidad de dinero que le permita adquirir bebida en ese preciso instante. Para satisfacerla, se sirve de aquel acto que le permita una inmediatez mayor, independientemente de lo lícito que sea: falsas promesas, mentiras y engaños, amenazas, robos...
- Impulso hacia la superación de obstáculos
Su novia que, a diferencia del hermano, no se rinde a pesar de todas las decepciones acumuladas hasta convencerle de que todavía hay una salida.
- Consecución de objetivos
Como broche final de la película se sobreentiende que el personaje aparta la bebida para coger de nuevo la máquina de escribir, dando carpetazo tanto a su frustración como a su alcoholismo.

Días sin huella pretende ser una ventana a una cruel realidad que es presentada de una manera sencilla y comprensible, puesto cada uno de los acontecimientos que se suceden a lo largo del filme es claramente explicado y conectado con coherencia tanto con el anterior como con el siguiente, y con un alto contenido emocional que consigue despertar una sensación que evoca los sentimientos de degeneración y decepción propios de un escenario en el que se plantea una adicción que escapa a cualquier intento de control y ayuda.

Por tanto, la película de Billy Wilder presume también de las siguientes características:

- Montaje en continuidad
Cuenta una historia pero eliminando todo aquello que no sea necesario para la comprensión de la misma, estando dotada de coherencia espacial y temporal. Encontramos el uso del *flashback* en el punto del filme en el que Don Birnam recuerda aquel momento del pasado en el que parecía haber vencido a la botella.



- Iluminación de tres puntos

Genera brillos y sombras para realzar el rostro humano. La vemos, por ejemplo, durante las conversaciones -o confesiones de sus miedos- que el protagonista mantiene con el camarero de su bar habitual; acentuándose, con esta técnica, el desenfreno y el descontrol que el alcohol provoca en el personaje.

- Transparencia narrativa

A medida que avanza el drama, la planificación y la escenografía se van haciendo más discursivas, acentuando la expresión de desesperación que se va apoderando del personaje, al igual que ocurre en la realidad.

3.2.2.1. Paradigma

Con el objetivo de comprender la evolución del alcoholismo del personaje, seguiremos la propuesta de Field (1996) para dividir *Días sin huella* en los tres actos que la componen, descubriendo los giros que separan las acciones.

Tabla 11. Paradigma de *Días sin huella*.

<u>Principio</u>	<u>Medio</u>	<u>Final</u>
Primer acto	Segundo acto	Tercer acto
<p>PLANTEAMIENTO</p> <p>Mentiras y justificaciones</p> <p>Primer <i>Plot Point</i> <i>Flashback</i></p>	<p>CONFRONTACIÓN</p> <p>Nueva frustración como escritor</p> <p>Segundo <i>Plot Point</i> Sala de alcohólicos</p>	<p>RESOLUCIÓN</p> <p>Una última oportunidad</p>

Fuente: elaboración propia a partir de Field (1996:23).

I Acto- Mentiras y justificaciones

El hermano de Don Birnam le prepara un viaje de fin de semana al campo para desconectar y apoyar su reto de pasar diez días sin probar el alcohol. Pero este, recurriendo a la mentira, rehúye del mismo.

Rebusca por todos los lugares de la casa en los que solía esconder el alcohol antes de su proposición y, finalmente, se sirve del sueldo de la señora de la limpieza para bajar a la tienda a comprar dos botellas de whisky del más barato. Tras esta primera hazaña, se dirige



al bar. En esta escena, el protagonista reconoce al camarero que es incapaz de estar aislado del alcohol pero lo justifica con el poder que este le otorga.

DON BIRNAM: Me deshace el hígado, ¿verdad Nat? Me ataca los riñones. ¿Pero qué le hace a mi mente? Me libra de todo lastre y puedo subir por los aires. De repente estoy por encima del suelo, soy poderoso, lo puedo todo.

A lo largo del filme nos encontramos planos peculiares que enfocan los cercos que dejan los vasos sobre la mesa al derramar un poco de alcohol, al propio vaso que lo contiene e, incluso, al líquido cayendo en este.

En el bar, Don Birnam explica al camarero cómo sería el primer capítulo de su imaginaria novela 'La botella', remontándose para ello tres años atrás en su vida.

Primer Plot Point- Flashback

Retrocede al momento en el que conoció a su novia y cómo, por su amor hacia ella, intentó dejar de beber. Sin embargo, fracasó y se vio en la obligación de explicarle a Helen cómo paliaba su desesperación ante novelas que no le convencían con el alcohol.

II Acto- Nueva frustración como escritor

De vuelta al presente y motivado por el whisky, se dirige a casa con intención de escribir su novela, la que sin ningún problema ha contado al camarero. Delante de la máquina se queda de nuevo en blanco y vuelve a revolver toda la casa en búsqueda fallida de una botella que sabe que tiene escondida.

Desesperado acude a un glamuroso bar, pero no puede pagar la cuenta. Entonces le roba el bolso a una chica que está sentada a su lado. Ella le descubre y los trabajadores del establecimiento le echan.

Vuelve a casa destrozado y, casualmente, encuentra la botella que había escondido. No deja de ella ni una gota. A la mañana siguiente, lo primero que hace es preparar su máquina de escribir para ir a empeñarla. En su andadura por la calle, los ruidos cotidianos se agudizan para Don Birnam. La casa de empeños está cerrada; todas lo están.

