



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE PALENCIA

UNIVERSIDAD DE VALALDOLIDID

**LAS REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DEL
UNIVERSO DE LAS DROGAS EN EL CINE ESPAÑOL DE LA
DICTURA FRANQUISTA (1936-75), TRANSICIÓN (1975-78) Y
DEMOCRACIA (1978-2000)**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER
EN FORMACIÓN E INTERVENCIÓN
SOCIOCOMUNITARIA**

AUTORA: María de la Pisa García

TUTOR: José Luis Hernández Huerta y Jaime de la Calle Valverde

Palencia, 16 de junio de 2025

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN:	5
2. JUSTIFICACIÓN:.....	9
3. DEFINICIÓN CONCEPTUAL:	11
4. ESTADO DEL ARTE:.....	13
5. MARCO TEÓRICO	17
6. OBJETIVOS	19
7. DISEÑO METODOLÓGICO	21
8. CAPÍTULO 1: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO.....	23
8.1 La Dictadura Franquista	23
8.1.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años 50 del siglo XX	23
8.1.2 Breve introducción en el contexto argentino.....	25
8.2 Información fílmica.....	26
8.2.1. Ficha técnica 1: Marihuana (1950)	26
8.2.2 Sinopsis	27
8.3. Análisis	27
8.3.1 <i>Marihuana</i>	27
9. CAPÍTULO 2: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE LA TRANSICIÓN (1975-82).....	33
9.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años de Transición (1975-82).	33
9.2 Información Fílmica	36
9.2.1 Ficha Técnica 2: <i>Juventud Drogada</i>	36
9.2.2 Sinopsis: <i>Juventud Drogada</i>	36
9.2.3 Ficha técnica 3: <i>Arrebató</i>	37

9.2.4 Sinopsis: <i>Arrebato</i>	37
9.3 Análisis.....	38
9.3.1 <i>Juventud Drogada</i>	38
9.3.2 <i>Arrebato</i>	42
10.CAPÍTULO 3: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE LA DEMOCRACIA (1982-2000) .	47
10.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años de Transición (1975-82).	47
10.2 Información fílmica	50
10.2.1 Ficha técnica 4: <i>El Pico</i>	50
10.2.2 Sinopsis: <i>El Pico</i>	50
10.2.3: Ficha técnica 5: <i>27 Horas</i>	51
10.2.4 Sinopsis: <i>27 Horas</i>	51
10.2.5: Ficha Técnica 6: <i>Historias del Kronen</i>	51
10.2.6 Sinopsis: <i>Historias del Kronen</i>	52
10.2.7: Ficha Técnica: <i>Antártida</i>	52
10.2.8 Sinopsis: <i>Antártida</i>	53
10.3 Análisis.....	53
10.3.1 <i>El Pico</i>	53
10.3.2 <i>27 Horas</i>	58
10.3.3 <i>Historias del Kronen</i>	61
10.3.4 <i>Antártida</i>	65
11. CONCLUSIONES.....	69
12. BIBLIOGRAFÍA:.....	83

RESUMEN

La presente investigación se centra en el análisis documental de obras fílmicas pertenecientes a los períodos de Dictadura (1936-1975), Transición (1975-1978) y Democracia (1978- 2000). Se propone como objetivo general estudiar la representación del universo de las drogas en la filmografía española en los tres períodos políticos mencionados. Además de cuatro objetivos específicos relacionados con la sustancia, el consumo de drogas, el perfil del consumidor y el perfil de los distribuidores.

Para ello se han seleccionado siete películas: *Marihuana* (1950), *Juventud Drogada* (1977), *Arrebato* (1979), *El Pico* (1983), *27 Horas* (1986), *Historias del Kronen* (1995) y *Antártida* (1995). A través del análisis documental de dichas obras y el contexto social y político que las rodea, se ha concluido que, a pesar de las sustanciales diferencias entre las etapas de estudio, el imaginario social común transmitido relaciona directamente el universo de las drogas con la muerte, la tragedia, y los finales fatídicos. Los protagonistas de estas obras materializan la relación entre el mundo marginal y el consumo de drogas. Este vínculo se mantiene lineal a lo largo del tiempo. Evidencia el imaginario social del público y de la sociedad en general respecto al universo de las drogas

PALABRAS CLAVE

Drogas, Dictadura, Transición, Democracia, Cine, Imaginario social.

ABSTRACT

The present research focuses on a documentary analysis of films from the periods of Dictatorship (1936–1975), Transition (1975–1978), and Democracy (1978–2000). Its general objective is to study the representation of the universe of drugs in Spanish cinema during the three aforementioned political periods. In addition, it includes four specific objectives related to the substance itself, drug consumption, the profile of the consumer, and the profile of the distributors.

Sources have been selected according to the following criteria: (1) being of Spanish production, (2) having been released in Spanish cinemas, (3) the on-screen presence of drugs, (4) addressing drugs as a central theme within the narrative, and (5) achieving substantial commercial success that indicates a certain cultural impact or offers new perspectives related to the established categories of analysis. This has resulted in a list of seven films: *Marihuana* (1950), *Juventud Drogada* (1977), *Arrebato* (1979), *El Pico* (1983), *27 Horas* (1986), *Historias del Kronen* (1995), and *Antártida* (1995).

Through the documentary analysis of these films and the surrounding socio-political context, it has been concluded that, despite substantial differences between the studied periods, the common social imaginary conveyed directly associates the universe of drugs with death, tragedy, and fatal outcomes. The protagonists of these works embody the relationship between marginalization and drug consumption. This connection remains consistent over time, revealing the social imaginary held by both the public and society at large regarding the universe of drugs.

KEY WORDS:

Drugs, , Dictatorship, Transition, Democracy, Cinema, Social imaginary

El cine es más importante como estupefaciente que como arte. No es que no importe el cine como arte, pero hay cosas más importantes que el arte. Y la dimensión positiva del cine en tanto que estupefaciente radica en que permite la “posibilidad de la evasión, la diversión como evasión – diversión- de un mundo y con-versión a otro”

Julián Marías, 1971 p. 52

1. INTRODUCCIÓN:

La estrecha relación entre el cine y las drogas es notoria. Un pequeño ejercicio de memoria es suficiente para recordar algunos de los títulos más destacados: *Traffic* (película), *Los Soprano* (Serie), *Escobar: Paradise, Lost* (película), *Weeds* (serie), *Breaking Bad* (serie), *The Wire* (serie), *Narcos* (serie), *Narcos: México* (serie), *Pablo Escobar: el patrón del mal* (serie), *Cómo vender drogas online* (a toda pastilla) (serie), *Fariña* (serie), *Loving Pablo* (película), *Gomorra* (película y serie), *La reina del sur* (libro y serie), *El poder del perro* (libro), *La virgen de los sicarios* (libro y película), *Rosario Tijeras* (libro, película y serie), *ZeroZeroZero* (libro y serie), etc. (Fernández, 2020).

Ante el auge de las drogas en las pantallas, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, preguntó a los jóvenes mexicanos con que profesión sentían una mayor identificación. Los resultados demostraron que la profesión con mayor mención fue la de narcotraficante y sicarios, por encima de profesor, policía, militar y empresario. Esta misma investigación fue replicada en ocho estados de México. Finalmente, el 23% de los jóvenes entrevistados manifestaron que les gustaría parecerse a los narcotraficantes o sicarios, un 17% empresario, con un 12,4% profesor, policía con un 10,07% y funcionario del gobierno 4,4% (Cruz,2018).

La influencia del cine es indiscutible. Miembros del Departamento de Pediatría de Dartmouth Medical School de New Hampshire y las universidades de Oregon y Iowa realizaron otro estudio donde 2.603 niños no consumidores de tabaco de 10 a 14 años fueron expuestos a películas con presencia de tabaco durante 2 años. Reveló que, a una mayor exposición a imágenes de tabaquismo, mayor riesgo de consumo. Igualmente pudieron observar que casi un 52,2% del inicio del consumo se interrelacionaba con la influencia del material audiovisual (Dalton et al. 2003).

Lo cierto es que los contenidos en las pantallas, especialmente aquellos relacionados con el mundo de las drogas y la violencia, están en el centro del debate público. Por una parte, son varios los medios de comunicación que alertan sobre el sobreuso de las drogas en la ficción y su posible influencia sobre los espectadores: “Fascinación por Las Drogas: El universo audiovisual ha sido invadido por narcos, adictos y consumidores recreativos” (El País, 2020), “¿Provoca adicción ver fumar en una película? La OMS asegura que sí” (El Mundo,2016), “Cómo afecta a los niños ver escenas de violencia y drogas” (Sapos y Princesas, 2025), “Christiane F y Tiny: cómo el mercado

convirtió la drogadicción infantil en algo romántico” (El País, 2021), “Hollywood ya normalizó las drogas, ahora es el turno de la política” (Cañamo,2025), “Apología del narco, ¿negocio de irresponsables?” (Rolling Stone, 2024), “Catherine Zeta-Jones y el ‘blanqueamiento’ de una narca colombiana en Hollywood” (El País, 2018). En el otro lado, también podemos encontrar titulares que abogan por la función preventiva del cine en cuanto al consumo: “Cine contra el consumo de drogas juvenil” (El País,2002), “La prevención de las drogas, a través del cine, en «El club de las ideas” (ABC, 2006), “El Ayuntamiento alerta a los adolescentes del riesgo del consumo de drogas a través del cine” (El diario Cantabria, 2023), “Cine para luchar contra la droga” (El correo, 2023). En conclusión, se puede observar una cierta preocupación social por la vinculación entre el cine y las drogas.

La popularidad de las drogas ante el celuloide no es algo nuevo. A pesar de la última ola de éxito que ha tenido esta temática, el cine español disfruta de la larga trayectoria fílmica con una estrecha relación con el consumo de sustancias. Ha llegado a conformar categorías propias como el “Cine Quinqui” o el “Cine de destape” cuyo impacto aún se recuerda en la actualidad. No obstante, parece haber una significativa falta de investigación en esta temática. Gran parte de las investigaciones que se acercan a este objeto de estudio lo hacen desde la esfera educativa: programas de prevención y sensibilización, debates, identificación de mitos y estereotipos cinematográficos, concienciación, etcétera. Pero hay pocas de ellas que centren su objetivo en conocer los imaginarios sociales representados en el cine.

Esta investigación forma parte de un proyecto más extenso llevado a cabo por los miembros de Ágora de Educación. Su objetivo es estudiar la representación del universo de las drogas en la filmografía española en tres períodos políticos sucesivos y diferentes: la Dictadura (1936-1975), La Transición (1975-1982) y Democracia (1975-2000). A través del análisis de una selección de películas correspondientes a dichos períodos: *Marihuana* (1950), *Juventud Drogada* (1977), *Arrebato* (1979), *El Pico* (1983), *27 Horas* (1986), *Historias del Kronen* (1995) y *Antártida* (1995), se indagará en los mensajes e imaginarios colectivos transmitidos sobre el universo de las drogas.

Dada la cronología de las películas estudiadas, los imaginarios sociales a los que se hace referencia en este estudio serán los pertenecientes a los nacidos desde 1960 hasta 1975. Actualmente estarían comprendidos entre los 45 y los 60 años. La idea de generación que se toma como base es originaria del autor Ortega y Gasset (1930): “Una revolución no dura más de quince años, período que coincide con la vigencia de una generación” (Ortega y Gasset, 1930, pg 130). Los

miembros de cada generación comparten aspectos comunes que les diferencian de las generaciones anteriores. A pesar de que las distintas generaciones cohabiten en la misma etapa, la identidad común que construyen cada una de ellas les puede llegar a posicionar como antagonistas. Según el autor los hombres de una misma generación más distintos entre sí tendrán más en común que aquellos más afines pertenecientes a una generación posterior (Ortega y Gasset, 1930). Precisamente, la generación de estudio para esta investigación es de especial interés puesto que se trata de un grupo poblacional que puede tener cierta implicación en las actuales políticas nacionales sobre drogas. De manera que este análisis nos acercará al modo de comprender las drogas para esta generación y de las políticas implantadas – por ellos mismos- en base a los imaginarios sociales que les han sido transmitidos a través del cine y el conjunto de ideas por las que se rigen.

En el presente estudio se podrá encontrar una justificación donde se desarrollan los motivos que impulsan la investigación. Se evidencia la necesidad de la misma y el interés social que alberga. Un marco conceptual, donde, de la mano de autores como Hari, Escotado o Ferigla, se clarificarán los términos más importantes para el estudio como “droga” o “drogodependencia”. Se aportarán las perspectivas originarias de distintas disciplinas como la farmacología o la psicología. Todo ello con el fin de concretar el enfoque de la investigación. En el estado del arte se explorarán anteriores investigaciones que se asemejen a la presente, se repasará el planteamiento y las conclusiones extraídas de las mismas. En el marco conceptual a través de autores como Bordieu, Taylor o Marías se revisarán sus distintas aportaciones relacionadas con el tema de investigación, como la influencia del cine sobre el espectador, la creación de imaginarios sociales o el peso de estos en la vida social.

Asimismo, en el diseño metodológico se detallará el proceso de investigación documental seguida para la presente investigación. Se especificará cuáles han sido los pasos para la creación de un censo de películas y las categorías de análisis. Posteriormente, en los objetivos se mostrarán los propósitos de esta investigación conformados por un objetivo general y cuatro específicos. Así llegamos a la parte del análisis. Está dividida en tres capítulos correspondientes a las etapas de Dictadura, Transición y Democracia. Cada capítulo se introduce con una contextualización de la situación política del país, de las drogas y del cine durante los años de interés. Le sigue el análisis fílmico en base a las categorías de análisis establecidas previamente. Se destacan los mensajes transmitidos por cada obra y las características distintivas de la misma. Finalmente, el apartado de conclusiones se valorará la consecución de las metas propuestas.

2. JUSTIFICACIÓN:

Son varias las instituciones que han colaborado en diferentes proyectos o estudios que indagan en la estrecha relación del cine y las drogas. En el ámbito educativo, podemos encontrar algunas como la revista *Making of: Cuadernos de Cine y Educación* (2014), organizada por Asociación Prensa juvenil y financiado por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (Plan Nacional sobre Drogas, 2019). También, varios números de revista organizados por el Observatorio de Drogodependencias de Castilla-La Mancha (2010) que aborda la presencia de drogas en la industria audiovisual, o el informe titulado *50 mitos sobre el tabaco* con autoría del Gobierno de Aragón (2009), específicamente, el Departamento de Salud y Tabaco. Este incluye varios capítulos sobre las representaciones y aparición del tabaco en el cine.

La aplicación del cine como recurso educativo es una de las grandes vertientes de las investigaciones similares a la presente. No sin razón, el cine es un agente de influencia relevante. Las narrativas cinematográficas tienen por objetivo cautivar al espectador e infiltrarse en su sistema de emociones. A través de herramientas de ficción se facilita el proceso de identificación con los personajes retratados en pantalla.

La psicología se ha encargado de estudiar este fenómeno. Se pueden encontrar varios estudios que demuestran el potencial del cine para influir en el comportamiento y pensamiento del individuo. Alarcón (2024), a través de un estudio con dos grupos focales y entrevistas estructuradas, concluyó que el cine puede originar cambios sociales precedidos de los cambios individuales en los espectadores. Otro de los ejemplos es la investigación de Estrada (2024), mediante una metodología cuantitativa, la recolección de datos y análisis estadísticos a estudiantes universitarios; el estudio concluyó que la mayoría de individuos consideraban que el cine ha influido en la forma de relacionarse con las personas de su entorno, así como en el grado de apropiación de valores transmitidos en las narrativas. Otro de los resultados de esta investigación manifestó que la gran parte de los estudiantes de Ciencias de la Comunicación afirman no haberse apropiado de antivalores originarios de alguna película. Sin embargo, existe un pequeño porcentaje (31.7) que admiten haber incorporado antivalores en su estilo de vida (Estrada,2024).

Las representaciones cinematográficas son un claro reflejo de las percepciones, sensaciones e impresiones que habitan en los imaginarios colectivos. Los imaginarios fílmicos están repletos de representaciones sociales y fantasmas colectivos que evocan los estereotipos, mitos, miedos, creencias y utopías de las comunidades humanas. Este imaginario puede desempeñar una herramienta de análisis transversal que engloba cuestiones psicológicas, antropológicas o morales entre otras (Tenorio,2018). La importancia del análisis de las representaciones fílmicas reside en que estas están plagadas de realidad, pero también de ficciones. Es decir, se basan en un referente social real, no únicamente por la manifestación de sujetos, objetos o escenarios reales, sino por los referentes situacionales de cada una de ellas dependiendo del entorno social. Las imágenes en sí no son reales, pero son un reflejo de la realidad de la masa social (Barthes, 2009).

El análisis de estas representaciones, en concreto aquellas relacionadas con el mundo de las drogas, son necesarias y beneficiosas para tomar conciencia de las representaciones fílmicas y lo que eso conlleva: análisis de mitos, falsos estereotipos, glorificación o banalización de la violencia, etcétera. Esta herramienta de análisis es especialmente útil en la esfera educativa con población joven o influenciable que puede adoptar modelos morales o de conducta originarios del campo cinematográfico. La sensibilización y prevención del consumo a través del cine es una de las metodologías más destacadas en la presente investigación. Por otro lado, esto supondrá poder observar los cambios del cine a lo largo del tiempo, facilitando el análisis para la creación de nuevo contenido, así como una mayor información sobre el tema de estudio.

La ausencia de investigaciones que relacionen el mundo del cine con el de las drogas permitirá la propagación de viejos estereotipos, desinformación y el avance de nuevos contenidos o formas de creación. Ante una falta de reflexión sobre las reproducciones sociales en el cine del pasado, las narrativas posteriores seguirán en la misma línea. La sociedad correrá el riesgo de caer en herramientas de censura o moralizadoras para regular los contenidos en pantalla. Existe bastante información, proyectos e investigaciones al respecto que ya han explorado esta vía de investigación. No obstante, cada autor ha abordado el tema bajo sus propias perspectivas, lo que deja un amplio margen para profundizar en el tema. Especialmente con el auge de los narcotraficantes en las plataformas de streamings, parece que el debate social sobre cómo se entiende el mundo de las drogas en la esfera cinematográfica está reactivado. Teniendo en cuenta lo anterior, es pertinente estudiar cual ha sido la evolución de las representaciones de las drogas en el cine español.

3. DEFINICIÓN CONCEPTUAL:

El primer problema que nos encontramos al enfrentarnos al reto de la conceptualización es la vinculación política e ideológica de este término. Su uso y explotación en las esferas políticas ha sido una de las bases principales para el asentamiento del debate terminológico. Moral Jiménez (2005) relataba que, a pesar de que a simple vista no pueda parecer un debate intrascendente este de la “droga”, una vez se profundiza se puede apreciar la confusión que genera dicho término.

Las distintas definiciones que tratarán de aclarar el significado de “droga”, “drogodependencia” y todos sus términos relacionados lo harán basándose en distintas perspectivas, normalmente acordes a la disciplina correspondiente. Las acepciones procedentes del campo de la psiquiatría son las que menos debates generan entre sí, son las aceptadas por las agencias gubernamentales e incluidas en los marcos legislativos. Por norma general, toman cómo fundamento a la sustancia en sí misma, por lo que la farmacología suele estar muy presente en las definiciones de esta disciplina. Es el caso de la definición aportada por La Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (2018), el NIDA (National Institute on Drug Abuse) (2008) o en materia legislativa, la Ley nacional 6/1997, de 22 de octubre, sobre drogas, para la prevención, asistencia e integración social.

Lo cierto es que las críticas dirigidas a estos conceptos tienen buenos argumentos. Algunos autores como Romaní (1997) y Markez *et al.* (1989), han señalado el carácter arbitrario de estas definiciones, que acaban por dotar a las drogas de un carácter problemático por sí mismas. Parte de estas críticas se originan desde la antropología. En este campo, la terminología sobre drogas se basará en el conjunto social: el contexto, la sociedad, las normas, los valores o las redes sociales de apoyo, y la definición de droga se explicará desde el paradigma de la drogodependencia a causa del funcionamiento social. Teniendo en cuenta esto, la droga entonces no es nada específico, sería un estereotipo definido que agrupa intereses y miedos. Se entendería como un símbolo o estereotipo cultural (Garrido,1999). Así lo conciben algunos autores como Wilson Schaef (1987) o Ammon Suissa (1997), para quienes la adicción no solo tiene su razón en el funcionamiento cultural, sino que, además, es la propia cultura un factor facilitador determinante para el desarrollo de este comportamiento: “Uno de los factores culturales que contribuye justamente al aumento de la tasa de alcoholismo podría ser, paradójicamente, la concepción misma del alcoholismo como una enfermedad” (Suissa,1997, pg 83).

Otras críticas hacia las concepciones farmacológicas provienen de autores independientes como Ferigla (2004) o Escohotado (1998). Los autores abogan por la categorización horizontal de las drogas. Es decir, se eliminan todas las tipologías que se han utilizado para agrupar estas sustancias, especialmente aquellas que hacen referencia al potencial adictivo. Más concretamente, Ferigla (2004) entiende las drogas como “cualquier sustancia biológicamente activa”. Por tanto, se entienden las causas de la drogodependencia en base a los distintos factores que atañen esencialmente al individuo (Escohotado, 1998).

En esencia, lo que tratan de decir es que la predicción para saber si una droga será abusada o usada es necesario remitirse a las condiciones personales del individuo. Pues el abuso de drogas se relaciona directamente con consumidores con ciertos rasgos de personalidad que hacen posible este abuso. Ejemplificando esta argumentación tenemos el caso del alcohol. Su consumo irracional no se deriva de la sustancia en sí, sino de personalidades determinadas. Lo mismo ocurre con el crack o la heroína (Escohotado, 1998). Asimismo, la voluntad de abandonar el consumo es dependiente de otras variables fijas como móviles. En resumen, solo un pequeño porcentaje de los consumidores de drogas llegan a abusar de las mismas.

Sin embargo, la teoría biopsocial es con la que más respaldo científico cuenta. Una de las aportaciones más representativas es la de Hari (2015) en su obra *Tras el Grito*. Profundiza en el origen problemático del consumo de drogas desde las causas contextuales y psicológicas. Así recoge un experimento muy representativo de Alexander (2010). El ensayo de *Rat Park* se basa en la observación de dos jaulas de ratones: en ambas jaulas las ratas tenían una botella con morfina (sustancia con un gran potenciador adictivo). La diferencia estaba en el contexto. En la primera jaula los animales estaban aislados, sin ningún estímulo. En la segunda la jaula estaba repleta de estímulos atractivos para los ratones (otros ratones, ruedas, buena comida, pelotas de colores, etcétera). Los resultados fueron esclarecedores. Los roedores de las jaulas aisladas llegaron a consumir hasta 25 miligramos de morfina al día, pero los ratones de las “jaulas felices” apenas llegaban a los 5 miligramos. Además, cuando cambiaban a un ratón “adicto” a la jaula con estímulos, su consumo disminuía hasta que se estabilizaba a la par que el del resto.

Este experimento retrató la importancia del factor contextual en el consumo problemático. No es el único. En Vancouver se imitó este experimento ante la necesidad de la población adicta a mayores recursos de protección. En Downtown Eastside un adicto llamado Bud inició una

organización “VANDU” (Red de Consumidores de Drogas del Área de Vancouver) formada por adictos organizados que demandaban espacios para la información y el consumo vigilado.

Finalmente, el gobierno de Vancouver cedió y se abrió la primera sala de consumo supervisado en América del Norte. Sería la primera de muchas medidas sociales y sanitarias que colocaron a Vancouver como una de las ciudades con una política de drogas más avanzada. En 2012 se manifestaron los resultados de una década de avance en la política de drogas: La esperanza de Downtown Eastside había aumentado significativamente. *Globe and Mail* basándose en los datos de la Oficina Forense de la Columbia Británica, afirmaba que se estaba experimentando un decrecimiento de las muertes en un 80% (The Globe and Mail, 2008).

Estas iniciativas clarificaron la importancia del papel psicológico y contextual. Posicionaron a la comunidad como un agente de gran impacto en la calidad de vida de los adictos. La sociedad conforma el contexto general de la vida de los consumidores. Por ello, las experiencias comunitarias como modificador del contexto tienen un valor añadido cuando hablamos de drogodependencias. De este modo, Hari no define la droga como algo concreto o una sustancia en sí. Todo es susceptible de convertirse en una droga en función del contexto social, emocional y relacional del consumidor. La droga es cualquier cosa que sustituye la integración social y el bienestar emocional y contextual. Al igual que el factor determinante para el consumo en Rat Park era el contexto y no la droga en sí. La droga es el reflejo de un vacío emocional, el aislamiento social, el trauma, la soledad y la ausencia de vínculos humanos.

4. ESTADO DEL ARTE:

La relación entre el universo de las drogas y el cine no parece haber pasado por desapercibido. Podemos encontrar algunos artículos, libros y periódicos digitales que abordan la cuestión desde diferentes perspectivas. Desde la esfera educativa hay varias investigaciones que relacionan las drogas y cine con el objetivo de prevenir el consumo de drogas. Es el ejemplo de la ya citada revista *Making of*, donde se publicó varios artículos que abordan la temática bajo el título de *Cuadernos de Cine y Educación* (2014). El número que más se aproxima a la presente investigación es el titulado *Las Drogas en el Cine Español*. El objetivo principal de este artículo es tratar la prevención del consumo de drogas a través del cine español. Por otra parte, el artículo también busca exponer desde una perspectiva histórica la evolución cinematográfica respecto a las representaciones de las drogas o sus relacionados, vinculándolo con el desarrollo social y cultural de la sociedad española (Esparcia, 2014).

Otro ejemplo es el caso del artículo *Cine, drogas y salud: recursos para la acción educativa* de Amando Vega Fuente (2002). El autor entiende el cine como una fuente importante de transmisión de información, por lo que le reconoce un gran potencial como recurso didáctico. En base a esto se propone fomentar el desarrollo integral de los alumnos mediante un material pedagógico diseñado por expertos en la esfera del cine, la educación y la salud. El autor a modo de conclusión, apunta la ausencia del uso del cine en las metodologías utilizadas en el aula. Asimismo, manifiesta el impacto de esta propuesta en los alumnos, notorio en sus conversaciones, juegos o dibujos (Vega Fuente, 2002).

También en el ámbito médico podemos encontrar artículos que vinculan ambos temas de investigación. Es el caso del artículo titulado: *Trainspotting (1996): el problema de las adicciones en los jóvenes* bajo la autoría de Sanz-Peréz et al. (2017). Este trabajo utiliza el cine como herramienta para la Educación para la Salud. Su objetivo es promover hábitos facilitadores de la salud y la prevención de enfermedades desde un punto de vista diferente. Es decir, fomentar la visión crítica y la responsabilidad personal a través del análisis de las consecuencias del consumo en los jóvenes representados en el filme de Boyle. Como conclusión, entienden *Trainspotting* como un fiel retrato de los peligros del consumo. De manera que se puede apreciar un discurso antidrogas y un tratamiento del problema muy acertado a través de escenas e imágenes muy crudas pero realistas (Peréz et al. 2017).

Este no es el único estudio en el campo de la medicina. En Portugal, Lacerda (2005) elaboró un proyecto titulado: *Educación médica: la adicción y el cine (Drogas y juego como búsqueda de la felicidad)* con sus alumnos de medicina. Parte de la premisa de que los alumnos deben estar preparados para tratar con todo tipo de pacientes sin que los estereotipos les condicionen. Por ello, el objetivo de este proyecto es analizar la utilización de películas comerciales sobre drogas (*Trainspotting, Requiem por un Sueño, Leaving Las Vegas, Kids y Rounders*) con fines educativos para los estudiantes. En conclusión, esta dinámica fue calificada por los alumnos como motivadora y útil para fomentar una visión más flexible de la problemática de la adicción respecto al papel del personal médico. Igualmente, también se consideró el cine como una herramienta útil para fomentar los cambios individuales en la comprensión de las drogodependencias (Lacerda,2005).

Fuera de la aplicación educativa podemos encontrar investigaciones que se centran esencialmente en estudiar la forma, razones y momentos donde las drogas aparecen en la pantalla. Es el caso del libro *Drogas y Audiovisual: Ficciones y Reflexiones* bajo la autoría de Lara y Medina (2015). La obra

se centra en la importante función social que cumple el cine y en general, los medios audiovisuales (Lara y Medina, 2015). La parte que más nos interesa de esta obra -por semejanza al presente análisis- es el capítulo: *Mapa histórico de la droga en el cine español del tercer milenio*. En esta parte, los autores hacen un repaso de los filmes españoles pertenecientes a la primera década del siglo XXI. Toman como base que existen representaciones con varios factores comunes: consumo de drogas “blandas, el salto a la cocaína y finalmente la heroína, consecuentemente, le sigue la degradación psicológica y física de los personajes. Este capítulo manifiesta la evolución en las representaciones de drogas en España y cómo las distintas etapas políticas afectaron a dichas representaciones. Finalmente, los autores concluyen que el imaginario social general se centra en la relación entre el consumo de drogas y la muerte (Lara y Medina, 2015).

En esta misma línea, la investigación doctoral de Jordà Bou (2015) titulada: *Vaselina en la lente: Las drogas en el imaginario audiovisual español (1960-2010)*. Tiene por objetivo el análisis de una gran variedad de obras audiovisuales destacadas. Examina y reconstruye la evolución del imaginario colectivo respecto al universo de las drogas en España. Esta observación es acompañada de un estudio de los sucesos históricos, culturales y sociales que se articulan en orden cronológico. Tras el análisis de una inmensa cantidad de obras audiovisuales repartidas en las distintas etapas españolas desde 1960 hasta 2016 (Dictadura, Transición, Democracia, Los 90 y la actualidad de los 2000), el autor concluye que, durante las primeras etapas de Dictadura y Democracia, se estableció en el cine una especie de categoría a la que apoda “subgénero anti-droga” debido al carácter de los mensajes transmitidos por estos filmes. Por otro lado, señala cómo el material cinematográfico de cada período es un reflejo del comportamiento social y político correspondiente (Bou, 2015).

Desde la psicología también se ha abordado la vinculación entre las drogas y el cine. Más concretamente, Ruíz y Sánchez (2010) publicaron una investigación titulada: *Análisis de la presencia de drogas en la filmografía de Pedro Almodóvar (2002-2009)*. Su objetivo se centra en analizar la presencia de drogas en el cine de Almodóvar desde 2002 hasta 2009. Para ello, utiliza trece de sus películas más representativas tales como: *Hablé con ella* (2002), *La mala educación* (2004) o *Volver* (2006).

A modo de conclusión, los autores hallaron que las drogas ocupaban un 9% del tiempo en la pantalla (entre todas las películas), siendo *Brazos Rotos* aquella donde más relevancia tomaban. Por otra parte, las drogas legales (tabaco y alcohol) son las más consumidas, casi tres veces más

que aquellas que son ilegales. Sin embargo, no se pudo hallar una relación o patrón entre el perfil del consumidor y su motivo de consumo. Podríamos decir que el cineasta utiliza estas sustancias como una característica más de sus personajes o como reflejo de la situación social (Ruíz y Sánchez, 2002).

Podemos observar que la esfera cinematográfica y la drogodependencia conviven estrechamente. Son muchos los autores que han tratado el tema, mayoritariamente con un objetivo educativo para la prevención o educación para la salud. De esta manera, queda reconocida la capacidad del cine como herramienta pedagógica aún por explotar. Por otro lado, aunque minoritarios, también se han revisado autores que han hecho un excelente trabajo en cuanto al análisis de obras en relación al contexto social e histórico. Estos estudios servirán como referente para el análisis. Los antecedentes anteriormente expuestos y la diversidad de sus planteamientos de trabajo y disciplinas de origen demuestran la complejidad de la cuestión.

5. MARCO TEÓRICO

La magia del celuloide ha generado un método alternativo para atrapar la realidad que estructura y dota de significados a las conductas habituales. Estimula formas de pensamiento alternativas sobre temas tan problemáticos como los roles sociales, el honor, la patria, las relaciones sociales, el amor, la injusticia, el poder y un interminable etcétera (Alarcón y Aguirre, 2008). La construcción de cualquier realidad por descabellada que parezca, requiere inexorablemente la intervención de la imaginación, por más que ésta no agote la realidad (Váldez, 2018). Badiou (2004), dota de un carácter paradójico esta relación entre el cine y la realidad: contiene paralelamente lo real y lo imaginario. Es a la par, una copia de una posible realidad y una dimensión artificial.

El proceso creativo se nutre de la observación del mundo. La formulación del argumento cinematográfico tiene su base en la relación de múltiples realidades ya existentes interpretadas personal y originalmente. Sin reproducciones no habría originales (Herrero, 2012), y sin medios de comunicación como el cine, “la cultura como cultura sería irreconocible” (Luhmann 2000, p. 125). Tanto es así, que una gran parte de nuestras creencias y fantasías sobre el mundo nacen del universo cinematográfico. Así lo plantea el antropólogo Pablo Francescutti (2004), cuando se preguntaba hasta qué punto el cine configura la estructura social y la inversa.

La problemática se intensifica a causa de que la imagen del cine es entendida por el individuo como realidad. Durante el tiempo de largometraje suponemos que lo que vemos es cierto. Está ocurriendo al otro lado del cristal. La ficción se mimetiza con la realidad a manos de la lente. “El mundo real en que vivimos, termina en la pantalla; pero ésta es una ventana por la cual podemos ver, imaginándolas, posibilidades de nuestra propia vida” (Marías, 1971, p. 72). La película se convierte en un conductor de una idea o estímulo, aunque finalmente se prescinde del medio material para interiorizar la idea, sentimiento o emoción que es de interés para el espectador (Lewis, 2000).

Este fenómeno se posibilita gracias a dos factores: El primero de ellos hace referencia a la “suspensión de la duda”, un trato implícito que estipulan el espectador y el largometraje. El espectador omite las posibles dudas que atañen al realismo de la pantalla con tal de que la narración respete la verosimilitud propia del drama (McKee, 2002). El segundo factor hace referencia a la empatía del espectador. Jullier (2006) considera que el observador de un filme es capaz de aportar una cierta cooperación con la película combinando la intrayección (proceso de empatía con los personajes) y proyección (experiencias que tienen la posibilidad de ser vividas

aplicadas a lo que se observa en pantalla). Es decir, la reproducción de las vivencias experimentadas en el observador a través del filme provoca la manifestación de emociones que se vincula con la presencia de un objeto de identificación, creando una íntima relación film-espectador (Fernández, 2019). En esta línea, es factible reconocer la habilidad del cine para la integración de un grupo de factores culturales moldeadores a la hora de buscar pareja, educar, escoger una profesión o ideología. Con esto no se quiere decir que el cine sea el factor determinante para las conductas humanas o su evolución, sino que tiene una capacidad de influencia sobre las mismas (Cava,2017).

Hasta ahora hemos hablado de la relación del cine- individuo para simplificar la explicación de dicha vinculación. No obstante, el cine no es una experiencia únicamente personal. Se trata de la cultura de masas. La puesta en escena cinematográfica se correlaciona de distintas maneras con las realidades sociales, históricas y geográficas sobre las que versan las narraciones. Así como señala Sorlin (1985, p. 28): “la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario”.

El cine se entiende como un revelador de criterios, jerarquías y pensamientos, como un espacio en el que se proyectan las representaciones e imaginarios sociales. Entendiendo estos últimos según las aportaciones de Taylor (2006): los imaginarios sociales se refieren a la forma en la que los individuos conciben su existencia social, las relaciones que mantienen, los factores que interfieren en las mismas. Este imaginario posee la capacidad de insertar ideas de los comportamientos y actitudes esperados del mundo que nos rodea. Esto acaba por moldear y desarrollar las prácticas colectivas que inundan nuestra vida social. Para simplificar: cada uno de nosotros tiene una imagen o idea del normal funcionamiento las cosas, que resulta inherente de la idea que tenemos de cómo deben funcionar, así como del tipo de prácticas que lo invalidarían (Taylor, 2006).