Casi desmayado, suplica con desespero un trago en su bar habitual que le es rechazado. Entonces, decide pedirle dinero a una joven que está enamorada de él. Con un beso, le convence y esta le presta lo que le pide.



Segundo Plot Point- Ingreso en una sala de alcohólicos

Conseguido su propósito de obtener dinero para su ansiada copa, Don Birnam se cae por las escaleras y pierde el conocimiento. Aprovechan para ingresarle en una sala de alcohólicos. Horrorizado por lo que ve en ese lugar, consigue escaparse y, en cuanto abren la tienda a primera hora de la mañana, entra a por una botella que se lleva con amenazas, sin pagar.

III Acto- Última oportunidad

En su casa de nuevo y con el vaso en la mano, empiezan las alucinaciones: en la pared puede ver cómo un murciélago mata a un inocente ratón. El miedo se apodera de él y sus gritos alertan a una vecina que avisa a su novia de que algo no marcha bien.

A la mañana siguiente, le roba el abrigo -el motivo por el que se conocieron años atrás en la ópera- para empeñarlo. Pero esta vez no a cambio de dinero, sino por una pistola que tiempo atrás se había comprado con la intención de acabar con su vida pero que finalmente había empeñado para comprar alcohol.

Don Birnam se siente acabado. Su novia, sin embargo, no desiste hasta convencerle de que aún hay solución. Entonces, como caído del cielo, aparece su camarero habitual para devolverle su máquina de escribir.

3.2.3. El protagonista

Don Birnam está envuelto en una espiral de fracaso profesional y adicción, que parece no tener salida: busca una inspiración en el fondo de la botella de whisky, una inspiración que nunca llega porque la embriaguez lo imposibilita.

Tabla 12. Parámetros que definen a Don Birnam.

Necesidad dramática: Escribir
Punto de vista: Beber y conseguir dinero para ello
Evolución del personaje: Desesperación, derrota y lucha
Actitud: Negativa, de inferioridad

Fuente: elaboración propia.

Necesidad dramática. Escribir: nos encontramos ante un escritor que paga su frustración con el alcohol y que justifica sus borracheras como algo necesario para alcanzar la capacidad de desenfundar su máquina de escritura.



Punto de vista. Este personaje no ve más allá de esa necesidad obsesiva de beber y de obtener dinero para gastarlo en alcohol, suplicando, mintiendo y llegando, incluso, a cometer hurtos.

Evolución. Los cambios que podemos apreciar en Don Birnam a lo largo del transcurso de la película aparecen de la mano de su adicción en tres fases: un hombre desesperado por un trago, un hombre derrotado por el alcoholismo y un hombre que intenta vencerlo.

Actitud. Permanentemente negativa, de inferioridad: el filme nos sitúa frente a un escritor frustrado, cuya personalidad queda relegada al alcohol y su mayor ambición es conseguirlo.

3.2.4. Conclusiones

A través de imágenes en blanco y negro en las que la iluminación juega un importante papel, y de un montaje en continuidad completado con el uso del *flashback*, el dramatismo de su puesta en escena y la expresión de la evolución del personaje, *Días sin huella* recoge otro tipo de adicción: la de un alcohólico cuya necesidad dramática -escribir- se ahoga en el fondo de la botella. La descripción de las sensaciones que conlleva esta problemática se ve acrecentada con el uso de la iluminación de tres puntos, que juega con los contrastes del rostro del protagonista, aportando un mayor dramatismo.

Nos encontramos con un montaje en continuidad que nos cuenta la historia sin florituras innecesarias, dotándola de transparencia y naturalidad, y pudiendo presumir esta de coherencia espacial y temporal. En este sentido, la película de Billy Wilder hace uso del *flashback* para recordar un momento del pasado en el que el protagonista casi logra superar su drogadicción.

A diferencia del filme anterior, en este asistimos a lo que podríamos denominar un final feliz en el que el personaje decide luchar por recuperarse de su adicción al alcohol en pro de recuperar su profesión como escritor.



3.3. Réquiem por un sueño

Con esta producción del año 2000, Darren Aronofsky nos conduce hacia una persecución de sueños que se tornan pesadillas: Harry -Jared Leto-, ambiciona hacerse rico junto a su novia Marion -Jennifer Connelly- a través de la venta de droga. Su madre, Sara -Ellen Burstyn-, una solitaria viuda que inicia una peligrosa dieta ante la esperanza de participar en un concurso televisivo que desbanque su soledad.

3.3.1. Contextualización

El director

Amante del arte, Darren Aronofsky estudió cine en la Universidad de Harvard. Ganó varios galardones después de terminar su película de tesis; sin embargo, no hizo un largometraje hasta *Pi, fe en el caos* (*Pi*, 1998). Este éxito inicial desembocó en otros como *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000) o *La fuente de la vida* (*The Fountain*, 2006)¹⁹. El uso del artificio para plasmar una historia es el factor común de estas producciones de Aronofsky, encuadradas dentro del cine manierista.

Tabla 13. Datos generales de *Réquiem por un sueño*.

Título original	<i>Requiem for a Dream</i>
Año	2000
Duración	102 minutos
País	Estados Unidos
Director	Darren Aronofsky
Guion	Darren Aronofsky, Hubert Selby Jr. (Novela: Hubert Selby Jr.)
Música	Clint Mansell
Reparto	Jared Leto, Jennifer Connelly, Ellen Burstyn (...)
Productora	Artisan Entertainment / Thousand Words
Género	Drama
Formato	Largometraje
Estilo	Cine manierista
Tipo de sustancia	Heroína. Anfetaminas

Fuente: elaboración propia a partir de IMDb²⁰.

La película

El filme está construido alrededor de dos protagonistas principales, la madre y el hijo - aunque también hablemos de la novia de este por la relevancia en su dependencia-, unidos

¹⁹IMDb. Recuperado el 3 de mayo de 2016 de http://www.imdb.com/name/nm0004716/?ref =nv_sr_1.

²⁰IMDb. Recuperado el 28 de marzo de 2016 de http://www.imdb.com/title/tt0180093/?ref =nv_sr_1.



por un mismo conflicto: la adicción. La primera a las anfetaminas así como a la televisión; el segundo al caballo y al amor. Se divide conforme a las estaciones del año, como una metáfora de sus periodos vitales o estados de ánimos, mostrando el descenso progresivo de los personajes en las garras de las adicciones.

Los personajes ocultan sus miedos tras los estupefacientes. Mientras el consumo es posible, se mantienen en un éxtasis de felicidad. Cuando no pueden consumir o cuando se creen en la necesidad de aumentar la dosis por no sentir sus efectos, los verdaderos problemas se suceden hasta llevarlos a una soledad extrema. Un derrumbe que se manifiesta de diferentes maneras: recurrir a la prostitución para costear una adicción, en la irremediable amputación de un brazo por la gangrena que ha provocado las inyecciones en el mismo y en la enajenación derivada de una obsesión.

3.3.2. Características del cine manierista: aspectos narrativos y formales

A través de la puesta en escena, *Réquiem por un sueño*, genera una fuerte tensión a lo largo de sus 102 minutos de metraje. Para conseguirlo, Aronofsky se sirve de:

- Distorsiones ópticas

Las acciones aparecen a cámara rápida en los momentos de mayor éxtasis -cuando la hiperactividad de Sarah le impide descansar o cuando Harry idea su negocio-, encadenándose con ópticas aberrantes: la lente convergente u ojo de pez; mientras que se ralentizan cuando las esperanzas desaparecen.

- Uso expresivo de primeros planos

De esta manera muestra la decadencia de los personajes. Merecen ser destacados, en este aspecto, los momentos en los que Marion se prostituye, ya que refleja la repulsión que siente por sí misma al haber llegado a tal punto.

- Música

A este juego de imágenes se suma tras la espectacular banda sonora de enorme carga dramática, compuesta por el británico Clint Mansell para transmitir la experiencia emocional en cada una de las estaciones hasta llegar al declive.

FOTOGRAMA 3. Ejemplo de un primer plano expresivo.



En *Réquiem por un sueño* interesa más el cómo se cuenta que el qué. Es decir, nos encontramos ante una historia en la que convergen distintas adicciones, donde lo realmente impactante es cómo el consumo de drogas y, muy especialmente sus devastadoras consecuencias, son trasladadas a la gran pantalla. En esta representación, la realidad se manipula a través de:

- Trucos visuales y efectos especiales

Recurre con frecuencia al ojo de pez, distorsiona voces que acompañan una transición de imágenes a gran velocidad, da vida a los electrodomésticos... De esta manera, consigue una puesta en escena artificial que no oculta, sino que más bien deja intuir el artificio propio del cine manierista. También nos encontramos mecanismos de suspense; de una manera especial, al final de la película, cuando se suceden de manera entremezclada los trágicos desenlaces de los protagonistas.

A pesar de estar plasmando una realidad como es el consumo de estupefacientes, haciendo uso indisimulado de todos estos rasgos característicos de su estilo cuya pretensión pase por acentuar las sensaciones así como las consecuencias que estos producen en los individuos, *Réquiem por un sueño* se convierte en una representación de la realidad que se antoja próxima a la ficción al no ocultar el artefacto de la misma.



3.3.2.1. Paradigma

Al igual que hemos hecho con los dos filmes anteriores, tomaremos como base el Paradigma de Field (1996) para analizar los diferentes actos de *Réquiem por un sueño*. La facilidad que nos encontramos en este caso es que el planteamiento, la confrontación y la resolución -además de producirse los *plot point* entre ellos- aparecen marcadamente distinguidos en el transcurrir de las estaciones: el verano, el otoño y el invierno, respectivamente.

Tabla 14. Paradigma de *Réquiem por un sueño*.

<u>Principio</u>	<u>Medio</u>	<u>Final</u>
Primer acto VERANO	Segundo acto OTOÑO	Tercer acto INVIERNO
PLANTEAMIENTO Proximidad de los sueños	CONFRONTACIÓN Desvanecimiento de los sueños	RESOLUCIÓN Espiral de autodestrucción
 Primer <i>Plot Point</i> Acomodamiento y ansia	 Segundo <i>Plot Point</i> Pérdida del control	

Fuente: elaboración propia a partir de Field (1996:23).

I Acto- Proximidad de los sueños

En el arranque ya se anticipa el conflicto principal del filme: la adicción del hijo a las drogas y la de la madre al televisor. *Réquiem por un sueño* comienza con Harry robando, una vez más, la televisión a su asustada madre para empeñarla y poder conseguir heroína con el dinero obtenido. Precisamente, los programas que aparecen en la misma son el sustento de la vacía vida de su viuda madre.