De esta manera, toda ficción puede entenderse como un documento del momento histórico al que pertenece, o en palabras de Taylor: “Se trata de una comprensión en gran medida inarticulada de nuestra situación, en el marco de la cual se manifiestan los rasgos particulares de nuestro mundo tal como son” (Taylor, 2006. p. 39). Cuando las personas asumen nuevas prácticas sociales mediante la imposición, improvisación o adopción, dicha práctica cobra un sentido en relación a la nueva perspectiva social adoptada. O sea, el contexto que dota de sentido a la práctica. La nueva

idea se reproduce en los individuos por primera vez y se comienza a mimetizar con el mundo de su alrededor ya normalizado previamente, evolucionando a un modo de actuar natural, demasiado evidente para ser discutido (Taylor, 2006).

Por su parte, es tarea del investigador desentrañar dichas mediaciones con el fin de generar interpretaciones, que, al colaborar con los discursos fílmicos como fuente principal, consientan reparar las interacciones que conectan la realidad histórico-social con el discurso o ideas imaginarias (Moguillansky, 2018). A modo de conclusión, cabe destacar la conexión cinematográfica con lo humano. El reflejo de lo humano que, además, participa activamente en la creación ficcional. El observador cambia cuando se expone a la obra. Mientras ve la película revive su propia vida y la de los personajes protagonistas. Es ese el encanto del cine, permite la vivencia de una doble vida. No es exagerado si afirmamos que la experiencia del cine forma un aspecto indispensable de la conexión humana. El cine, muestra la colectividad del individuo, un ser definido por conexión (Cava, 2017).

6. OBJETIVOS

El **objetivo general** de esta investigación es estudiar la representación del universo de las drogas en la filmografía española en tres períodos políticos sucesivos y diferentes: la Dictadura, Transición y Democracia¹. A su vez este objetivo general se concreta en cuatro **objetivos específicos**: (1) Examinar la representación cinematográfica de las drogas atendiendo a su diversidad (tipología) y naturaleza en el cine español², (2) Analizar cómo se han representado el proceso de consumo de drogas en el cine español³, (3) Analizar las características e imagen atribuidas al perfil del adicto

¹ ¿Cómo se ha representado el problema de las drogas y la adicción en el cine español? ¿Qué imaginarios sociales ha transmitido el cine sobre este problema? La imagen de las drogas y de la adicción ha conformado un tópico en el cine, sin embargo, en España estas imágenes han sido más bien escasas, sobre todo en los años de Dictadura y Transición. Es relevante analizar en qué contexto sociopolítico nos situamos, pues es un factor que moldea enormemente las representaciones cinematográficas de la época, para entender los imaginarios sociales debemos comprender el contexto social que posibilitó la implantación de los mismos.

² ¿Qué drogas son representadas en el cine y cuáles no? Podemos encontrar un repertorio de documentos audiovisuales que muestran diferentes drogas en diferentes formas y con métodos de consumo asociadas a las mismas. No obstante, también podemos observar cómo en el cine español algunas sustancias tienen apariciones repetitivas y constantes mientras que otras sustancias brillan por su ausencia. Estas representaciones nos acercan a la realidad de consumo del territorio, es decir, cómo algunas sustancias se superponen a otras, o simplemente el resto no son concebidas como drogas en sí, manteniéndose en un régimen de normalización social.

³ ¿Cómo ha representado (en caso de hacerlo) el cine español los efectos y peligros de las drogas? Es imprescindible saber qué imagen era transmitida a la sociedad española sobre el proceso de consumo. Esto implica analizar el acceso a las drogas, es decir, qué población accede a ellas, bajo qué condiciones, o qué motivos impulsan a estos perfiles al consumo. Esto nos lleva al segundo punto, como se da el fenómeno de la habituación o adicción, en cuanto tiempo se puede desarrollar este problema o que causas la hacen manifiesta. Finalmente, dentro del proceso de consumo, podemos incluir la desintoxicación o la recuperación del consumidor. La forma de representar estas fases podrá clarificar la manera de entender estas sustancias en la industria cinematográfica, desde un mero vehículo hacia un estado de bienestar y diversión inocuo hasta la criminalización de las mismas y de sus consumidores. Por tanto, tendrá un impacto también en el comportamiento de las

en la filmografía española en las distintas etapas de estudio⁴ y (4) Estudiar la forma de representar el papel de los productores y distribuidores de drogas a través del cine español⁵.

personas que acudan a estas sustancias, esperando determinados efectos que puede que no lleguen nunca, o, por el contrario, sean más graves y distorsionados de lo imaginado.

⁴¿Cómo se ha representado la imagen del adicto en la trayectoria cinematográfica española? La adicción a las drogas puede manifestarse de múltiples formas en distintos grados, sin embargo, la imagen del adicto en el contenido audiovisual ha sido muy castigada y abordada desde perspectivas muy distintas. Pero es necesario plantearse, como son dibujados los consumidores de drogas, que status social se les presupone, que motivaciones justifican su consumo, que comportamiento cabe esperar del perfil consumidor o que consecuencias físicas y psicológicas tiene el consumo de drogas en el perfil del adicto. Teniendo en cuenta que la adicción en sí ya cuenta con estereotipos propios, debemos tomar como base que se trata de representaciones complejas que se ven influenciadas por el momento sociopolítico el que estas imágenes son reproducidas.

⁵ ¿Cómo se ha tratado el papel de los productores y distribuidores a lo largo del cine español? Por otro lado, el adicto conforma solo el último y más débil eslabón en la cadena de tráfico de drogas. Muy por encima de este se encuentran los verdaderos protagonistas del extendido problema de la adicción: Los productores y distribuidores. Ellos, son los que se encargan de posibilitar el consumo de sustancias, pero ¿han recibido la misma atención que los consumidores? Es necesario identificar dónde se ha puesto el foco del problema y cómo son concebidas y representadas estas figuras en la vía de la cultura popular.

7. DISEÑO METODOLÓGICO

Para la selección de películas se han seguido los siguientes criterios: (1) Ser de producción española, (2) haber sido estrenada en salas de cine españolas; (3) las drogas son clave en la trama de la película y (4) tratan el tema como fenómeno social y cultural. Se ha valorado paralelamente, que aporten perspectivas innovadoras al respecto o un éxito comercial que avale un impacto social sustancial. De esta forma se elabora un censo de siete películas: *Marihuana* (1950), *Juventud Drogada* (1977), *Arrebato* (1979), *El pico* (1983), *27 horas* (1986), *Historias del Kronen* (1995) y *Antártida* (1995).

Posteriormente, se formula un objetivo general y cuatro objetivos específicos. Se construyen categorías de análisis vinculadas con cada objetivo y subdivididas en cuestiones más concretas:

Las apariciones en pantalla de la sustancia en sí (Objetivo específico 1):

- Las drogas representadas
- Los efectos del consumo
- Los peligros del consumo
- El proceso de consumo (Objetivo específico 2):
 - Acceso a la droga
 - Consumo regular y habituación
 - Proceso de adicción
 - Proceso de deshabituación
 - Método de consumo
 - Escenario de consumo
 - Círculo social de consumo
- El perfil del consumidor (Objetivo específico 3):
 - Nivel económico
 - Status social
 - Redes de apoyo
 - Psicología del adicto
 - Aspecto físico
- El perfil de distribuidores y productores (Objetivo específico 4):
 - Nivel de protagonismo en la trama
 - Poder asociado

- Nivel de organización entre sí
- Status económico
- Status social
- Peligrosidad asociada

Se hacen varias visualizaciones de las películas con el objetivo de extraer la información más relevante. Se apuntan diálogos literales, aspectos sobre el contexto y en general, cualquier información que pueda ser de interés. Simultáneamente, se parte la búsqueda bibliográfica sobre los aspectos teóricos de la investigación. Se ahonda en el contexto histórico de cada etapa en base con autores como Romaní, Usó o Escohotado. También se explora la parte conceptual de la mano de autores como Taylor, Hari, Bordieu o Julían Marías.

Finalmente se redacta el análisis fílmico y contextual. Para el análisis documental se ha seguido un proceso guiado por autores expertos en este campo como Francesco Casetti y Federico Di Chio en su obra “Como analizar un film” (1990). En esta se desarrollan las estrategias y herramientas más eficaces para el análisis documental, el formato adecuado para el mismo y la interpretación del lenguaje cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson en su libro “El arte cinematográfico” (1979) también han sido un ejemplo para la presente investigación. A pesar de que su enfoque se caracteriza por un mayor tecnicismo, ejemplifica la metodología y el estilo adecuado para la crítica cinematográfica. Este capítulo en concreto ha sido de especial relevancia.

Por último, Aumont et al. en su obra “Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje” (1983), ahonda también en los aspectos técnicos y en la influencia del cine en el espectador. Los autores aportan los criterios indispensables para que el análisis documental tenga validez suficiente. Todos los documentos citados son comúnmente utilizados en escuelas de cine e investigaciones documentales. Sus aportaciones se han tenido en cuenta a la hora de redactar el análisis con el fin del lograr la construcción de una metodología sólida y estructurada.

8. CAPÍTULO 1: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO

8.1 La Dictadura Franquista

8.1.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años 50 del siglo XX

Después de la guerra civil, cuando la miseria y pobreza se cebaban con una gran parte de la población, fueron muchos los que celebraron la España de Franco, autoproclamada la reserva de Occidente y aislada de las comunidades internacionales, bajo la creencia de que en España no existía el problema que podrían suponer el uso de estupefacientes. Lo cierto es que hasta mediados de los sesenta el consumo de drogas en España era muy diferente al consumo de sus países colindantes, e incluso al modelo de consumo español anterior a la guerra. El aislamiento cultural y político, el atraso socioeconómico junto a la combinación del nacionalismo ganador de la guerra acabaron por consolidar un período autárquico en el Régimen. Este funcionaba perfectamente como una barrera contra ciertas sustancias y patrones de consumo.

Simultáneamente, otras sustancias y hábitos se acomodaban en la vida diaria de los españoles (Usó, 2013). Escotado (1989) destaca varios fenómenos del modelo de consumo español:

Por un lado, un consumo masivo y general de anfetaminas y barbitúricos que salieron al mercado en 1950. Estos fármacos tenían restricciones en todos los países europeos menos en España, por lo que se les acabó denominando “la droga española”. En estos años, España disfrutó de grandes dividendos gracias a la venta en masa de estas drogas. En cuanto al cannabis, su consumo nunca fue generalizado o preocupante. Sin embargo, el consumo de derivados cannabicos (Kif, grifa, hachís) era habitual en ambientes de marginalidad entre los que podrías encontrar perfiles como legionarios, ex legionarios, soldados que venían de cumplir servicio por sorteo en Ceuta, españoles que residen en el Protectorado de Marruecos, marineros, prostitutas, chulos o carteristas (Escotado, 1989). Mientras tanto, un número relevante de morfinómanos eran tolerados e institucionalizados en la sociedad. Por el contrario, la cocaína tenía un uso muy extendido, pero únicamente entre los estratos privilegiados del Régimen. Se trataba de un sector que no sufría de privaciones económicas y podían darse el lujo: aristócratas, diplomáticos, artistas del flamenco, toreros, famosos del cine, capitostes del Movimiento, etcétera. (Escotado, 1989).

Esta “paz farmacéutica” (Escohotado, 1989) que se disfrutó durante los primeros 25 años del régimen se fundamentaba principalmente en la perpetuación del uso de carnés de dosis extra-terapéuticas extendidos durante la II República. Esto duró hasta la incorporación de la ley de actualización de las normas sobre estupefacientes según el convenio establecido en 1961 de las Naciones Unidas (Jefatura del Estado, 1967, 11 de abril). A partir de este momento los consumidores de drogas serían perseguidos como auténticos criminales (Usó,2013). No hubo grandes cambios políticos hasta el final de la década de los sesenta, cuando personalidades relevantes en medicina (Doctor Ricardo Royo-Villanova) reintrodujeron la idea de que los drogodependientes merecían un trato más cercano al enfermo que al delincuente.

No obstante, esta postura fue eclipsada por la extensión del consumo de psicodélicos como el LSD entre los movimientos contraculturales. Lo que siguió a estos hechos fueron movimientos de histeria colectiva- especialmente intensa entre 1960-70- cuando se concretó la Brigada Especial de Estupefacientes (Jefatura del Estado 1967, 11 de abril). La nueva Ley de Vagos y Maleantes se convertiría en la Ley de peligrosidad de rehabilitación social, en la que se establecían medidas de control sobre determinados grupos considerados como peligrosos (Jefatura del Estado,1970 6 de agosto), el control del LSD, mescalina y psilocibina (Ministerio de la Gobernación, 1967, 17 de agosto) y finalmente, la modificación del Código Penal (Jefatura del Estado,1971). El tema cobró importancia de nuevo, modelos juveniles se relacionaban directamente con su uso, deportistas de élite descubiertos en el control de dopaje y el auge de estereotipos hacía los consumidores.

A pesar de estos antecedentes, la creación de la droga como problema en España no ocurre hasta finales de los sesenta y principios de los setenta. Se produce una ola de pánico moral proveniente de los Estados Unidos. Entre los años 67 y 68 empiezan a aparecer en las grandes ciudades un mercado de hachís, extendiéndose su consumo en todos los grupos jóvenes de subculturales. Aunque ya para entonces se había hecho popular la figura de los “grifotas”: hombres que venían del norte de África, lumpenes, que en un pasado habían sido legionarios. De África traían cierta cultura de la grifa y un consumo frecuente de la misma (Romaní, 1999).

A decir verdad, esta figura no era nada nuevo, únicamente se extendió y aumentó su presencia por el país (Boú, 2015). Una de las primeras intervenciones sociales dirigidas directamente a tratar el problema de la droga se inicia a partir de la primera ratificación de España en el 67 del Convenio Único de Viena (1961). Lo que le siguió fue la creación de la Brigada Especial de Investigación de Estupefacientes de la Policía. A pesar de todo ello, España era un país inexperto en materia de

drogas por lo que estas intervenciones se verán guiadas por la metodología americana de origen (Boú,2015)

En cuanto al cine, en base a la Junta de Protección de menores a finales de los años 40, cada residente en Madrid acudía a una sala de cine una media de cuarenta y cinco veces al año (Montero 2002, 180). Por lo que se puede entender la popularidad que tenía la industria cinematográfica y, por consiguiente, el poder de la Junta de censura. Ellos supervisaban todas las producciones, nacionales y extranjeras que se proyectaban en los cines españoles durante el franquismo. Sin embargo, el Gobierno de Franco no promulgó una ley oficial de censura hasta 1963, ocasionando una indeterminación en la ejecución de la censura, que se regía principalmente por el criterio de los seguidores al movimiento que participaban en el régimen (Gascón,2021). Uno de ellos, Francisco Ortiz, hizo público en una conferencia impartida en 1946 algunas de las bases que orientaban su labor. Para Ortiz era susceptible de censura todo aquel contenido que, para un español medio, constituyera una causa de escándalo (Gascón, 2021).

Este planteamiento era bastante simétrico a los métodos y consejos del British Board of Film Censors o por el código Hays en EE.UU. Lo cual no es que eliminará los “temas fuertes de la pantalla” pero siempre debían aparecer con la intención de los autores de que la causa de aparición fuera noble y rígida, la realización decorosa y el final de la narración moralista o aleccionadora. O sea, siempre y cuando aparezcan castigando a los personajes que encarnen la ideología contraria al régimen y recompensando a aquellos que sigan sus mismos principios, o sean contruidos como “los bondadosos”. Todo ello para que conformara un ejemplo para sus espectadores (Gascón,2021).

8.1.2 Breve introducción en el contexto argentino

Es difícil analizar Marihuana sin una pequeña contextualización de lo que sucedía en el panorama internacional en el momento de la producción de la película. Marihuana es una película que se alimenta de las políticas prohibicionistas que llegaban del coloso Estados Unidos. Los americanos, llevaban desde 1909 (Comisión del Opio) intentando implementar medidas prohibicionistas a nivel internacional. Su principal motivación era asumir una posición de liderazgo moral internacional, la reducción de resistencia china en sus inversiones financieras, una creciente preocupación por la seguridad interna y el consumo de opio en el ámbito militar norteamericano (Del Olmo,1989)

Progresivamente, Estados Unidos fue tomando un papel hegemónico en el contexto internacional. Impuso sus políticas mediante presiones políticas en países Latinoamericanos (como Argentina) con el fin de disponer de su colaboración en sus posteriores convenciones prohibicionistas (Del Olmo, 1989). Estados Unidos también se hizo con personalidades de gran influencia para ejercer una cierta manipulación mediática respecto a la publicidad de las drogas. Extendiendo, por ejemplo, que “el aumento [de la drogadicción] es prácticamente del 100 % entre la población negra», lo cual, en su opinión, era algo aterrador porque «los negros [...] suponen el 10 % del total de la población, pero llegan a constituir el 60 % del colectivo de los drogadictos” (Hari,2015).

En este contexto, hicieron posible la implantación de la narrativa prohibicionista a nivel internacional. Para 1960, Argentina se afianzó oficialmente al liderazgo de Estados Unidos con el régimen de control de drogas. Esta política, se fue expandiendo por el bloque de occidente e imponiéndose al resto de comunidades durante la Guerra Fría y materializándose con la Convención Única de Estupefacientes de 1961. Esta convención tenía como objetivo limitar el uso de drogas consideradas peligrosas por los médicos y científicos fieles a los norteamericanos. En 1964, el Estado Argentino con la presidencia de Arturo Illa, aprueba la ley 16.478 por la que se adhiere a la Convención de 1961 en todos sus términos (González, 2021).