El hijo → Harry y su novia Marion están llenos de sueños y esperanzas acrecentados por la euforia que les produce el consumo de drogas. Aronofsky ofrece imágenes muy explícitas, a cámara rápida, de este procedimiento: preparación de la droga, esnifarla y la consiguiente dilatación de los vasos sanguíneos así como de las pupilas.



La pareja de jóvenes se muestra plena de felicidad en su realidad en la que con tenerse el uno al otro es suficiente. Su pretensión es iniciar un negocio de venta de estupefacientes cuyas ganancias les permitan abrir una tienda en la que poder vender los diseños de Marion.

La madre → Por otra parte, Sara recibe una llamada para concursar en su programa de televisión favorito. Entusiasmada con la idea y tras resultar fallido su intento de adelgazar reduciendo la ingesta de alimentos, inicia una dieta basada en anfetaminas.

En acciones paralelas vemos a los jóvenes que acuden a por droga para convertirse en camellos y a la madre rellenando los papeles para el programa, unidas por la potente banda sonora que subraya los hechos.

Durante este momento de euforia y felicidad para los personajes en el que todo les sale bien, como dijimos, las imágenes se suceden a cámara rápida: por un lado, el consumo y las ganancias derivadas de la venta y, en consecuencia, el progreso del proyecto de la tienda; y, por el otro, la hiperactividad de Sara organizando toda la casa ante la incapacidad de conciliar el sueño.

Primer Plot Point- Acomodamiento en los éxitos y ansia por conseguir más

El hijo → Harry y Marion siguen adelante con su proyecto. La droga les ofrece momentos de satisfacción y placer; y aumentan su consumo. Ganan mucho dinero como traficantes que se gastan en conseguir más estupefacientes.

La madre → El deseo de popularidad acompañado de una autoestima en aumento -tras adelgazar y entrar en el vestido- empieza a desencadenar en Sara un proceso de autodestrucción: ante la sensación de que las píldoras no son efectivas -pues su organismo ya se ha acostumbrado a ellas- incrementa su consumo de forma descontrolada.

II Acto- Desvanecimiento de los sueños

La madre → Sara, que ha aumentado la ingesta de anfetaminas por acostumbrarse a las mismas, empieza a tener alucinaciones: se ve a sí misma como concursante protagonista y ovacionada en su programa televisivo favorito o siente que el frigorífico se mueve amenazante en su dirección. Estas confusiones aparecen acompañadas por ruidos y voces distorsionadas.



El hijo → Al escasear la droga, comienza la tensión y las discusiones en la pareja. Harry le propone a su novia que vuelva a quedar con su psicólogo para conseguir dinero, a un alto precio: la prostitución. Cuando Marion sale de la casa del doctor, tras acostarse con él, la cámara le sigue, enfocando su cara para plasmar su aspecto demacrado.

La banda sonora sube a un primer plano para resaltar la degeneración y la desesperación de los protagonistas, reflejada en su aspecto físico.

Segundo Plot Point- Pérdida del control

Lo vemos principalmente en el personaje de Sara. Se vuelve paranoica, siendo incapaz de distinguir lo que es real de lo imaginario: los personajes de su programa televisivo entran en su salón, burlándose de ella, a la par que el frigorífico se le aproxima.

III Acto- Espiral de autodestrucción

El hijo → Harry, en cuyo brazo empieza a extenderse la gangrena debida a las inyecciones, viaja hasta Florida para intentar conseguir algo de droga; mientras tanto, Marion recurre a la prostitución una vez más.

La madre → Sara es ingresada en un hospital psiquiátrico, sin responder a ninguno de los tratamientos.

De nuevo se encadenan las imágenes que muestran el declive total de los protagonistas y con él su trágico final: la amputación del brazo de Harry, la prostitución de Marion y la locura de Sara.

FOTOGRAMA 4. Harry pierde su brazo como consecuencia de inyectarse en él.





3.3.3. Los protagonistas

En esta última película, vamos a diseccionar a los dos personajes principales: Sara y Harry. Junto a ellos, también hablaremos de Marion, dado su relevante papel en la adicción del segundo.

SARA:

Es una mujer viuda que llega a sentir miedo de su propio hijo, al verle capaz de hacer cualquier cosa por conseguir dinero. Se siente tan sola que se refugia en la televisión, siendo su mayor sueño participar en un programa y volverse popular. Al recibir la llamada de dicho concurso para aparecer en él, empieza una peligrosa dieta a base de anfetaminas que solo conseguirá acrecentar su soledad.

Tabla 15. Parámetros que definen a Sara Goldfarb.

Necesidad dramática: Salir en televisión, ganar popularidad y vencer a la soledad

Punto de vista: Relacionado con un pasado que anhela

Evolución del personaje: De cordura a locura

Actitud: De inferioridad

Fuente: elaboración propia.

Necesidad dramática. Como hemos visto, en esta sucinta biografía, la necesidad dramática de nuestro primer personaje pasa por salir en la televisión, ganar popularidad y vencer a la soledad.

Punto de vista. El punto de vista que refleja a lo largo del filme, incidiendo muchas veces en él, está relacionado con un pasado que anhela: su marido vivo y su hijo Harry recién graduado.

Evolución. El cambio que vemos en Sara conforme avanza la película es el de la consecución de un sueño pero pagando un precio muy alto: la locura. En ella, se ve ganando el concurso acompañada de su esposo y de su primogénito.

Actitud. En todo momento muestra una actitud de inferioridad, motivada por ese vacío en su vida: la soledad.



HARRY:

Harry ha perdido a su padre y vive con su madre. Después de graduarse, su mayor ocupación consiste en empeñar la televisión de su madre para conseguir un dinero que invertir en drogas. En ellas y en su novia Marion encuentra un refugio.

Tabla 16. Parámetros que definen a Harry Goldfarb.

<p>Necesidad dramática: Conseguir dinero como traficante y consumir drogas</p> <p>Punto de vista: Positivo cuando hay droga; negativo cuando esta escasea</p> <p>Evolución del personaje: Felicidad, desesperación y degeneración</p> <p>Actitud: De positiva a negativa</p>
--

Fuente: elaboración propia.

Necesidad dramática. La necesidad dramática de Harry pasa por convertirse en traficante de estupefacientes para conseguir dinero con el que continuar drogándose y crear un negocio para su pareja, a quien considera muy válida como diseñadora.

Punto de vista, evolución y actitud. El punto de vista de Harry y Marion a lo largo de la película es la consideración de que todo es posible si se tiene dinero y estupefacientes. Por lo que, cuando disponen de ambos, presentan una actitud positiva. El cambio que apreciamos en ellos aparece en el momento en el que se percatan de que la vida no es tan sencilla: el dinero se acaba y su adicción termina con ellos y con su relación. Aquí, la desesperación torna a un punto de vista negativo.

3.3.4. Conclusiones

Réquiem por un sueño nos presenta dos historias de manera paralela: la adicción de una madre a la televisión que desemboca en otra a las anfetaminas; y la de un hijo a la heroína. Darren Aronofsky muestra un proceso completo siguiendo el curso de las estaciones: desde el éxtasis inicial del verano hasta la demacración del invierno, pasando por la decadencia del otoño.

El director hace un notable uso del artificio: se sirve de trucos y efectos especiales para acrecentar las sensaciones que pretende transmitir, emplea el primer plano de manera expresiva, recurre a mecanismos de suspense y, a todo ello, suma una banda sonora que le otorga una gran carga dramática a la película.

Con esta manipulación descarada de la realidad, *Réquiem por un sueño* se aproxima a la ficción. Sin embargo, esto no es concebido por el espectador como una traba en la



representación del consumo de estupefacientes; sino que, más bien, se puede entender el uso exagerado del artificio como un intento por acercar lo máximo posible al público un tema tan delicado como las adicciones, con la pretensión de que las comprenda.



3.4. Estudio comparativo de los filmes

Ben: Diario de un heroinómano, *Días sin huella* y *Réquiem por un sueño* son tres ejemplos en los que una realidad como la que envuelve a las drogas es trasladada a la pantalla. La selección de esta muestra, como dijimos en la introducción de nuestra investigación, estuvo motivada por su pertenencia a tres estilos cinematográficos -realista, clásico y manierista, respectivamente- con marcadas diferencias en sus características, como hemos podido corroborar en el análisis.

Sin duda alguna, *Ben: Diario de un heroinómano* adquiere una posición privilegiada en la relación cine-realidad por su acercamiento a una verdad -la de un heroinómano- que es mostrada sin ningún tipo de tapujos ni de artificios hasta sus consecuencias finales: la muerte. Imágenes grabadas por el propio protagonista con una cámara de vídeo casera y otras de su infancia obtenidas con una Súper 8 se fusionan con tres tipos de voces: la del personaje principal, narrando en primera persona su experiencia con la heroína; la de sus familiares y amigos, que en tercera persona explican el otro lado de una adicción; y una voz en off, que dota de coherencia el relato.

Al visualizar este documental, pudiendo sentir la degeneración del protagonista y la angustia de sus seres más cercanos, la credibilidad de la historia que se cuenta es incuestionable y el espectador mantiene esa idea de que “no lo están engañando”, de que la realidad que envuelve las drogas y las consecuencias que su consumo desencadena es tal cual se las están contando Ben Rogers y su familia.

En cuanto a las otras dos películas que conforman la muestra, podemos apreciar que también mantienen la pretensión de reflejar una realidad, pero no limitándose a su simple representación sino llegando a manipularla con la intención de agudizar las sensaciones, haciéndolas propias de un acontecimiento tan dramático como es la drogadicción.

Días sin huella presenta el alcoholismo de la mano de un escritor frustrado a través de imágenes en blanco y negro. El dramatismo del relato se ve acrecentado con el uso de la iluminación de tres puntos, que juega con los contrastes del rostro del protagonista, acompañando su desinhibición y su declive. La historia es contada desprovista de detalles innecesarios, a través de un montaje en continuidad que le dota tanto de una transparencia narrativa y escenográfica que traslada al espectador al lugar ideal para asistir a la representación.



La cámara se hace invisible y los hechos parecen transcurrir solos, con coherencia espacial y temporal. En este sentido, nos encontramos con el uso del *flashback* para recordar un momento del pasado en el que el protagonista casi logra superar su drogadicción. Y de esta manera es como finaliza la película: con la decisión del personaje de luchar para recuperarse de su alcoholismo. Un final feliz que difiere bastante del reflejado en el documental.