8.2 Información fílmica

8.2.1. Ficha técnica 1: Marihuana (1950)

FICHA TÉCNICA Nº1 : Marihuana (1950)	
TÍTULO	Marihuana
DIRECCIÓN	León Klimosvsky
AÑO DE PRODUCCIÓN	1950
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	8/06/1950
DURACIÓN	98 min

GÉNERO	Crimen, Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	-
NACIONALIDAD	Argentina/España

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (<https://infoicaa.mcu.es/CatalogoICAA/es-es?Length=0>)

8.2.2 Sinopsis

La esposa de un prestigioso cirujano, Pablo Urioste, es asesinada en lo que la policía califica como un “crimen por Marihuana”. Pablo se decide adentrarse en el submundo de la marihuana para poder encontrar a los asesinos de su esposa. Sin embargo, para ganarse la confianza de los adictos y traficantes, se ve obligado a consumir marihuana a cambio de información. Pablo comienza a experimentar los adversos efectos de esta droga y se ve sumido en una locura, paranoia y la tentación de seguir consumiendo. Finalmente será una ex – adicta que conoce en su búsqueda, y de la cual se enamora, la que evitará que Pablo caiga en una adicción irremediable.

8.3. Análisis

8.3.1 Marihuana

Marihuana encabeza el tratamiento cinematográfico del universo de las drogas como argumentación central. Mediante una narrativa moralizadora – propia de los años dictatoriales- y el respaldo americano logró esquivar la censura y exhibirse en las carteleras de los cines españoles. La popular política prohibicionista internacional se infiltra en la construcción ficcional- con una cierta manipulación y audacia – para ejemplificar al público las nefastas consecuencias del consumo de drogas.

Solo hacen falta un par de segundos de largometraje para que este discurso bombardee al espectador con agresividad. “A Wave of brutal crimes laid to Marihuana Smoking” (Klimovsky, 1950, 1:00), y otros sutiles mensajes eclipsan la pantalla. Se apoderan de la mirada del público sin tiempo para reaccionar. Entre toda esta inconexa miscelánea de estridentes titulares de crímenes acontecidos, la trama da comienzo.

Nos situamos en una autoproclamada – casi con un tono irónico- “Convención antidrogas americana”, una voz en off se presenta como protagonista. La trama se justifica bajo el relato de un médico que ha sufrido el angustioso camino de la adicción a la Marihuana. Relata – con todo

lujo de detalles-, el tormento que le ha ocasionado esta sustancia. La marihuana se posiciona como protagonista. Ninguna otra sustancia será capaz de arrebatarse la atención de la cámara. Ni siquiera el alcohol y el tabaco, que serán coprotagonistas en la obra. Para su beneficio, se decide - implícitamente- un riesgo nulo de su consumo. Por lo tanto, no son objeto de crítica alguna.

La marihuana no corre la misma suerte. Siempre que sea mencionada o sugerida, le seguirá una escena donde se evidencia los peligros de su consumo. Una mirada simple y primaria rige las consecuencias de aficionarse a esta droga. El simple hecho de probarla constituye en sí un riesgo extremo. Los efectos y peligros conforman una misma categoría prescindiendo de estadios intermedios. La complejidad del proceso de consumo es ignorada para reducirse a un mensaje claro: Si fumas marihuana quedas atrapado. Una ola de angustia, locura, ansiedad y delirios se apoderan del consumidor para convertirlo en un ser vacío, peligroso, despreciable.

Los consumidores traspasan a victimarios. Han sido débiles, le han concedido a la marihuana el control de su voluntad. Se da un proceso de conversión lineal donde una persona con virtudes envidiables – buen status social y económico, bondadoso, profesional, etcétera- se convierte en un ser malvado. Motivado por el odio y la violencia desarrolla la capacidad de perpetrar crímenes sin ningún remordimiento. El asesinato de Eleonora se gesta en torno a esta premisa. “Solo un loco maniaco enloquecido por la Marihuana haría esto” (Klimovsky, 1950, 6:11), afirman los policías como si se tratará de un evento insertado en su cotidianidad. El llamado “Crimen por Marihuana” parece ser tan habitual que conforma una categoría por sí mismo.

El -aparentemente- inofensivo consumo de lo que catalogan como “cigarrillos balsámicos”, tan similares al tabaco, parecen tener un poder sobrenatural en sí mismo. No se muestra la procedencia de esta sustancia, ni siquiera sus derivados. Aunque *Marihuana* había conseguido sortear la censura, Klimovsky no pretende extralimitarse aportando explicaciones innecesarias, prefiere centrarse en la representación de personajes condenados por el consumo. Figuras secundarias que padecen de locura constante, delirios y fracaso laboral; encarnan las perpetuas consecuencias del consumo prolongado. De nuevo, vemos el patrón de conversión lineal del que hablábamos.

No podremos encontrar un discurso coherente y uniforme que describa los efectos de la marihuana. Las escenas que pretenden evidenciarlos están caracterizadas por el desorden y la incoherencia. Las estrategias de cámara – luces y perspectivas en los planos- se esfuerzan para

reforzar la percepción de desorden e inquietud: El eco de risas maníacas, actitudes erráticas, rostros difuminados, rostros estridentes, objetos extraños, etcétera.

En general, un conjunto de escenografía que traslada al espectador una percepción de incertidumbre. Suponemos entonces que este es el mensaje que se quiere transmitir sobre los efectos de su consumo: Un grupo de efectos que remiten al miedo y al descontrol. Por si aún no había quedado claro, el propio Pablo – nuestro médico protagonista - explicita algunos de los síntomas que vive en primera persona: amnesia, visiones, esparajismos, delirios de mujeres con rostros cadavéricos, la creencia de que todos son sus enemigos, sed, pérdida de la coherencia, cree ver a su mujer fallecida, descuido de sus labores médicas y un síndrome de abstinencia caracterizado por un nerviosismo agudo. Nada que no hubiéramos visto en escenas anteriores. La exageración sintomatológica culmina con el final de la narración. El médico adopta una actitud esquizoide y acaba abriendo fuego contra su prometida y la policía. La sustancia se ha apoderado de él completamente, ha sido demasiado débil.

El dramatismo de los acontecimientos parece necesitar una explicación más detallada sobre el acceso al mundo de la marihuana, pero la simpleza argumental pesa demasiado. Únicamente se explican los motivos de adicción de la fallecida Eleonora: “Por culpa de una intervención médica, quedó atrapada por la morfina” (Klimovsky, 1950, 7:38), de este rocambolesco proceso no se vuelve a hacer mención ni se aporta explicación alguna, ni sobre ella ni sobre ningún otro personaje. En lo que sí que se incide en varias ocasiones es en el proceso de consumo- adicción. “Cuidado con el primer cigarrillo es el que atrapa o deja”, “Un hombre que ha consumido marihuana ya no es un ser normal” (Klimovsky, 1950 20:20). Es simple: lo pruebas, te enganchas. Así queda solventado el guión en casi en su totalidad.

El consumo de esta sustancia se emplaza en espacios sórdidos. Es el caso de un cabaret que su vez está camuflado dentro de una carpa de circo. En este escenario la cámara alcanza a percatarse de una gran nube de humo que cubre el lugar. Mientras, captando todas las miradas se encuentra una mujer bailando música tribal en un estado de trance. Es difícil proponer una explicación coherente de esta situación, podríamos atribuirlo a la creencia aportada por un policía, que afirma que la marihuana es exportada desde África a Europa y Estados Unidos. Pero tampoco sabemos a ciencia cierta si esto es cómo se relata. Estos espacios cuentan con un aura de misticismo y secretismo propio del lugar, como bien se aprecia al inicio del film “El mundo de la marihuana es muy cerrado y todos se esconden” (Klimovsky, 1950, 8:21).

A estos espacios son bien recibidos los consumidores o sus acompañantes. Una vez dentro, todo el mundo debe consumir marihuana si no quiere enfrentarse a los traficantes que vigilan el lugar. El porqué de este suceso queda sin respuesta. Estas salas las gobiernan personas en el apogeo sintomatológico – antes descrito-. Parecen personas fuera de sí. Es difícil pensar que estas personas se integran en una vida normalizada pasando por desapercibidos. Pero lo cierto es que Klimovsky retrata a los adictos de una manera sumamente genérica.

Las características de los consumidores se reducen al proceso de conversión lineal. Construye en un amplio abanico de características propias de las personas propensas a caer en la adicción: Todas. Aquí es donde está la argumentación moralizante. Todos los personajes que padecen de adicción son representados con condiciones de vida muy benevolentes: buen status social y económico, buen trabajo, buen aspecto, bondadoso, generoso, etcétera. Ninguno de ellos presenta ninguna patología o factor aparente que haga sospechar al público de su “inesperado” final. El discurso aleccionador y paternalista se desarrolla en su plenitud. Reduce el mensaje final de la película: cualquiera puede acabar en el mundo de la droga, la adicción no sigue normas o patrones. Una forma no muy sutil de transmitir una imagen estereotipada de la marihuana susceptible de convertirse en miedo social.

Para la tranquilidad del espectador, la película no es tan fatalista como cabría suponer. El alegato final del médico protagonista -que retorna a la inicial convención americana- vislumbra la posibilidad de deshabituación de los adictos: “Esta es mi historia, una historia cierta de dolor, pero también de esperanza en la recuperación de todo hombre por hundido que esté. Que esa esperanza sea nuestro estremecido mensaje de fe en la condición humana” (Klimovsky, 1950 1:23). Como es costumbre en esta película, tampoco se explica que herramientas, métodos o recursos deben seguir los consumidores para poder dejar de lado esta droga.

Respecto a los autores del crimen, ya se puede suponer quienes son los responsables: Los traficantes. Verdaderamente estas personas no tienen un papel relevante, aparecen únicamente cuando la redundancia narrativa insiste en mostrar las nefastas consecuencias de introducirse en el mundo de la droga. Protagonizan escenas donde amedrantan, dan palizas o exhiben sus armas. Se les conoce como personas peligrosas, influyentes y organizadas. Introducen tímidamente el concepto de “mafia” o “grupo criminal organizado”, que en esos años era tan poco conocido. Estos criminales son personas con un alto respeto social que gozan de un alto status social y económico. Se les retrata con trajes de alta gama, con un aura de elegancia que les sigue

allá donde vayan. Se han labrado esta posición perpetrando fechorías por todo el mundo. Solo intentar acercarse a ellos constituye un severo riesgo: “Estoy seguro de que Pablo ha averiguado algo y lo han golpeado para que no vuelva” (Klimovsky, 1950 21:00).

Tienen un insistente ímpetu en agravar la adicción de los consumidores: “Si no fumas te pegarán” (Klimovsky, 1950 44:00), regalan marihuana para tener más adictos a los que controlar, cometen actos moralmente deplorables como la violencia o el espionaje. Ellos representan la maldad del mundo de la marihuana, personifican un argumento de peso para que el espectador rechace este mundo y le sea imposible la identificación con estos personajes. El desenlace -como no podía ser de otra manera- culmina con todos los miembros del grupo criminal a manos de la policía dejando la sensación de que “se lo merecían”.

Concluyendo, *Marihuana* es en sí un mensaje político en fondo y forma. El lenguaje cinematográfico y la construcción de personajes constituye uno de los mayores respaldos en el mensaje publicitario. La aparición y uso del discurso científico/institucional sustentado en la personificación de la moralidad y autoridad de un prestigioso médico evidencia- a ojos del espectador- una verdad universal, irrefutable. Mediante una presencia inapreciable a la vista, anula toda posibilidad de que el público pueda identificarse o emitir juicios contra el mismo. La estrategia del narrador omnisciente y la ausencia de otras fuentes de información sobre drogas en ese momento, hacen que la narración tenga ventaja sobre la imaginación y percepción del público.

Marihuana representa la viva imagen de los principios prohibicionistas que estaban proliferando en ese momento en el extranjero. Es una versión muy americanizada de la moral antidrogas. Representa la campaña de publicidad en contra de la marihuana. España estaba bastante distanciada de esa visión. En los años de producción de esta película, la droga ni siquiera era reconocida como un problema social de preocupación. Desde la perspectiva del espectador español, el tráfico de drogas y la adicción constituían problemas en el extranjero, aunque sí que podríamos admitir la intención del Gobierno de extender un tipo de moral prohibicionista. A pesar de que no venía acompañada de medidas legislativas o regulatorias hasta dentro de más de una década.

9. CAPÍTULO 2: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE LA TRANSICIÓN (1975-82)

9.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años de Transición (1975-82).

En el capítulo anterior señalábamos que es en 1967 cuando España firma el Convenio de Viena. No obstante, esto responde a un compromiso diplomático o una forma de integración en el panorama internacional legislativo. Se trata de una etapa de aperturismo en el régimen, principalmente, como parte del intervencionismo americano (Boú, 2015). El año anterior se había accedido a aprobar: La Ley de Prensa por la que se fomentaba las libertades individuales y de prensa, La Ley Orgánica del Estado por la que se establecía como sucesor del mandato al Rey Juan Carlos, así como la Libertad Religiosa y la Ley General de educación (Romaní, 2010).

Se trató de un período con una alta conflictividad. En 1973 se produce una de las grandes crisis energéticas a nivel social y económico, aparecen en España un nuevo tipo de delincuentes juveniles, aumento de la conflictividad social mediante protestas vecinales que ponían de manifiesto las condiciones de vida de los ciudadanos y un mayor radicalismo juvenil. Se asesina en estos años al almirante Carrero Blanco, en ese entonces, sucesor de Franco; y un aumento de la violencia de la banda terrorista ETA. A todo ello, hubo una respuesta caracterizada por una alta represión: fusilamiento del anarquista Puig Antich (1974), ETA y FRAP⁶ (1975), la muerte del caudillo y un intento de recuperar la continuidad del régimen en el 1976. Mientras, la oposición se estaba organizando formalmente con los apoyos internacionales, dándose comienzo la negociación de intereses y el surgimiento de discursos democráticos (Romaní, 2010).

En 1978 se inicia formalmente el periodo de Transición con la aprobación de la Constitución y los Estatutos de Autonomía en 1979 para Cataluña y Euskadi. No obstante, las turbulencias siguen presentes: comienza en 1976 la Ley de Reforma Política pactada, amnistías y legalización de grupos políticos, elecciones generales de 1977 y el gobierno de Suárez, los pactos socioeconómicos de la Moncloa, la actividad de ETA y extrema derecha, el golpe de Estado de 1981, manifestaciones democráticas, sindicales y nacionalistas, la aparición pública de los “radicales”: feministas, homosexuales, presos en lucha, etcétera. En conclusión, se trata de un

⁶ Frente Revolucionario Antifascista Patriótico

momento de negociaciones y movilizaciones que acabarán por sentar las bases de la configuración democrática (Romaní, 2010).

En cuanto a las drogas, cabe destacar la evolución del consumo de cannabis (hachís) en España que vino de la mano del proceso de industrialización propio de los años 60. Este proceso provocó un importante desarrollo económico y el inicio de ciertas transformaciones sociales y culturales. Las drogas ilegales - donde se sitúa el hachís- se hacen populares en ámbitos contraculturales entre 1972 y 73. El hachís se “pone de moda” y se acabará extendiendo por una gran parte de la población (Bou, 2015).

De hecho, Romaní (1999), localiza la segunda etapa evolutiva del hachís entre 1976 y 1978, fundamentada por el aumento de actividades callejeras. Será de 1979 en adelante cuando esta droga se convierta en un fenómeno generalizado. Ya no es la sustancia de principal preocupación, cederá su protagonismo a la heroína, que se distribuye por los mismos canales ilegales que el hachís. Aunque la heroína se comportará de manera muy distinta y será utilizada para apoyar estereotipos negativos sobre los jóvenes (Romaní, 1999).

La existencia de la heroína en España data en 1973, su consumo se restringía a universitarios, artistas y profesionales, aún tenía un carácter contracultural. Esto es algo que cambia en 1977 cuando se registra la primera muerte por sobredosis⁷. Se construye “El problema de la droga”, se basaría en una serie de políticas represivas y criminalizadoras que tomarían como fundamento las bases legales de los americanos (Romaní,1999). En este escenario (77-82), es cuando el concepto de “drogadicto” empieza a instaurarse en relación a la población más joven que utiliza un nuevo método de consumo: la inyección (Boú,2015)

A pesar de la gran oleada de pánico social característica de este período, el proceso de Transición no vino acompañado de un cambio legislativo en materia de drogas. En parte, con el grave contexto social en el que se encontraba el país en esos momentos, el debate de legalización-prohibición de las drogas pasó a un segundo plano. Mientras, las drogas legales estaban en su mejor momento. Se habían expandido por todos los sectores poblacionales. Este fenómeno está reforzado por el nuevo clima cultural: una nueva ola de música punk, psicodélica y rumba-pop canalla. A través de estas vertientes, se explicarán muchas de las representaciones

⁷ O lo que entendían por “sobredosis”, en muchos casos se debía a un exceso de adulteración en la sustancia (Romaní, 1999)

cinematográficas y formas de pensamiento. Estas son principalmente adquiridas por la clase obrera. La adicción toma un papel público en forma de canciones que son hoy un vivo retrato de la extensión de las drogas en la calle (Boú , 2015).

En cuanto al cine, la desaparición de la censura comenzó oficialmente en 1976, a pesar de que sería en el 77 cuando las leyes al respecto serían promulgadas. Uno de los decretos más relevantes respecto a los contenidos cinematográficos fue la abolición del Real Decreto de Ley 24/1977 del 1 de abril. Este trataba la libertad de expresión y aseguraba el derecho de los españoles a una libre información, de la misma manera, que abolía las limitaciones de la libertad de expresión de los medios audiovisuales. En esta normativa, se remitía al Código Penal y a la jurisdicción ordinaria con el objetivo de asegurar la protección ética y social, y reducía al máximo la intervención administrativa en materia mediática. Eso sí, con las excepciones de contenidos que atentarán contra la unidad de España, Familia Real o Fuerzas Armadas (Cáliz, 2005)

Ante esta nueva realidad, empiezan a surgir nuevos tipos de cine que aprovechan la nueva libertad en el campo audiovisual. Aparece un fenómeno cinematográfico conocido como “El cine de Destape”. Se trata de un tipo de cine que está caracterizado por la celebración de la permisividad de la desnudez en la pantalla, en ocasiones, lo muestra de forma cruda y amarillista. Esto deriva en una gran proliferación de un tipo de cine que los anglosajones bautizarían “serie B”, cuyo objetivo era principalmente buscar el morbo con guiones francamente malos y con un presupuesto mínimo. Recurren entonces a guiones sórdidos que daban comienzo con el erotismo, pero finalizan con muerte, violencia, y como no podía ser de otra forma, la droga. Suponemos que la finalidad de este cine era la rentabilidad comercial, aunque con el tiempo, este tipo de cine se colocarían en categorías “underground” (Boú y Piquer, 2015).