Por último y presumiendo de sus dotes de manipulación, *Réquiem por un sueño* nos presenta dos historias de manera paralelas: la adicción de una madre a la televisión que desemboca en otra a las anfetaminas; y la de un hijo a la heroína. En este filme asistimos a la representación de un proceso degenerativo acompasado con el transcurrir de las estaciones del año: el éxtasis inicial del verano, la decadencia del otoño y la demacración del invierno. Para ello, se sirve de primeros planos muy expresivos, de mecanismos de suspense, de trucos y efectos especiales... A los que se suma, acrecentando la carga dramática de la artificial puesta en escena, una espectacular banda sonora -algo que no encontramos en los dos filmes anteriores-. Aunque la película de Aronofsky se aproxima a la ficción al hacer un uso indisimulado de todos estos elementos, esta representación manipulada se puede entender como un intento para facilitar al público la comprensión de un tema tan delicado como las adicciones

La principal diferencia que encontramos entre *Días sin huella*-cine clásico- y *Réquiem por un sueño*-cine manierista- es que en ambas se puede ser consciente de que la cámara está ahí, pero en la primera intenta pasar desapercibida mostrando con transparencia la historia, mientras que en la segunda se pavonea de sus capacidades de manipulación a través de herramientas como el montaje.

Los dos extremos para abordar una realidad los constituyen *Ben: Diario de un heroinómano*, y *Réquiem por un sueño*. Si en la primera el público confía plenamente en estar ubicado ante esta sin ningún tipo de engaño, en la segunda emergen las dudas entre la verdad y la mentira al situarse ante un hecho que es verídico pero que se cuenta con artificios. En la película de Aronofsky nos encontramos con trucos visuales y efectos especiales, propios del cine manierista, que en su conjunto dotan a la obra de una espectacularidad cinematográfica que no hayamos en el documental, precisamente por ser este totalmente fiel a la verdad.



En conclusión, las tres películas nos acercan a la realidad del consumo de drogas, gozando el documental de una posición privilegiada por realizar una representación de la misma sin tapujos. A pesar de que los filmes de cine clásico y manierista se sirven de la manipulación, tienen igualmente la capacidad de reflejar la drogadicción y lo hacen a través de artificios que permiten facilitar la comprensión de una temática tan cruda y delicada. Consecuentemente, las tres producciones se convierten en excelentes instrumentos educativos al mostrar nítidamente, sin escatimar en detalles, las causas y los motivos envuelven el mundo de las adicciones, así como sus efectos y consecuencias. Ofrecen mensajes cargados de significación que ejemplifican e ilustran todo aquello que rodea las drogas.



CAPÍTULO 4. Conclusiones

Expuesto el marco teórico y finalizado el análisis de los tres filmes es preciso concluir si las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo, de las cuales partía esta investigación, se han cumplido.

Al principio del proyecto se planteaban unas preguntas de investigación con la intención de conducir el objeto de estudio. Ahora es el momento de darles respuesta:

¿Consigue el cine, a través de su construcción narrativa y la elaboración de la puesta en escena, convertirse en una ventana transparente al mundo de las adicciones? ¿Es capaz de representar los efectos del consumo así como sus causas y sus consecuencias?

Los directores de los filmes escogidos consiguen mostrar a su público todo aquello que conlleva una adicción: el éxtasis que los psicoactivos provocan en las personas, el estado de dependencia que hace necesitar consumirlas con frecuencia, la degeneración que esto supone y las consecuencias que acarrea. Por tanto, los tres directores convierten sus obras en ventanas al mundo de la drogadicción.

¿Qué influencia tiene el montaje en este reflejo de la realidad?

El montaje es entendido por el espectador como un elemento que conecta las diferentes secuencias y fases, dotando de coherencia a la historia. En *Ben: Diario de un heroinómano* es mínimo; la principal intención de *Días sin huella* reside en mantener una continuidad en su relato, haciendo el cambio de plano imperceptible; y *Réquiem por un sueño* persigue exagerar su representación para que la crudeza de la realidad que abarca sea comprendida.

¿Contribuyen las diferencias de los estilos en un acercamiento o en un alejamiento a la verdad de la drogadicción? ¿Cuál de los tres resulta más idóneo para reflejar una realidad como el consumo de drogas? ¿Alguno de ellos ofrece la sensación de encontrarse ante una representación ficticia?

Refiriéndonos a la verdad, el documental resulta el estilo idóneo para reflejarla.

Cuando se visualiza *Ben: Diario de un heroinómano* se tiene la sensación de “no engaño”, de estar ubicado frente a una realidad cruda. A ello contribuye de manera especial los encuadres de las imágenes, que dotan a la historia de naturalidad al diferir de lo que estamos acostumbrados a ver en la gran pantalla.



Días sin huella tiene la pretensión de mostrar la misma con transparencia, ocultando su artificio.

Mientras que podemos concluir que *Réquiem por un sueño* se aproxima más a la ficción sin dejar de tratarse de la representación de una realidad, en la que la verdad sí puede quedar entre interrogantes.

Aspecto en común

Ben: Diario de un heroinómano nos presenta, como su propio título recoge, a un adicto a la heroína; *Días sin huella* recoge la historia de un alcohólico; y *Réquiem por un sueño* trata dos adicciones de manera simultánea: a las anfetaminas (acompañada de otra a la televisión) y a la heroína. Un aspecto interesante que podemos observar en las tres representaciones es la utilización del tabaco durante el estado de dependencia como una manera de intentar paliarlo. Otra similitud que encontramos en las películas, especialmente en el documental y en la manierista, es que se muestra de una manera muy explícita todo el proceso en el que consiguen la heroína, la preparan y la consumen, inyectada o aspirada.