En este escenario comienza a surgir un nuevo subgénero que se ha denominado “Cine Quinqui” y que contribuyó en gran parte a extender la sensación de inseguridad y alarma social entre la población de clase media. Simultáneamente, potenció el cambio de determinadas conductas entre sectores juveniles trabajadores y pequeños burgueses. La meta de estas obras era la representación de la realidad en los barrios periféricos de las grandes urbes, en los cuales era común la delincuencia juvenil. Mediante relatos que tienen presente el dinamismo y la espectacularidad dirigida al campo comercial, ahondaban minuciosamente en la realidad de los personajes que querían retratar. Llegando incluso a utilizar a los propios delincuentes como

protagonistas de la trama. El punto de partida de este tipo de cine será *Perros Callejeros* (1977) de Antonio de la Loma (Boú y Piquer, 2015).

9.2 Información Fílmica

9.2.1 Ficha Técnica 2: *Juventud Drogada*

FICHA TÉCNICA Nº2: JUVENTUD DROGADA	
TÍTULO	Juventud Drogada
DIRECCIÓN	José Truchado
AÑO DE PRODUCCIÓN	1977
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	03/10/1977
DURACIÓN	91 min
GÉNERO	Crimen, Drama, Cine quinqu
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	143.071,56 € / 274.643
NACIONALIDAD	España

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (<https://infoicaa.mcu.es/CatalogoICAA/es-es?Length=0>)

9.2.2 Sinopsis: *Juventud Drogada*

Una banda de jóvenes delincuentes encabezada por Alex, cuya vida se basa en el tráfico de drogas y robo, capta al hijo de un importante farmacéutico, Albert. Para su mala fortuna, Albert desarrolla sentimientos románticos hacia una integrante del grupo, algo que Alex utilizará como herramienta de manipulación. Consiguen absorber a nuestro protagonista en el mundo de las drogas y el consumo abusivo, todo ello para poder acceder a los laboratorios de la empresa familiar y afanarse un depósito de heroína y cocaína.

9.2.3 Ficha técnica 3: *Arrebato*

FICHA TÉCNICA Nº3: ARREBATO	
TÍTULO	Arrebato
DIRECCIÓN	Iván Zulueta
AÑO DE PRODUCCIÓN	1979
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	9/06/1980 ⁸ - 15/04/1994
DURACIÓN	110 min
GÉNERO	Intriga / Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	113.032,98 € / 77.332
NACIONALIDAD	España

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (<https://infoicaa.mcu.es/CatalogoICAA/es-es?Length=0>)

9.2.4 Sinopsis: *Arrebato*

José es un cineasta en pleno bloqueo creativo y personal, mantiene una relación tormentosa con su expareja Ana. Absorto en un bucle de autodestrucción, y con las drogas de acicate. José reactiva su relación con Pedro, un antiguo conocido. Se trata de una persona excéntrica obsesionado con su Super8 y el control rítmico de sus películas caseras, todo ello le lleva a descubrir el llamado “fotograma rojo”. El hallazgo lleva a ambos a sumirse en un complicado camino hacia el llamado “arrebato”.

⁸ Esta película tuvo un primer estreno limitado en 1980 pero tuvo muy poco éxito y cayó en el olvido por varios años, en 1994 se hizo un reestreno, y es en este año cuando la película alcanza un éxito que lleva a los críticos a considerarla una película de culto español.

9.3 Análisis

9.3.1 *Juventud Drogada*

1977 fue un año caracterizado por la construcción social del problema de la droga. *Juventud Drogada* fue una víctima de la ola del cine de destape y cine quinquí – más cercana al primero que tan de moda estaba en la escena audiovisual en esta etapa. Como es propio de estas corrientes, escenifica una narración escandalosa junto con unas imágenes viscerales. Sin duda, explican el rechazo que causó esta cinta en su público. Truchado prescinde de técnicas elaboradas, el realismo social y las imágenes cuidadas. El caos y la incoherencia son los fundamentos del guión. Pese a ello, *Juventud Drogada* fue una película muy reveladora en lo concerniente a la introducción y normalización de muchas drogas. Hasta entonces consideradas “extranjeras” en la sociedad española.

El cannabis reaparece en escena. Su sintomatología sigue caracterizada por la exageración y la dispersión. En función de quién lo consuma y cuando se dé este consumo se representarán efectos o se obviarán. La película seguirá este patrón en todo momento. Parece tentador pensar en que indirectamente, están introduciendo el concepto de la tolerancia. Un aspecto levemente más elaborado que afina en el proceso de consumo. Cuando un personaje al que se le presupone una habituación a esta sustancia protagoniza una escena, los efectos se invisibilizan. Por el contra, cuando es Albert –un personaje al que se le presupone un desconocimiento del mundo de las drogas- se presenta una sintomatología cercana a la etapa dictatorial: angustia, visión borrosa, sonidos con eco, paranoia etcétera.

“Las primeras veces ocurre así” (Truchado, 1977, 17:34), reafirma Alex. Confirmando la supeditación de los síntomas al consumidor. Y está en lo cierto, en las escenas posteriores donde el consumo se repite, la experiencia de Albert no será la misma. El cannabis no es una droga que se consuma en solitario, simultáneamente se consume alcohol y tabaco. Estas drogas no gozan de ningún protagonismo, su presencia es superflua y mundana. Otras sustancias como el LSD aparecen ocasionalmente y sin mayor protagonismo. Su método de consumo es un tanto extraño: Los jóvenes lo mimetizan con terrones de azúcar. Este método no volverá a aparecer en pantalla. Parece una herramienta más para dotar al filme de otro elemento extravagante.

Uno de los personajes secundarios (Sandra) aclara sobre los efectos de esta sustancia: “Cada uno tiene su especialidad, a ella la da por el sexo, a mí por llorar” (Truchado, 1977. 18:28). En cuanto

a Albert, el efecto que se le vincula son visiones de gente riéndose y luces estroboscópicas. Todo ello bajo una actitud tranquila y somnolienta.

El consumo de sendas drogas se emplaza en lugares privados y semi-privados. Tanto el cannabis como el LSD se dan en la casa de Alex. Un espacio privado al que solo tienen acceso los allegados del grupo. El alcohol, tabaco y también el cannabis, se sitúan en bares y discotecas. Incluso, se proyecta la venta de drogas (hachís). Queda así normalizada, tanto el consumo como la venta de drogas.

Ahondando en el espacio central, la casa de Alex. Esta vivienda será el epicentro de la trama y está laboriosamente decorada para que el espectador sepa qué clase de personas la habitan. Un estilo hippie se apodera de todos los elementos del mobiliario, las representaciones gráficas de las paredes evocan directamente a las visiones de Albert bajo los efectos del LSD. Allí, podremos encontrar recurrentemente a personas desconocidas consumiendo. Las actividades principales son el sexo y la droga, ambas compulsivamente y al mismo tiempo. La sincronía de estos factores lleva irremediabilmente a su relación. El sexo y el consumo de drogas están estrechamente vinculados, no se explica si uno es efecto del otro o viceversa. Recuerda a los movimientos contraculturales incorporados a España desde hacía algunos años. La música funk, psicodélica y rock que acompaña una gran parte de estas escenas reafirman la referencia americana. Recordemos que estos movimientos están estrechamente vinculados con el mundo del LSD y la promulgación de la libertad individual y sexual. En resumen, drogas, sexo y música americana conformarán un tópico inamovible en la pantalla dentro del cine de estos años.

Volviendo a las drogas, los peligros del consumo de dichas sustancias no se encuentran en sus efectos si no en el proceso de adicción que se representa mediante el personaje de Albert. Primeramente, Albert es un joven de un muy alto status social y económico, vive muy cómodamente con todos sus caprichos a su alcance, buena relación con su familiar, un buen aspecto físico. En general, ninguna característica ni física ni psicológica que conforme un factor de riesgo para la predisposición al consumo. En oposición a los consumidores de drogas, son personas que viven de engañar, pertenecen a los más bajos sectores sociales, mal aspecto, se las presenta como personas aisladas. O como Sandra, con una situación familiar y unas redes de apoyo conflictivas. Todo ello deja entrever una situación de aislamiento que poco tiene que ver con la situación de Albert.

La diferenciación narrativa entre “los buenos” y “los malos” es clara. Una vez entra en contacto en su mundo y se inicia en el LSD y el cannabis, ellos impulsarán el proceso de adicción que se irá manifestando a lo largo de toda la película. Como Alex -cabecilla del grupo- afirmaba: “Estoy seguro de que la semana que viene es capaz de vender a su padre por un gramo de coca ⁹o un simple petardo” (Juventud Drogada, 1977).

Otro de los elementos que personifican la adicción en *Juventud Drogada* es la madre de Sandra. La escena es muy breve, pero podremos ver – por primera vez- en pantalla a una heroinómana. Y por si no fuera suficiente, un sórdido y primerísimo plano de la aguja clavada en el brazo. Únicamente sabemos de ella que se trata de una persona que ha entrado en un estado mental de desvarío y demencia. Mediante un juego de luces y sonidos, se le vincula con un ambiente oscuro y sombrío. A su vez, esto impulsa la adicción de Sandra por el cannabis, ella afirma que “ayuda a olvidar” (Truchado, 1977.10:55), y en este punto es donde se introducen dos nuevas perspectivas sobre el consumo de drogas. Por un lado, vislumbra el uso de las drogas fuera del mundo de la diversión, el sexo y la música. Lo relaciona como forma de anestesia para el dolor emocional, o como forma de sobrellevar la dura situación familiar. Lo que también nos dará una pista sobre la complicada psicología de los adictos y el proceso de habituación.

Como Sandra, el consumo tendrá su razón en ser una forma de sobrellevar las adversas condiciones de vida que sufre. O como Alex, las drogas son un medio para cometer actos vandálicos, conseguir sexo y una vida desenfrenada. Esto es algo que hasta ahora no se había planteado y que será algo repetitivo en las posteriores películas. Por otro lado, el hecho de que Sandra sea la facilitadora de la heroína de su madre y de los porros de Albert - al igual que Alex es el facilitador de la droga de Sandra- plantea una relación de retroalimentación de la adicción. Simplificándolo: la adicción lleva a más adicción, desde los porros a la heroína. Se igualan ambas sustancias haciendo una peligrosa relación.

Por su parte, Albert irá introduciendo el cannabis en su día a día. Su consumo va evolucionando hasta que se convierte en algo imprescindible para él. La mayoría de escenas que protagoniza lo hace en compañía de un porro. Los efectos se disipan y ya no se representan. Albert se convierte en una persona hostil, abandona sus responsabilidades, tiene amnesia, pierde la percepción del riesgo, etcétera. Podríamos decir que Albert, una persona que no se droga, bondadoso, apoyado

⁹ Aunque se menciona la coca, no llega a aparecer en ningún momento

por su padre, con trabajo y responsable; evoluciona al perfil de los consumidores que le acompañan: personas egoístas, mentirosas que se dedican al mundo del crimen y abandonadas por su propio círculo. El momento culmen que explicita este proceso es cuando Albert bajo los efectos del cannabis, guía al grupo de consumidores a atracar el laboratorio de su padre con el objetivo de robarle la heroína.

El peso dramático de la narrativa recae directamente en el grupo de consumidores, son a la vez distribuidores, atracadores y consumidores. Por lo que toman un papel principal durante la narración. Se deja claro al inicio de la película cuando un personaje secundario se dirige a Alex: “Te está buscando el moro, ha pasado 3kg en Marbella” (Truchado, 1977, 5:18). El grupo de consumidores -más concretamente Alex- son los personajes que representa el mundo de las drogas y la peligrosidad asociada. Alex es el que idea el plan de captar a Albert y convertirle en un drogadicto, todo ello para poder hacerse con la heroína de su padre. Este patrón se repite con todo su círculo. Les incentiva a drogarse para mantenerlos bajo su control. Forma parte de un grupo de traficantes organizado que se asocia con otros grupos. Se les presupone violentos y peligrosos. pues no son pocas las escenas donde este grupo muestra al espectador una gran variedad de navajas, armas de fuego o violaciones grupales. Incluso plantean un asesinato: “Ahora solo hace falta matar al moro” (Juventud Drogada, 1977). Como desenlace, intentan matar a Albert mediante la ingesta de unas pastillas, no sabemos que son ni tampoco sus efectos, parece únicamente un recurso para construir un final dramático.

En conclusión, este filme olvidado – justificadamente- por el público y los productores, se centra en esencia en una comparación entre los jóvenes acomodados y los jóvenes criminales de la calle. Toda la película tiene una reiteración de excesos sexuales, crimen organizado, armas, violencia y jeringuillas. Todo ello amparado por la nueva corriente cinematográfica del destape. Por ello, más que la coherencia narrativa o la comercialización, reemplaza la función moralizante por el objetivo de escandalizar a sus espectadores. Sin más objetivo que provocar a sus espectadores y la estigmatización de determinadas prácticas y perfiles, fue repudiada por los espectadores. Difícilmente podrían verse identificados por las escenas que plantea. Lo cierto es que consigue transmitir el vago mensaje sobre las drogas de “se empieza por un porro y acabas en la heroína”. Por supuesto, la deshabituación no se manifiesta como posibilidad en la narrativa, ni siquiera se hace alusión a ella, la adicción es un proceso del que no se puede salir.

Juventud Drogada sorprende por el poco pudor que plantea y la mezcla de drogas, sexo y psicodelia que representa durante todas sus escenas. En definitiva, un claro ejemplo de lo que posteriormente se calificaría como cine de serie B. Más enfocado a amantes de narrativas ligeras que no conlleven un gran trasfondo emocional y psicológico, y ausentes de un retrato social fidedigno.

9.3.2 Arrebato

No hay una forma sencilla de analizar *Arrebato*. La complejidad de la narración y el carácter metafórico de todos sus elementos hacen del estudio todo un desafío. Carlos Aguilar sostiene que: “Arrebato constituye una propuesta perfectamente extraordinaria en la historia del cine español, y por todos los conceptos, desde el planteamiento argumental hasta la resolución formal, desde la técnica empleada hasta la estética esgrimida, desde el tono hasta la cadencia, desde el espíritu hasta sus múltiples contenidos” (Aguilar, 1997:809). Debemos advertir que las interpretaciones de la obra de Zulueta son inagotables y versan en múltiples perspectivas. Dado que el tema que nos ocupa se centra en las drogas, el eje del análisis será la aparición y uso de las mismas durante la película.

Nos encontramos con protagonistas con un status social y económico normalizado, incluso acomodado. Inicialmente no presentan relación con los ambientes marginales o problemáticos. Nuestros personajes son cineastas que se rodean de productores cinematográficos, el mundo del espectáculo, del glamour. Son consumidores habituales de todo tipo de sustancias. Una amplia gama de drogas se presenta ante el público: barbitúricos, cocaína esnifada, popper y heroína (fumada e inyectada). Podría entenderse que estamos ante otra obra amparada bajo la tendencia del destape, nada más lejos de la realidad. Estas drogas pasan por la cámara con un carácter mundano. Distan de la exageración dramática que caracterizaba a las obras anteriores. Las drogas son normalizadas ante el espectador. La mirada se centra en sus consumidores en vez de en las sustancias en sí.

Lejos de las imágenes reproducidas de los efectos de dichas drogas en aquellos años¹⁰, *Arrebato* presenta una singular sintomatología de las sustancias. Su consumo no se traduce en angustia, paranoia o las visiones tan comunes en filmes anteriores. Adopta un lenguaje simbólico mucho más elaborado. Es el propio Pedro – protagonista- el que nos explica los efectos de la cocaína: “Me

¹⁰ En especial la heroína, protagonista de múltiples representaciones durante esta etapa

rebajan, no me relajan, me rebajan el ritmo, me ponen en mi edad... Me hacen crecer” (Zulueta, 1979. 34:24)

Sin embargo; a Zulueta no parece interesarle demasiado la sintomatología de las drogas. La gran parte de representaciones que aluden a los efectos de las drogas se condensan en el proceso de obsesión cine-drogas. Más cercano a una representación de la adicción que de los efectos en sí. Esta dualidad será el eje que posibilitará la narración y argumentación de la película.

“Ninguna película como *Arrebato* ha sabido conjugar con tanta intensidad, y de manera tan personal, drogas y cine. Los efectos de la heroína, consumición afín a la del tiempo; el poder antropófago de la cámara -más allá de la pérdida del aura la asimilación de droga y cine a la figura del vampiro, que reduce a sus víctimas sin forzarlas y les da a probar el gozo de dilatar la noche a la eternidad.” (Velasco, 2008).

Lo que se denomina “arrebato” durante el filme es en sí el efecto del cine y de las drogas simultáneamente. Se entiende como un aislamiento, una ralentización del tiempo que se asocia a un momento de éxtasis que evoca los más tiernos recuerdos de la infancia. La heroína entonces, era el motor principal para llegar al arrebato. En *Arrebato* las drogas -al igual que el cine- siguen un proceso de vampirización¹¹. La lente se convierte en una fuente que absorbe la vida de Pedro. La heroína le “envenena”, le intoxica la sangre y es capaz de arruinar la vida de todos los personajes que se atreven a probarla. Convergen cine y drogas en un proceso de drenaje sobre la vida de Pedro.

Este fenómeno de adicción comparada se refuerza- sutilmente -con algunas estrategias audiovisuales. Por ejemplo, una de las escenas donde Ana está dormida tras consumir heroína. Pedro grita su nombre con el objetivo de despertarla, la cámara que enfoca a Ana reproduce un ligero eco de la voz que la llama. Se entiende que el consumo de drogas lleva al individuo a un estado de arrebato, lejano al funcionamiento del tiempo y del espacio al que estamos acostumbrados. Otra de las estrategias que no podemos pasar por alto es la inclusión de sonidos fuera de contexto que parecen solo ser percatados por el espectador.

Cuando se aproxima una escena donde alguno de los personajes va a consumir drogas comienzan a sonar ambulancias, graznidos de cuervos, llantos de bebe, sonidos de juguetes, etcétera. Esto

¹¹ Se pueden observar continuas referencias a este proceso durante todo el filme: primeras escenas de la película donde se observa un vampiro, el personaje y la forma de vestir de Pedro, la descripción sobre los efectos del cine y las drogas...

consigue crear una atmósfera que se diferencia de una narrativa ordinaria. Pareciera que el escenario cambia y algo dañino está por acontecer a los personajes. En parte es así, pues es una señal de que el arrebató se acerca. Consigue trasladar al espectador una sensación de angustia, irrealidad e incomodidad que parece adecuarse completamente a las escenas que se reproducen en pantalla.

Por lo tanto, los peligros de las drogas se entienden representados en el proceso de adicción- o más bien obsesión- de los protagonistas. Sobre esto, Pedro afirma: (La heroína) Esto es una mierda delicada, si te pasas, no vale. Muy hija puta, sí señor, pero a mí me sirve. Me sirve para los demás, para los que vienen de fuera, porque con mi familia no hablo, ellos están bien” (Zulueta, 1979, 33:29). Incluso José, cuando insta a Ana a inyectarse heroína por primera vez, reproduce esta misma lógica: “No conviene pasarse, si te pasas, no vale” (Zulueta, 1979, 43:08). Se advierte una idea inédita sobre el proceso de adicción: Si te pasas, no vale. Un estadio de habituación intermedio entre el consumo y la drogodependencia. Si sobrepasas el límite, la adicción anulará los beneficios del consumo. En este caso, Pedro presenta estas ventajas como una forma de relacionarse con el mundo. Lamentablemente, esta lógica personificada tanto en Pedro como en José es revocada ante el desarrollo adictivo de ambos.

El caso más claro del proceso de adicción es el de Ana. Se trata de una figura que al principio del filme únicamente consume cocaína esnifada. Esta droga es consumida de forma social, en compañía de otros personajes que también consumen. Su consumo se limita a espacios privados, escondidos. Es el mismo caso que el de la heroína. Se consume de manera solitaria mayoritariamente, únicamente se permite la compañía si esta se consume de forma fumada. Parece plantear un cierto rechazo al método inyectado, los personajes siempre rehúyen la compañía cuando se inyectan esta droga. Quizá debido a la agresividad del proceso y la normalización de sustancias que se consumen fumadas, como el tabaco o el cannabis.

Así se comprueba la argumentación cuando Ana conoce a José (consumidor de heroína). Comienza con el consumo de heroína esnifada para seguir con la inyectada y desarrollar una adicción irremediable. Aunque sobre este tema, Pedro llega a culpar no a la sustancia sino a la psicología de Ana: “Era una muchacha un tanto excesiva, capaz de engancharse a lo que sea en 15 días” (Zulueta, 1979, 46:51). También ocurre con José cuando Pedro le sugiere: “Me pregunto si sigues con tus polvitos, tú eres de los que podría saber utilizarlos” (Zulueta, 1979, 41:41). En cualquiera de los casos, la narrativa no tiene ningún atisbo de respaldar el inicio de la adicción como causa

de factores de la personalidad de los personajes. Siguiendo con el caso de Ana, tras el desarrollo completo de su adicción manifiesta una incapacidad total para dejar de consumir: “Que sepas que casi lo consigo, llevaba cuatro días sin tocarlo” (Zulueta, 1979, 1:01). La posibilidad de deshabitación desaparece completamente tras estas afirmaciones y el desarrollo adictivo de los personajes principales.

El caso de Pedro es aún más revelador. Ilustra el proceso de adicción de una manera muy cruda. A partir de la mitad de la película -cuando el estado de Pedro va empeorando- describe: “No duermo ¿sabes?, tan solo cuando no hay más remedio me meto unos polvos de esos que me rebajan el ritmo” (Zulueta, 1979, 46:51). Es decir, la sustitución del descanso por las drogas. Forman parte de su rutina y de su círculo vital, también menciona una sensación de frío constante. Evoca a pensar que el personaje está sufriendo de una desconexión emocional y alienación a causa de las mismas. A pesar de que se pueda pensar que se trata de una afirmación arriesgada, la descripción de una sensación de frío se repite y agrava a medida que el personaje se obsesiona cada vez más con la relación cine- drogas, como una especie de premonición hacía su fatal desenlace.

Pedro pasa por distintos estadios muy representativos en el proceso de adicción. Hay un primer momento donde - contra todo pronóstico- comienza a relacionarse con el mundo. Las drogas y el cine pasan a un segundo plano y en la narrativa se deja entrever un final alternativo de reinserción y recuperación. Rápidamente estas ilusiones desaparecen y se muestra un segundo estadio: la depresión. Un estado emocional deteriorado causado por el consumo de las propias sustancias. Le sigue el síndrome de abstinencia: “Bastó un solo día para perder el control, era el síndrome de abstinencia. Me alejaba de mi destino” (Zulueta, 1979, 1:21)). Este síndrome es caracterizado por una angustia aguda, nerviosismo y agresividad. En el posterior desarrollo dramático podremos observar un personaje comprometido con el proceso de adicción. Es así cuando llega el tercer estadio: la aceptación.

Pedro renuncia a las posibilidades de rehabilitación para entregarse exclusivamente a la adicción. Se denota un aislamiento social, deja de relacionarse con el mundo y se encierra en un bucle de adicción y obsesión. Se esconde cualquier posibilidad de mejoría: “Yo no quería entablar conversación con nadie, únicamente quería dedicarme al cine [imagen de cocaína], no me quedó más remedio, necesitaba un placer adicional” (Zulueta, 1979, 1:10), “Volvía a mis buenos hábitos, aislarse y renunciar a la gente volvía a ser encantador” (Zulueta,1979, 1:20). Pedro entiende que

quiere aceptar la adicción y no renunciar a ella, entrega su ser completamente a conciencia: “Supe inmediatamente que no quería nada más que aquello y en más cantidad” (Zulueta, 1979, 1:12). Es él mismo quien describe esta obsesión y deterioro como un proceso que se agrava a medida que pasa el tiempo: “Me poseían, me devoraban, y yo encantado” (Zulueta, 1979, 1:28).

Este proceso auto destructivo le lleva directamente a un fatídico final. La degradación del cuerpo y la mente de Pedro hace que él mismo reconozca cuál será su destino: “Si ocurre lo que imagino, nadie te mandará esta última cinta, tendrás que venir tú a por ella” (Zulueta, 1979, 1:37). Verdaderamente podemos suponer que él desea un final fatídico, lo deja claro en una de las escenas finales: “La mancha roja había ido expandiéndose. Solo quedaban dos sueños, dos dosis, dos arrebatos” (Zulueta, 1979, 1:30). De nuevo, aclarando la relación cine- drogas.

Arrebato es esencialmente la historia de una adicción. Protagonizada por personajes lúgubres y solitarios, donde el consumo de drogas acontece en lugares privados, sombríos y desordenados que acaban por transmitir sensaciones de angustia. Tanto Pedro como José o Ana son personajes que se les describe con una psicología complicada. A pesar de tener un status social y económico acomodado, la adicción que sufren a lo largo de la película deja al descubierto el deterioro físico al que se ven sometidos y una falta de redes de apoyo que agudiza el proceso de drogodependencia. Aunque Pedro tiene familiares que al inicio del film se preocupan y cuidan de él, cuando su adicción se manifiesta con mayor gravedad, estas figuras desaparecen y son reemplazadas por personas consumidoras que alimentan su patología. De igual modo es el caso de José y Ana, la adicción del cineasta acaba por potenciar la de su pareja. La identidad del consumidor que se rodea de otros sigue patente en este filme y retrata una realidad que ya había sido percatada por otros directores.

En el contexto de esta investigación, una extrañeza como Arrebato, que disfrutó de una repercusión comercial en su momento, no puede trasladarnos un punto realista sobre las drogas que pueda aplicarse a las obras coetáneas o a un pensamiento social extendido. Sin embargo, el proceso de adicción que representa es uno de los más destacados en el ámbito del cine de drogas. Por otro lado, fijarnos en el cine experimental de esta época nos aporta la observación de pequeños matices sobre el nuevo fenómeno del problema de la droga en España proveniente de algunos segmentos sociales.

10.CAPÍTULO 3: PELÍCULAS SOBRE DROGAS PRODUCIDAS Y ESTRENADAS EN ESPAÑA DURANTE LA DEMOCRACIA (1982-2000)

10.1 Contexto de producción, distribución y difusión del cine español durante los años de Transición (1975-82).

La elección democrática del partido socialista en el octubre de 1982 dio el pistoletazo de salida a un periodo de estabilización democrática. Cabe señalar en este período el inicio de la reconversión industrial y el candente debate sobre el nuevo término “seguridad ciudadana” entre 1983 y 1984 (Romaní,2010). En octubre de 1985 un sondeo del CIS manifestó que las drogas conformaban el cuarto lugar en un ranking de los problemas más urgentes para los españoles; después del paro, el terrorismo y la inseguridad ciudadana. Desde ese momento, el llamado problema de la droga sería un tema centran en los imaginarios sociales de los españoles (Usó, 2013).

A mediados de los 80 aparecen otros hechos históricos destacables, como la recuperación económica o la entrada del país en el panorama europeo y la firma con la OTAN. Es ahora cuando se plantea la construcción de un sistema de bienestar, promovido en gran parte por el partido gobernante (Romaní, 2010). Hasta el momento no hubo ninguna autoridad que interviniera en políticas de drogas, a pesar de las visibles consecuencias de las políticas del prohibicionismo. Frente a esta ineficacia política enmascarada de prevención en la segunda mitad de los años ochenta comienzan a aparecer un discurso anti prohibicionista que fue ganando terreno, personificado en grandes hitos de la cultura: Fernando Savater, Antonio Escohotado, Francisco Ayala, etc. Aunque finalmente, el gobierno español jamás se planteó seriamente ninguna de estas medidas (Usó, 2013)

A finales de los 80 y principios de los 90, España intenta desesperadamente destacar en el ámbito internacional con los juegos olímpicos de Barcelona y Sevilla en el 92 (Juegos olímpicos y exposición respectiva). Pero no todo el mundo se estaba beneficiando de este crecimiento económico: en 1988 hay una huelga general y una gran movilización de los barrios marginados motivados con el problema de la droga, las tasas del paro en el país, la nueva epidemia del SIDA y la actividad de ETA. Paso a paso, se va forjando una nueva realidad que incluye a la ciudadanía en la vida política, una nueva crisis en 1993 y la integración de nuevas leyes como la Ley de Extranjería y la Ley de Corcuera.

En cuanto a la droga, entre 1981 y 1985 se iniciaron en el ámbito de la droga personas originarias de reductos marginales. El consumo de heroína acaba por conformar una identidad para los consumidores y agudizando el carácter de marginación propio del proceso de adicción. Por supuesto, esto siempre será acompañado de factores económicos y políticos, como puede ser el auge de una nueva delincuencia y el ya mencionado problema de la inseguridad ciudadana. Todo ello acrecentó un nuevo discurso sobre la droga caracterizado por una fuerte reacción social. Mientras, los recursos asistenciales brillaban por su ausencia (Romaní, 2010). Pese a que la heroína no es la única droga que era consumida en esos momentos, existían ciertos intereses que pretendían vincular el problema de la droga con esta sustancia concreta. La razón se remite a las tensiones políticas respecto a los herederos del régimen dispuestos a debilitar el gobierno democrático por cualquier medio. Este concepto tal como la marginalidad e inseguridad serán el motor para la instauración de políticas de represión (Boú, 2015).

De hecho, en estos años se detectó un aumento del consumo de cocaína que podría responder a la fama de esta droga como “droga del éxito”. En estos años se gestaba la llamada “cultura del pelletazo” que se iría acomodando a mediados de la década. Por otro lado, durante 1985-1990 los índices de consumo de heroína se estabilizaron. En parte gracias a los ya existentes recursos asistenciales y la sensibilización de las nuevas generaciones (Romaní, 2010). En este sentido, la escalada de heroína fue ventajosa para el consenso ideológico. Actualmente, las drogas bajo el régimen de ilegalización conforman una base sólida institucional para la unificación de voluntades políticas. Además, hay que tener en cuenta la propagación del SIDA, que también impulsó la creación de la intervención asistencial, hasta entonces caótica e insuficiente (Boú, 2015).

Esta expansión de los recursos asistenciales en la primera mitad de los ochenta, se relaciona con otra serie de factores independientes. El primero de ellos es la estructura propia de la atención sanitaria. En estos años comenzó una modificación de los mecanismos de funcionamiento, nos dimos cuenta de que el sistema sanitario no estaba preparado para una crisis tan compleja como la de las drogas. Aparecen las primeras iniciativas en el terreno de las drogas acompañadas de la evolución de los servicios sociales amparado en la ampliación del Estado del Bienestar y la aparición de profesionales fuera del ámbito médico, como los trabajadores sociales y derivados de las ciencias del comportamiento (Romaní, 2010). Asimismo, proliferan asociaciones, fundaciones y diversos tipos de recursos asistenciales cada vez con más conocimiento, desarrollo y coordinación con la esfera de las políticas públicas para los drogodependientes. Es decir, una mayor consolidación del sector profesional cada vez más especializado.

A todo esto, el gobierno socialista que en un inicio había apostado por la flexibilidad de las medidas represivas en cuanto a las drogas, acabará retractándose. Se encontrará, además, con movilizaciones de grupos afectados por el consumo de drogas. Esto acabará desembocando en la culpabilización de la droga como causa principal de inseguridad ciudadana. Se abandona cualquier esperanza de tratar el problema de la droga desde una perspectiva que no consista en el prohibicionismo y la persecución policial. (Boú,2015)

Hasta comienzos de los ochenta, donde se sitúa la finalización de la Transición política a nivel legal, se disponía del artículo 344 del Código Penal. Tenía por objetivo acabar con el tráfico, que a efectos prácticos constituía un instrumento de criminalización de los consumidores. Por otro lado, tenemos la antigua Ley de Vagos y Maleantes -posteriormente renombrada como Ley de Peligrosidad Social- que amparaba la incorporación de determinadas medidas coercitivas a quien fuera etiquetado como “toxicómano”. En 1983 se reforma de nuevo el Código Penal mediante una propuesta susceptible de omitir aspectos del mencionado artículo más criticado desde el punto de vista de derechos democráticos, pues se transgredían elementos importantes como el principio de intervención mínima en la vida privada o la determinación legal de la conducta punible (Romaní, 2010). A finales de los ochenta se introduce los programas de metadona, aunque muy sutil y tímidamente, esto causaría varios cambios reseñables en las posteriores décadas. (Romaní, 2010).

Actualmente, la mayoría de percepciones y conocimientos sobre lo que se ha basado el discurso prohibicionista han sido ya superados y han quedado obsoletos. De igual manera, los siguientes fracasos de las estrategias represivas han sido ya admitidos por organizaciones gubernamentales. Por otro lado, las políticas en materia de drogas respecto a una normalización de las mismas, han sido objeto de diversos estudios y debates. Podríamos decir que las políticas de drogas en España han evolucionado levemente hasta convertirse en políticas de reducción de daños (Martín Quintero, 2006)

Sin embargo, a medida que estas políticas se han hecho con distintos ámbitos, en estos últimos años se ha podido observar un descenso de la percepción del problema de la droga por parte de la sociedad española. No obstante, no hay índices que constaten una disminución del consumo y que se capaz de explicar el cambio de paradigma en el imaginario social de los españoles. Podemos concluir así, que el llamado “problema de la droga” fue un fenómeno mediático alimentado por el

miedo social que no se ajustaba a la realidad social. En todo caso, más relacionado con la gestión institucional que con el consumo de drogas (Usó, 2013).

10.2 Información fílmica

10.2.1 Ficha técnica 4: *El Pico*

FICHA TÉCNICA Nº4: El Pico	
TÍTULO	El Pico
DIRECCIÓN	Eloy De La Iglesia
AÑO DE PRODUCCIÓN	1983
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	15/09/1983
DURACIÓN	105 min
GÉNERO	Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	1.334.754,52 € / 996.179
NACIONALIDAD	España

10.2.2 Sinopsis: *El Pico*

Nos situamos en los años 80 de Bilbao. Un estricto Comandante de la Guardia Civil detecta que su joven hijo Paco, es una víctima de la ola de la heroína. Urko, el mejor amigo de Paco, hijo de un importante político de la izquierda abertzale, sigue los mismos pasos que su compañero. Ambos jóvenes emprender un dificultoso viaje en el mundo de consumo de heroína, donde se representan las distintas etapas de la adicción y las consecuencias de la misma. Mientras tanto, ambas familias se ven obligadas a colaborar a pesar de sus diferencias políticas.

10.2.3: Ficha técnica 5: 27 Horas

FICHA TÉCNICA Nº5: 27 Horas	
TÍTULO	27 horas
DIRECCIÓN	Montxo Ramendariz
AÑO DE PRODUCCIÓN	1986
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	23/09/1986
DURACIÓN	81 min
GÉNERO	Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	-
NACIONALIDAD	España

10.2.4 Sinopsis: 27 Horas

Jon, Maite y Patxi son tres jóvenes originarios de San Sebastián que lidian con una clima social y político que no les deja demasiadas oportunidades. Patxi es un trabajador de puerto, pero Maite y Jon son adicto a la heroína, viven el día a día, su único objetivo es encontrar una dosis suficiente para pasar la tarde. Ambos serán víctimas de las consecuencias de la adicción, sin que nadie pueda hacer nada para impedirlo.