Diferencias

Finales alternativos. El documental y el cine manierista nos conducen a una serie de desenlaces fatales: la muerte por hemorragia cerebral de Ben, la amputación del brazo de Harry, la locura de Sara o la prostitución de Marion. En cambio, el cine clásico, nos ofrece lo que se entiende como un final feliz, probablemente en su afán de agradar a la industria cinematográfica de Hollywood: la decisión de recuperarse y retomar las riendas de su vida que se brindaba Don.

Tratamiento de las imágenes y el sonido:

- En *Ben: Diario de un heroinómano* podemos apreciar una baja calidad y un mal enfoque de las imágenes, que son acompañadas por palabras habladas, por silencios estremecedores y, en alguna ocasión, por ruido
- *Días sin huella* nos ofrece escenas en blanco y negro en las que se juega con la iluminación, especialmente en los primeros planos del protagonista, y en ella ya nos encontramos con acompañamiento musical; la fusión de ambas acrecienta las sensaciones que despierta la historia



- Por último, *Réquiem por un sueño* juega con las imágenes acelerándolas o ralentizándolas en función de las circunstancias y las acompaña con una banda sonora que impulsa la sucesión de las estaciones que dividen el filme, acrecentando el estado anímico del personaje

¿Cumple el Séptimo arte una función didáctica al abordar esta problemática social?

La muestra analizada recoge la problemática de las drogas en su totalidad, convirtiéndose en un excelente medio didáctico. Entre las causas de la drogadicción que reflejan las películas asistimos a la lucha contra la frustración laboral frente a una vía de escape a la propia sociedad. Estas justificaciones aparecen precedidas de un consumo desmedido o adicción que vemos cómo desemboca en un estado de dependencia cuando los protagonistas se ven obligados a interrumpirlo. Las consecuencias que plasman son de lo más variopintas: económicas que conducen a una compulsión materializada en el cometimiento de robos y en el ejercicio de la prostitución, psicológicas que derivan en la pérdida de la cordura, legales que guían hasta los calabozos y físicas que finalizan con la amputación de un brazo o con la propia muerte tras una hemorragia cerebral. También queda reflejada otra repercusión que no recae directamente sobre el drogadicto pero no por ello menos relevante: la familiar. Padres, hermanos y amigos emprenden con desespero una lucha con la esperanza de recuperar a la persona que la droga ha absorbido por completo.

En consecuencia a lo anteriormente expuesto, la hipótesis principal queda **verificada** puesto que hemos comprobado como el cine sí tiene la capacidad de plasmar una realidad como el consumo de estupefacientes a través de sus procesos de significación, bien realizando representación una desnuda de la misma -documental- o bien mediante su manipulación -clásico y manierista-. Por tanto, independientemente de su estilo, el Séptimo arte es un medio perfecto para reflejar el consumo de drogas.

Igualmente, queda **verificada** la subhipótesis que de esta derivaba: el cine, por su fuerza expresiva, se convierte en un idóneo recurso didáctico en relación con las adicciones: ejemplifica e ilustra con imágenes y palabras situaciones concretas, dándoles verosimilitud; es un hecho discursivo y, como tal, construye mensajes cargados de significación.



Como epílogo a estas conclusiones, podemos hablar de realidad mientras que la verdad quedaría entre interrogantes. El Séptimo arte tiene la capacidad de registrar el mundo que nos rodea pero con la inevitable subjetividad que encuadra la cámara. A su vez, esta puede comprenderse no como un engaño sino como un filtro que interviene para facilitarnos una mayor comprensión. «El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes» (Quintana, 2003:63).

Resulta innegable la verdad del documental, que recoge sin tapujos la degeneración de Ben Rogers y nos acerca a la drogadicción, resultando quizás el estilo más idóneo para mostrarla dada la credibilidad que deposita el público en él. La narración de la desesperación y el sufrimiento en primera persona, los planos mal encuadrados recogidos con la espontaneidad de una cámara casera o la ausencia de banda sonora alguna hacen que nos sintamos como testigos directos de la confesión de una adicción y que lo percibamos como una verdad.

Con *Días sin huella* y *Réquiem por un sueño* asistimos igualmente a la representación de la realidad del consumo de drogas, pero adquirimos consciencia de que está siendo manipulada -muy especialmente en la segunda-. Sin embargo, esto no nos lleva a distanciarnos de la misma sino que podemos comprender que esta manipulación tiene su razón de ser: a través del montaje se exageran los acontecimientos con la intención de facilitar la comprensión y el proceso de asumir los mismos.

Concluimos, por tanto, con una frase que resume a la perfección la postura defendida: «El cineasta no niega esta realidad, pero propone al espectador una forma de superarla, de convertirla en algo más digerible, que vaya más allá de las huellas de la memoria» (Quintana, 2003:290).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso Sanjuán, M. e Ibáñez López, P. (1992). *Todo sobre las drogas legales e ilegales (Incluido Alcohol y Tabaco)*. Madrid: Dykinson
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Bordwell, D. (1997). *El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960*. En *El cine clásico de Hollywood* (1ª edición). Barcelona: Paidós comunicación
- Brau, J.L. (1970). *Historia de las drogas*. Barcelona: Bruguera
- Escohotado, A. (1995). *Aprendiendo de las drogas. Usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Barcelona: Anagrama
- Field, S. (1996). *El manual del guionista*. Madrid: Plot
- González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postclásico*. En *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones
- Kramer, J.F. y Cameron, D.C. (1975). *Manual sobre dependencia de las drogas*. Ginebra: Organización Mundial de la Salud
- Martín, M. (1996). *Los fenómenos sonoros*. En *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Miguel Borrás, M. (2001). *Historia del cine con cien películas*. Madrid: Acento Ediciones
- Miguel Borrás, M. (2013). *Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas*. Revista Historia y Comunicación Social (HyCs). Vol.18. Pág. 33 a 48