10.2.5: Ficha Técnica 6: Historias del Kronen

FICHA TÉCNICA Nº6	
TÍTULO	Historias del Kronen
DIRECCIÓN	Montxo Ramendariz
AÑO DE PRODUCCIÓN	1994

FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	24/04/1995
DURACIÓN	95 min
GÉNERO	Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	2.344.194,48 €/ 772.003
NACIONALIDAD	España

10.2.6 Sinopsis: *Historias del Kronen*

Punk, sexo, drogas y desafíos temerarios son las reglas que rigen la vida de nuestros jóvenes madrileños. Un grupo de amigos con pocas oportunidades vitales se reúnen cada noche en el bar “Kronen”, la desesperanza y frustración por un futuro incierto les ha llevado a adoptar actitudes que desafían todas las reglas sociales y morales de la convivencia en sociedad. Ellos no creen en ello, son amorales, y las consecuencias a largo plazo no existen. El líder del grupo Carlos, retará constantemente a los demás integrantes tratando de llevarles al límite.

10.2.7: Ficha Técnica: *Antártida*

FICHA TÉCNICA Nº7	
TÍTULO	Antártida
DIRECCIÓN	Manuel Hueriga
AÑO DE PRODUCCIÓN	1995
FECHA DE ESTRENO EN ESPAÑA	07/09/1995
DURACIÓN	104 min
GÉNERO	Drama
RECAUDACIÓN / ESPECTADORES	383.588,22 €/ 132.595

NACIONALIDAD	España
---------------------	--------

10.2.8 Sinopsis: Antártida

María, una cantante de rock fracasada por su consumo de heroína, pierde a su pareja a razón de una sobredosis. Se convierte en una persona oscura, adopta una incapacidad para disfrutar del mundo y su única motivación en continuar con el autodestructivo consumo. Un día conoce a Rafa, un hablador y optimista joven que la persuade para robar un pequeño alijo de heroína, cuando se quieren dar cuenta, lo que en un inicio eran unos gramos para pasar la semana, se convierten en nueve kilos. Velasco, un narco sin piedad y con buenas relaciones con la policía y otros narcos del país, no tolera esta pérdida. Rafa y María tendrán que huir sin mirar atrás, emprenderán un viaje hasta un lugar que les dé una segunda oportunidad.

10.3 Análisis

10.3.1 *El Pico*

El Pico es considerada como una de las películas más representativas de esta etapa. Aunque con una calidad técnica muy limitada, consigue retratar la España de la nueva Democracia. Las escenas crudas y viscerales recuerdan a las corrientes pasadas, pero De la Iglesia idea un relato social que nada tiene que ver con el sensacionalismo de Truchado. Consigue fusionar simultáneamente los temas más sensibles del momento: el problema de la droga, el sexo, terrorismo y política. *El Pico* fue diseñada para ser una película de inmediatez, pretendía abordar directa y plausiblemente la realidad social en la que el país se estaba sumiendo.

La presencia de drogas legales como el alcohol y el tabaco es una reiteración en el relato. Pero la atención de la narrativa se centra casi exclusivamente en la heroína y sus consecuencias. Toma a nuestro protagonista Paco como recipiente para mostrar al espectador el proceso de adicción desenfadada. A través de este, se escenificarán los distintos estadios de la adicción cuidadosamente. El paso de uno a otro se fusiona con la argumentación y es laborioso para el espectador encontrar el punto de ruptura.

Paco es un joven bilbaíno que convive con las adversas condiciones socio-políticas del momento. Sin grandes objetivos ni motivaciones, vaga por la ciudad afrontando el día a día. Las drogas no tardan en hacer su aparición. El cannabis fumado será un elemento repetitivo a lo largo del filme. Sin embargo, su consumo se integra perfectamente en la narración. No es importante. Su uso está

tan extendido y normalizado que hacer mención a su peligrosidad o efectos resulta redundante. Es la heroína la sustancia estrella.

Su consumo – aunque no normalizado- estaba extendiéndose en la sociedad española, especialmente entre las generaciones más jóvenes. Paco accede a la sustancia a razón de un círculo cercano consumidor. Ellos no le animan al consumo, pero le facilitan la droga, el espacio y el contexto necesario para ello. En esta fase la heroína se consume de manera idéntica a la cocaína: en rayas y esnifada. De hecho, se refieren a ella como “tiritos”. Dista de la realidad social, donde el método más popular es la vía intravenosa.

“Si no hay plata para comprar es mejor picarselo” (De la Iglesia, 1982, 5:36), nos explican. De la Iglesia está dispuesto a detallar escrupulosamente el proceso de adicción. Introduce la perspectiva económica de los adictos, la manera en la que se tienen que “buscar la vida” y lo que ello supone. A esta sustancia se la relaciona con efectos físicos claros: vómitos, picores y relajación. “Con el jaco, se echa la pota, al principio siempre pasa” (De la Iglesia, 1982. 5:01). Estos síntomas siempre se representarán en base a la perspectiva del consumidor. No hay visiones, paranoias o delirios, solo conocemos las narraciones de los personajes. Se alejan de percepciones exageradas tan presentes en filmes anteriores. Se asume simultáneamente que estos efectos representados variarán en función del principio de tolerancia.

Es una de las pocas cintas que se molesta en mostrar la diferenciación sintomática de las distintas formas de consumo. Cuando los jóvenes evolucionan al consumo de heroína inyectada la sintomatología se vuelve más interesante. El efecto de la droga es mucho más agudo, Urko -mejor amigo del protagonista- afirma: “Como esto no hay nada, ni chocolate, ni anfetis ni tripis, nada” (De la Iglesia,1982, 9:43). La simple relajación evoluciona a algo más profundo: “Es más que un colocón fuerte, te da paz y te sientes tranquilo” (De la Iglesia, 1982 9:50). La diferenciación entre los métodos de consumo se hace evidente: “Con un poco de polvo es como consumir tres líneas” Según Urko (De la Iglesia, 1982 14:40).

A partir de este punto es cuando la adicción se hace evidente. Paco actúa bajo la creencia de que la dependencia está subordinada a su control, pero la narrativa no respalda esta premisa. Su consumo se hace habitual y la cantidad necesaria para alcanzar el colocón es mayor. Aparecen más frecuentemente los vómitos, mareos, dificultad para vocalizar o tenerse en pie, sudores, angustia, distanciamiento emocional y la degradación física. Por supuesto, el síndrome de

abstinencia evidencia los primeros problemas de la heroína. Este síndrome es representado como un verdadero castigo para los protagonistas. Desde los picores, pasando por los temblores y acabando con ataques de agresividad y destrucción, hacen que la recuperación únicamente pueda ser posible en un régimen de aislamiento estricto.

Las consecuencias de la espiral de consumo a la que están sometidos los protagonistas también se traduce en las decisiones que toman para mantener su consumo. Tanto Paco como Urko se ven obligados a traficar o a prostituirse a cambio de una dosis. Esto acabará conformando otro de los factores que agudizarán los patrones de consumo de los jóvenes. La película nos muestra que estas transacciones son una parte de la realidad de los adictos, Paco y Urko no son un caso aislado. La figura de los productores y distribuidores es eclipsada por el papel de los adictos. Es evidente entonces, que el papel en la trama, su peligrosidad, poder u organización quedan relevadas.

Incluso la pareja (también adicta) para la que trabajan, lo hace por los mismos motivos. Es decir, conseguir su parte de la heroína para su consumo. Mantienen una relación tormentosa en la que ambos demandan al otro el abandono del consumo, pero ninguno es capaz de practicarlo. De la Iglesia nos regala una impactante escena donde el hijo de esta pareja padece de adicción prenatal debido a un consumo durante el embarazo. La pareja sobrepasada por la situación, agudizada por el estrés y la angustia propia de la heroína, recurren a darle heroína al menor con tal de cesar sus llantos. La escalofriante escena no deja impasible ni siquiera a los protagonistas, pero sus intereses son más inquebrantables que su moral. De esta forma, los grupos criminales, mafias, gánsteres peligrosos con armas no se manifiestan en esta cinta. La perspectiva para tratar a los distribuidores y productores propuesta en *El Pico* disfruta de un mayor realismo social que las obras anteriores.

Otra de las audaces formas de representar la adicción recae sobre la madre de Paco, quien sufre un cáncer terminal. El cineasta simboliza un paralelismo entre la necesidad de Paco por la heroína y la de su madre por la morfina. El síndrome de abstinencia, el método de consumo y la sensación de tranquilidad inmediata tras su consumo, configuran elementos simétricos en ambos casos. Pese a que las sustancias legales tienen una presencia superflua y mundana, mediante el paralelismo de madre/hijo se deja entrever un discurso latente. La comparación entre ambos casos se apoya en la doctrina que entiende a los adictos como enfermos y no como criminales. Se trata de personas que necesitan desesperadamente la sustancia, sea heroína o morfina e independientemente de los motivos que impulsan su consumo, este es necesario para ambos.

De hecho, para intentar suplir la falta de heroína, Paco recurre a las ampollas de morfina de su madre. Algo que nos recuerda a los tratamientos de metadona que durante aquellos años se vuelven más prolíferos. Cuando el síndrome de abstinencia y la adicción se hacen insostenibles, lleva al protagonista a un punto de inflexión donde se ve obligado a transgredir la barrera de la vergüenza y el estigma para pedir ayuda a su padre¹². Aquí es cuando se hace manifiesto la marginación y rechazo social al que se ven sometidos los adictos, retratado cuando el padre de Paco, afirma: “No eres digno de llevar ese traje (Guardia Civil)” (De la Iglesia, 1982, 40:50). Tras una dificultosa recuperación, pareciera que la trama insinúa un desenlace alternativo al fatalismo que caracteriza a las películas que retratan el consumo de drogas, pero De la Iglesia nos muestra un último estadio de la adicción: La recaída.

Tanto Urko como Paco parecieran estar en una situación privilegiada, ambos limpios. Pero los antiguos patrones de consumo e impulsos aún no habían desaparecido, recaen y se dan por vencidos: “Ya hemos intentado desengancharnos una vez y ya ves que nada, hay que hacer frente a las cosas” (De la Iglesia, 1982 1:20). Al más puro estilo *Arrebato*, los protagonistas aceptan su condición y se da un proceso de autodestrucción y consumo aún más grave que el anterior. Esta recaída lleva irremediabilmente a la muerte de Urko.

A pesar de que la trama no deja demasiadas alternativas para su final, representa la complejidad del proceso de adicción: los comienzos, la habituación, el punto de inflexión, la desintoxicación y la recaída. Ejemplifica las aristas de la adicción, antes entendida en la pantalla como un proceso simple: consumes, mueres. Aunque con el mismo final, añade algunos pasos intermedios que anteriormente habían sido explorado superficialmente.

Otro de los aspectos fundamentales de la cinta es el perfil de los personajes. Paco es hijo de un guardia civil acomodado. Representa la etapa dictatorial del país, la cruzada estatal contra los adictos: criminalización, arrestos y detención de los drogodependientes. La película nos muestra no pocas escenas donde la policía martiriza a los adictos por distintos fines: información, castigo, humillación, etcétera. Por otro lado, tenemos a Urko, es hijo de un influyente político de la izquierda abertzale de clase baja-media, representando la nueva era de Democracia en España. Ambos perfiles se encuentran en polos muy opuestos. El hecho de que las dos familias se vean afectadas por el mismo problema evidencia la magnitud de la crisis social que se vivía. La adicción

¹² Como curiosidad, en esta escena se puede apreciar los primeros acordes de *Shine on you Crazy Diamond*, de Pink Floyd. Una canción dedicada a su ex – líder Syd Barret, debido a su declive de salud mental a causa del abuso de drogas.

no entiende de clases sociales, economía o ideologías. Se trataba de un problema común que poco tenía que ver con la política nacional. De la Iglesia con este inteligente símil pretende manifestar una convergencia en el tratamiento del problema entre ambas posturas políticas. Entre todo el clima de crispación social en el que se encontraba el país este recurso supone una verdadera innovación en la pantalla.

La triste historia de Paco y Urko, aunque producida con una calidad técnica mejorable, deja un gusto amargo al espectador. Hace cuestionarse la posibilidad de un final alternativo donde Urko y Paco puedan tener un futuro mejor, pero esto sería despojar al filme de la perspectiva realista que le caracteriza. Paco y Urko son chicos jóvenes acuciados por la crisis social a la que se sometía el país, con pocas posibilidades de futuro y en un momento donde la heroína empezaba a extenderse por todos los territorios. De hecho, es el propio filme el que nos muestra que no solo Paco y Urko se sometieron al consumo de esta sustancia, todo su círculo era consumidor. El tema principal de conversación giraba en torno a la droga: como conseguir dinero para ella, como consumirla, donde comprarla, etcétera. Este es otro de los aspectos en los que De La Iglesia profundiza muy acertadamente. A pesar de que ambos contaban con redes familiares de apoyo, las amistades más cercanas a los chicos tenían patrones de consumo graves que impedían la recuperación total de los protagonistas. La tentación del consumo se personificaba en sus personas de confianza, sus amigos.

En este sentido, el cineasta no parece reflejar los viejos tópicos sobre el proceso de adicción. “Empiezas por los porros y acabas en la heroína” un discurso reduccionista y popular en obras anteriores. El proceso de adicción de Urko y Paco intenta infiltrarse en la empatía e identificación de público. Para lograrlo, basa su realismo en una trama formal pero agresiva. Insiste en que el espectador conozca los detalles y dificultades del proceso de adicción. Recrea escenas fatídicas donde la aguja se hace con la atención de la cámara. Escenas que se acabarán convirtiendo en un símbolo del problema de la droga en España. Pese a la verosimilitud que parece caracterizar al film, algunas revisiones de los últimos años acusan al mismo de la reproducción de recursos sensacionalistas y estereotipados.

En esta etapa podemos ver una evolución del cine especialmente prometedora, una vez superada la inmadurez del cine del destape. La nueva libertad del sistema democrático permitirá que los efectos e impacto social de la droga se reflejara en la pantalla de una manera cercana y heterogénea por primera vez. Sin embargo, es cierto que a medida que la problemática va

evolucionando la perspectiva de tratamiento se asemeja más al de la epidemia puesto que las muertes por sobredosis y problemas derivados del consumo se van haciendo cada vez más frecuentes y su abordaje en el mundo del cine se verá en cierta parte condicionado.

10.3.2 27 Horas

Sin abandonar el País Vasco es necesario destacar *27 horas*. Un film poco recordado actualmente pero que tuvo un gran impacto en el Festival de San Sebastián. Lo que caracteriza a la narrativa es principalmente la naturalidad y sutileza del argumento. Nada tiene que ver con las narrativas crudas de *La Iglesia* o de *Truchado*. La ausencia de efectos hace que una historia simple y cotidiana consiga reflejar fielmente una realidad tan compleja. Lo mundano prevalece sobre lo espectacular. Junto con una estrategia fotográfica digna de mención, el director logra construir una narrativa justificada en 27 horas muy seductora para el espectador.

Nos situamos en San Sebastián. Una zona que - al igual que el resto del país- sufre el azote de la crisis económica y social extendida desde hacía algunos años: ETA no cesa en su actividad, una cierta inseguridad en el campo de la política y un desabastecimiento económico agudizado por la falta de empleo. Jon es uno de tantos jóvenes de familia trabajadora y clase baja que intenta salir adelante en medio del caos de su alrededor. La desesperación y frustración de un futuro incierto lleva a Jon a dejar sus estudios y a iniciarse en el consumo de heroína.

La narración se centra casi exclusivamente en el consumo de esta sustancia, y un pequeño guiño a las sustancias legales. Se nos presentan tres personajes centrales que representan la adicción: Maite, Jon y el tío de Jon (no se menciona el nombre). En cuanto Jon y Maite, la narración no explica cómo accedieron a la heroína. Tampoco las razones que les empujaron a probarla. Son pocas las escenas donde se nos muestra un consumo explícito. El espectador lo da por supuesto a través de perspicaces estrategias de cámara y planos muy bien diseñados. *27 horas* no se centra en la representación del proceso de adicción como *Arrebato* o *El pico*. Los personajes se presentan en la pantalla con una adicción desarrollada.

Desconocemos el acceso a la droga o el proceso de habituación. Nos da alguna pista el hecho de que Maite y su pareja trafiquen con esta sustancia para mantener su propio consumo. Incluso Jon, puntualmente, recurrirá al menudeo con tal de sacar algo de beneficio. De este modo, el papel de los traficantes y distribuidores se vuelve a alejar de la imagen americana. Son adictos que utilizan

el tráfico como una vía para mantener su propio consumo, no se les asocia poder, organización o un gran status social y económico

Parece haber un mayor interés en la imagen de las consecuencias y efectos del consumo que de los escenarios que lo propician. De manera similar a otros filmes, este consumo se practica en espacios cerrados como las casas de alguno de ellos. También en lugares semi- privados, los protagonistas no tienen problemas para consumir delante de su círculo, incluso, delante de personas no consumidoras. A diferencia del alcohol y el tabaco. Su consumo refiere a escenarios públicos donde no es entendido como problema ni tema de interés

El efecto inmediato de la droga en queda también de plano. Sí que se representa el síndrome de abstinencia, aunque bastante alejado de lo que hemos podido ver hasta ahora. El director prescinde de someter a los personajes a ataques de ira, agresividad y en general, un cuadro que se acerque más a la locura que a la abstinencia. Opta por una sintomatología igualmente sutil pero fiel a la realidad: degradación física, sensación de frío, palidez, angustia, sudores, insomnio, nerviosismo. Maite y Jon siguen los mismos patrones de consumo. La única diferencia es que Maite -sin previo aviso- muere de una sobredosis, representando los peligros más graves del consumo.

Es necesario hacer hincapié en este punto. La dinámica de *27 horas* difiere de los filmes vistos hasta ahora, donde el personaje sufre un aumento de consumo descontrolado tras un suceso trágico o una recaída. Simplemente muere. Se evidencia un proceso de adicción mucho más natural. El mensaje de fondo que se retrata versa sobre qué- precisamente-, la heroína no avisa, no hace falta “pasarse de dosis”, tener un consumo inmanejable o estar en un estado de marginación. De Maite, aunque no se detallan sus relaciones familiares, sabemos que estaba integrada dentro de un sistema familiar. Se le presupone un status social y económico estándar, un perfil que entra dentro de la normalidad, pero también dentro de una red social de consumidores: su novio y su amigo. Lo que de nuevo se muestra como un factor común en narrativas que abordan el tema.