Miguel Borrás, M. (2015). *El realismo poético en el cine según Mario Brenta*. Revista Opción. Año 31, número especial, 3. Universidad de Zulia. Venezuela

Palazón Meseguer, A. (1998). *Lenguaje audiovisual*. Madrid: Acento Editorial

Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado

Stahlin, C.M. (1966). *Teoría del cine*. Madrid: Editorial Razón y Fe

Uris, P. (1995). *Las drogas en el cine*. Royal Books S.L.: Barcelona



WEBGRAFÍA

- Ballesteros Herencia, Carlos Antonio (2012). *Los marcos informativos del cannabis en la prensa española: aplicación de las teorías del “framing” y de la “agenda setting”* (Tesis doctoral, Universidad Complutense). Recuperado el 16 de febrero de 2016 de <http://eprints.ucm.es/16167/1/T33821.pdf>
- Bürger, P. (1994). *La verdad estética*. Traducido por Desiderio Navarro, 32, 5-23. Recuperado el 23 de febrero de 2016 de <http://www.criterios.es/pdf/burgerverdad.pdf>
- Carvalho, J.T.C. (2007). *Historia de las drogas y de la guerra contra su difusión*. Recuperado el 17 de febrero de 2016, de: http://works.bepress.com/jose_theodoro_carvalho/1/
- Gabantxo, K. (2001). *Antecedentes históricos, situación actual y tendencias de consumo*. Osasunaz-Cuadernos de Sección de Ciencias Médicas, 4, 139-58. Recuperado el 19 de febrero de 2016, de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/osasunaz/04/04139158.pdf>
- Gutiérrez del Río, C. (2003). *Adicción a las drogas: consumo y consecuencias en continuo cambio*. En *Anales de Medicina Interna* (Vol.20, No. 10, p.5-7). Recuperado el 22 de febrero de 2016 de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0212-71992003001000001&script=sci_arttext
- Internet Movie Database (IMDb)*. Recuperado de marzo a mayo de 2016 de: <http://www.imdb.com/>
- Lalli, M. (2012). *El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica*. Taller perteneciente al ciclo Open DC. Recuperado el 7 de marzo de 2016 de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/opendc/archivos/4627_open.pdf



Martín González, E. (2000). *Psicología y drogas: aproximación histórica, situación actual y perspectivas de futuro*. Papeles del psicólogo, (77), 1. Recuperado el 19 de febrero de 2016 de:

<http://www.papelesdelpsicologo.es/vernumero.asp?id=840>

Neira Piñeiro, M.R. (1998). *El espacio en el relato cinematográfico: Análisis de los espacios en un film*. Archiyum: Revista de la Facultad de Filología, (48), 373-397. Recuperado el 7 de marzo de 2016 de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2186513.pdf>

Olly Lambert. *Producer director*. Recuperado el 2 de mayo de 2016 de:

<http://www.ollylambert.com/>

Pais de Lacerda, A. (2005). *Educación médica: la adicción y el cine (Drogas y juego como búsqueda de la felicidad)*, 95-102. Recuperado el 2 de marzo de 2016 de:

http://revistamedicinacine.usal.es/es/downloads/doc_view/23-vol1-num4-originales01-es

Sánchez-Carbonell, X. y Colomera, P. (2003). *Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar*. Adicciones, 15(1), 23-30. Recuperado el 3 de marzo de 2016 de:

www.adicciones.es/index.php/adicciones/article/download/444/440

Sangro Colón, P. y Huerta Floriano, M.A. (2008). *Ética y estética del consumo de drogas en 'Historias del Kronen'*. Revista de la Asociación Proyecto Hombre (65), 35-39. Recuperado el 3 de marzo de 2016 de:

www.proyectohombre.es/archivos/38.pdf

Santa Eulalia, M.G. (2000). *El cine, el tabaco, el alcohol y la ducha*. Cuenta y razón, (114), 89-93. Recuperado el 2 de marzo de 2016 de:

http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/114/Num114_017.pdf



Vega, J. B. (1983). *La droga en el cine. Padres y Maestros*. Publicación de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, (101/2), 27-31. Recuperado el 3 de marzo de 2016 de:

<http://revistas.upcomillas.es/index.php/padresymaestros/article/view/5266>

Yunis, A.S. y Annetta, V. (s.f.). *Historia del tabaco y del tabaquismo*. Recuperado el 19 de febrero de 2016 de:

<http://www.otorrinotornu.com.ar/descarga/producto/782-282-HISTORIA%20DEL%20TABACO%20Y%20DEL%20TABAQUISMO.pdf>

Zavala, L. (2005). *Cine Clásico, Moderno y Posmoderno*. Razón y palabra, 46.

Recuperado el 1 de marzo de 2016 de:

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

Zavala Calva, D. (2010). *Historia del documental. Del cine a la televisión*. En *Documental televisivo: la transformación del género documental* (Tesina, Universidad de las Américas Puebla). Recuperado el 7 de abril de 2016 de:

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo4.pdf