La situación de Jon es similar. Como decíamos, no sabemos los motivos de su adicción, pero sí las consecuencias de su consumo. Su familia le repudia, esta relación forma parte de la trama principal. Jon vive con su tío, pues es el único que le acepta debido a que él también tiene una relación de dependencia con el alcohol. No obstante, aunque muchos de los “amigos” del

protagonista que se muestran también son adictos, su mejor amigo Patxi, conforma una persona de apoyo no consumidora. Una estrategia poco utilizada en el cine revisado hasta ahora. Patxi es la voz del espectador, intenta por todos los medios que su amigo se reconduzca, infructuosamente.

Desde animarle a que vuelva al instituto hasta advertirle sobre las consecuencias de su consumo. El caso más representativo y donde también se toca otro de los temas subyacentes innovadores hasta el momento es cuando le habla de un amigo en común que debido al consumo de heroína se ha quedado ciego: “¿De verdad no te importa quedarte ciego? No lo entiendo Jon, cierra los ojos, ¿Te gustaría estar siempre así?”, ante esto Jon justifica su consumo de la siguiente manera: “Él sabía los riesgos igual que yo. A veces asusta, pero sigues”, “Me gustaría [dejar de consumir] pero no lo siento” (Armendáriz, 1986. 40:02). Se sugiere un problema con el corte y la edulcoración de las drogas, un problema que hizo y hace estragos en los consumidores de drogas. Abre la perspectiva de la complejidad del problema, sustituyendo a la vieja culpabilización de los consumidores a la que estábamos acostumbrados. Por otra parte, la explicación que aporta Jon sobre su consumo es simple, no quiere dejarlo. Y eso es suficiente para que no inicie ninguna estrategia de desintoxicación, algo repetido a lo largo de este análisis.

El caso del tío de Jon resulta intrigante. Hasta ahora las sustancias legales no habían sido objeto de crítica ni de profundización. Solo en esta ocasión vemos el alcoholismo representado, su tío llega borracho a casa, solo sale de casa por las noches, depende de la economía de sus amigos, etcétera. Al igual que Jon, su familia lo repudiaba. Se crea aquí una dinámica metafórica. Por un lado, el hecho de que hayan sido expulsados de su propia familia ejemplifica la marginación social y desprotección a la que se ven expuestos los adictos. Por otro lado, el hecho de que la única persona que le apoye sea otro adicto refleja una respuesta ante esta marginación, la formación de la identidad y sentimiento de pertenencia del adicto. De cierta manera, es otra forma de mostrar la misma marginación y aislamiento del que hablábamos. Otra de las cosas que intuye el espectador de esta relación es la comparación entre la adicción al alcohol y la heroína, si bien es cierto que se muestran conjuntamente y puede llevar a pensar que el director pretende visibilizar un igualamiento entre ambas, se recalca una cierta diferenciación: “Jon, tú no vas a llegar a mi edad” (Armendáriz, 1986. 53:20). Estaba en lo cierto, unas horas después, Jon muere por sobredosis.

En conclusión, la película absorbe una atmósfera pesimista y fatalista en la narración. Observábamos como Jon es presa de sus adicciones que acaban por imposibilitarle la recuperación y un final alternativo esperado por el espectador. El desalentador final deja una sensación amarga que acompaña al personaje y las duras condiciones de vida de frustración y marginación que representa. Nuestro director, conocedor de la dura realidad que se muestra al público les concede a ciegos una racionalidad crítica. No necesita de primeros planos de la aguja, amarillismos o moralismos para ser entendida. Cabe señalar que el duro contexto retratado durante el film forma parte de una metáfora que hace replantearse al espectador cual son las alternativas de la juventud retratado si no lo es el consumo. Por tanto, existe una cierta crítica social pero que se aleja de la búsqueda de culpables.

10.3.3 Historias del Kronen

Historias del Kronen nos sitúa en 1992. Un año que es reseñable por el cambio social del país potenciado por su entrada en el espacio europeo y la consolidación de la cultura de grandes eventos. Nuestros protagonistas Carlos y Roberto serán un reflejo de la imagen deseada del país. Se trata de dos jóvenes acomodados en la alta sociedad, con buen aspecto y sobrados recursos educativos y económicos. Pertenecen a la nueva generación nihilista, no tienen objetivos nítidos y sin grandes problemas en su vida cotidiana, actuarán amparados bajo la seguridad económica de su futuro.

Gavela (2007) afirma que “esta falta de dirección se ve reflejada en estos jóvenes universitarios de veintitantos años que aún viven cómodamente en Madrid con sus padres. Su desorientación vital le conduce a un escapismo hacia espacios irreales a través de las imágenes ficticias de las cintas violentas que veneran, junto al consumo de sustancias adictivas y encuentros sexuales rápidos y esporádicos, todo ello al ritmo de una música rock desenfrenada.”

El protagonista principal Carlos, y la forma de comportarse será la idea rectora de la narración fragmentada y realista de la sociedad que se quiere trasladar al público. Esta realidad no deja de estar en gran parte influenciada por la cultura inglesa del Mass Media, que tanto repercutió en su momento. Se trata de un grupo de jóvenes motivados por una crisis existencial suplida con una reducción a lo absurdo de la doctrina filosófica del nihilismo y el mensaje de la nueva música punk. Interiorizan la idea de no creer en nada, la total destrucción de las reglas morales y el funcionamiento social como única forma de escapar de la corrupción y putrefacción inherente al propio sistema.

Ante esta idea, nuestros protagonistas, toman la decisión de adoptar actitudes y comportamientos temerarios para alimentar sensaciones extremas que les hagan “estar vivos”. El hecho de poder transgredir las reglas sociales y legales, les eleva una posición superior a la del resto: ellos se atrevían a vivir la vida como querían, mientras que los demás son borregos. Con la facilidad de un buen status económico que les asegure un futuro prolifero, ellos pueden darse el lujo de reducir su vida a drogas, sexo y rock and roll. Esto explicará un sinfín de escenas donde se manifiesta la nueva actitud juvenil: conducir a alta velocidad o en sentido contrario, colarse en una obra y escalar una viga, colgarse de un puente, etcétera.

Carlos es el líder indiscutible del grupo. Será el artífice de todas las ideas temerarias antes mencionadas. Pero este grupo de jóvenes cuenta con dinámicas internas complejas. Por un lado, Carlos presiona a todos los miembros para que sean partícipes de sus ideas. La negación será castigada con insultos como “maricón”, rechazo, o presión psicológica. Por su parte, Roberto cuenta con una actitud más madura que su colega: “Hay que respetar unas normas, algo, vivimos con más gente”, a lo que Carlos lanza una predecible respuesta: “Las normas son para borregos” (Armenáriz, 1995, 58:22).

No obstante, otros integrantes del grupo como Miguel y su pareja o Pedro, son conscientes de la identidad caótica de Carlos. Se refleja cuando Miguel habla de los problemas económicos que sufre el país, la dificultad para encontrar trabajo o hacerse con un piso. A lo que Carlos le recrimina: “¿No podemos hablar de otra cosa? ¿Sexo, drogas y Rock and Roll?” (Armenáriz, 1995. 1:02). Aunque los componentes del grupo defienden actitudes libres, sus dinámicas internas muestran una realidad muy distinta. Las presiones psicológicas de Carlos, la negación de la condición sexual de Roberto, las amistades utilitarias de todos los miembros, la defensa de la inutilidad de las redes de apoyo, la irresponsabilidad de las relaciones sexuales de Carlos, un intento de violación; así lo demuestran. De hecho, será su propio abuelo el que le advierta sobre la nueva corriente social de la ausencia de valores, ética y la extensión de actitudes hipócritas. Esta conversación formará parte de un paralelismo entre lo nuevo y lo viejo, el egoísmo y el descontrol frente a la ética y los valores.

Otra de las características principales de este grupo de amigos es el consumo de drogas. Una vez superado del boom de la heroína, resurgen otras drogas que se están haciendo populares entre los jóvenes. En *Historias del Kronen* la droga principal es la cocaína esnifada. También podemos ver hachís, y se mencionan los tripis. Al haber un cambio en la sustancia central, también cambia

la forma de tratarla. No podremos ver un proceso de adicción al que estábamos acostumbrados en anteriores filmes. Es decir, no hay un proceso de habituación, adicción, deshabituación y síndrome de abstinencia. Simplemente hay un consumo constante, tampoco podremos ver distribuidores o productores. Solo sabemos que es uno de los integrantes quien proporciona la droga al resto esporádicamente. Se mantiene el factor de amistades consumidoras que funciona como una dinámica de retroalimentación para los patrones de consumo de todos ellos.

Al margen del alcohol y el tabaco que son una constante en la pantalla y que tienen los efectos predecibles: mareos, dificultad para mantenerse en pie o vocalizar, exaltación y vómitos. Hay pocos efectos fisiológicos de la cocaína que queden reflejados sean reflejados explícitamente. Se vincula su efecto con los actos temerarios antes descritos: creencia de control, minimización de la percepción de riesgo, hiperactividad, sudores e incapacidad para dormir. Esta última, por cierto, se suple con otros fármacos como el Valium. Podemos deducir que casi todos los comportamientos de los protagonistas están marcados por el consumo de drogas: cocaína y tripis¹³ para salir de fiesta, Valium para dormir.

Tampoco se profundiza demasiado en los efectos de las drogas a largo plazo, más allá de una escena donde a Carlos le empieza a sangrar la nariz tras el consumo de coca, o cuando Roberto se queja: “Un día arriba, otro abajo, estoy harto” (Armendáriz, 1995. 37:00). El consumo compulsivo responde en parte a la filosofía del grupo por la inmediatez y el ahora, sin reparar demasiado en los efectos a largo plazo. También se representa el uso de la cocaína ante estados emocionales depresivos: “Estoy deshecho” “Eso tiene remedio, tengo pasta, vamos a meternos un gramo” (Armendáriz, 1995. 39:20).

Los contextos de consumo de sustancias varían en función de las mismas. Por ejemplo, en el caso de la cocaína esnifada, se reduce a una sala de conciertos donde suele tocar la banda de los protagonistas. El aire clandestino del espacio donde se consume da un cierto atractivo a la sustancia, un espacio privado donde los jóvenes no tienen normas y pueden practicar su nihilismo sin inconvenientes. Sin embargo, el tabaco y alcohol, se mantienen un régimen de permisividad, lo que se les concede el privilegio de aparecer en cualquier contexto ya sea público o privado. En el caso del hachís, aunque bajo un régimen de prohibición, pero flexible y normalizado en el panorama social, hace su aparición en lugares semi-ocultos como parques retirados o

¹³ La aparición de los tripis es mínima, únicamente aparece en una de las escenas finales mezclado con alcohol.

determinados bares. De modo que cada sustancia es representada teniendo en cuenta el régimen de permisividad y los rituales simbólicos propios de la misma.

Ciertamente, *Historias del Kronen* se caracteriza por una total normalización de las drogas y su consumo, ya sea para evadirse de los problemas sociales del momento o como un signo de identidad al grupo o colectivo generacional. En esta línea, en la película se hace evidente el consumo de estas drogas, en concreto el cannabis y cocaína. Pero en algunos aspectos se podría pensar que la perspectiva que ofrece está un tanto suavizada en lo que se refiere al proceso de adicción, marginación o estigmatización. A pesar de que el final de la película, donde se muestran las catastróficas consecuencias de una actitud anárquica acompañada del consumo compulsivo, obtiene un carácter moralizante para el espectador.

“La imagen que, con las diferencias pertinentes, se proyectaba de la juventud española era desde luego incómoda por el vacío existencial en el que ésta parecía instalada. Por ello, de forma elocuente, la mirada cinematográfica de Armendáriz propuso una completa concepción ética de la vida al abordar los conflictos desarrollados en la cinta, especialmente los que tienen que ver con el consumo desmedido de sustancias tóxicas” (Sangro Colón, 2008).

En la película, se da un espacio privilegiado para remarcar la importancia de los medios de expresión de los jóvenes, especialmente en el mundo de la música con *Cargao de Alcohol* de MCD, o *No hay sitio para ti*. Acaban por representar la postura filosófica de los protagonistas. De hecho, el film de Armendáriz resalta en parte por la incorporación de varias bandas nacionales de punk. A modo de conclusión, podríamos reconocer también un carácter de crítica social al percibir una cierta valoración de la evolución de los valores del nuevo individuo representada en los jóvenes: la violencia y el consumo desenfrenado. La manera en la que el capitalismo infiere sobre las actitudes personales generando una necesidad de satisfacción inmediata y en general, la conversión de los individuos en productos.

Los cambios políticos y sociales propios de esta etapa se reflejan en la escena audiovisual de varias formas, desde una mirada directa, las campañas en los medios audiovisuales en contra de la droga se hacen muy populares, su transformación constante será un fiel reflejo de los cambios políticos de cada etapa, así como su impacto en la opinión pública. Simultáneamente, las cuestiones relacionadas con el consumo de drogas comienzan a obtener una mayor importancia televisiva, a pesar de que gran parte de ellas se limiten a tratarlas en el campo policial. Por su parte, con la

aparición de cadenas privadas en la televisión pública el cine toma su propio camino, y representará las drogas desde un gran abanico de perspectivas, abandona los tópicos de la marginación y policíacos para abordar el consumo de drogas de una manera normalizada, pues se trataba de un fenómeno común en muchos segmentos sociales (Boú, 2015).

10.3.4 *Antártida*

Antártida es una cinta un tanto olvidada por la historia y los espectadores. En el año de su producción el cine español estaba evolucionando hacia técnicas cinematográficas emergentes, temáticas que aún no habían sido explotadas y abriéndose camino entre el panorama internacional. La sociedad había sido bombardeada con películas sobre la heroína en las últimas décadas. Se puede suponer un agotamiento de la audiencia y los productores por este género. La crisis estaba en aras de superación, el consumo de heroína había disminuido considerablemente, de hecho, es el momento en el que otras drogas resurgen entre la población. Es sencillo intuir los motivos de fracaso de este film. Pese a ello, hay que reconocer a Huerga un enfoque perspicaz de la temática. Mientras que en films anteriores sobre la heroína el foco de atención estaba en el consumidor, en este caso se centra en los productores y distribuidores. Unas figuras un tanto desatendidas en la gran pantalla.

Ambientada en la Barcelona de 1985, cuando la heroína devastaba a una gran parte de la población. Nuestra historia se centra en dos protagonistas principales: Rafa y María. Dos jóvenes que viven en los más bajos estamentos sociales y económicos, degradados físicamente, abandonados por su familia y círculo cercano y sin aspiraciones vitales ni objetivos. Un fiel retrato del aislamiento y marginación de los consumidores de heroína en aquellos años. Se les dibuja como personas olvidadas a su suerte, el consumo de heroína ha destruido todas sus posibilidades vitales y ahora simplemente vagan por el mundo intentando encontrar dinero suficiente para otra dosis. El consumo de heroína es lo único que les queda.

Para ser justos, de Rafa no sabemos mucho, cuál era su vida antes de encontrarse con María, cómo inicio en su consumo de heroína, si hubo un proceso de habituación o que le impulso a consumir. El director únicamente muestra un perfil especialmente diseñado para representar la marginación. El resto de información es tarea del espectador suponerla. A pesar de que esto se pueda ver como un agujero narrativo, lo cierto es que no afecta demasiado en la argumentación. De hecho, dado que la información reflejada en la pantalla es escasa, crea una intriga en el público que facilita la atención en la trama. Huerga, para no abusar de este recurso, va proporcionando

información a medida que avanza la película. Por ejemplo, aparecerán familiares lejanos de Rafa que tomarán un papel importante en los acontecimientos. A Rafa se le representa como una persona optimista, hablador y en parte vulnerable, su relación con María sacará a relucir la importancia de las redes de apoyo dentro del círculo de marginación social en el que ambos se encuentran.

De María la información que tenemos también es escasa. Sabemos que tuvo un pasado antes de la heroína, esta época es recordada con pena y añoranza. Se refleja como una etapa feliz, donde parecían ausentarse todos los problemas que la presionaban en el momento de la secuencia argumental. Estas visiones que recuerdan un mejor tiempo pasado, acaban por transmitir la posibilidad de rehabilitarse, sin embargo, para María únicamente es el recuerdo del principio de un error. El momento de inicio de consumo no lo sabemos, de nuevo, queda a expensas del espectador proporcionar una explicación para el recorrido vital de la protagonista.

Sabemos que antes de caer en una adicción paralizante, María lideraba un grupo de punk/rock que gozaba de un gran éxito y reconocimiento entre el público. Lamentablemente, se inició en el consumo de heroína inyectada que llevó a que su novio falleciera de sobredosis minutos antes de subir al escenario, evidenciando el peligro más grave de la espiral adictiva. Este suceso agudizó gravemente la adicción de María, lo que, a su vez, provocó una limitación para seguir en el escenario. El abandono de su pareja y de su futuro profesional llevó a la cantante a sumirse en un estado emocional depresivo permanente sustentado por la heroína. Desencadenará una rígida incapacidad para disfrutar de las cosas y relacionarse con el mundo. Como resultado, se encuentra aislada y sin ninguna esperanza, ella misma afirma: "Tengo ganas de desaparecer" (Huerga, 1995 29:38). Cabe mencionar que durante el film se alude a una hermana que muestra una ligera preocupación por ella. Sin embargo, sus figuras de apoyo nunca llegan a manifestarse en la pantalla, son lejanas e irregulares, su propia hermana la traslada un cansancio por el constante estado depresivo y consumista en el que se encuentra María.

Tanto es así, que la trama se centra exclusivamente en la heroína, ninguna otra sustancia se mostrará a cámara al margen del alcohol y el tabaco. Cuando María y Rafa roban un alijo de heroína -propiedad de unos narcos- es cuando da comienzo la dinámica persecutoria de la argumentación. Ellos pretendían quedarse la heroína para consumo propio: "Heroína para toda la vida" (Huerga, 1995, 23:05), la trama repara en otro de los problemas indirectos de los adictos: la búsqueda de la droga. La tranquilidad que les otorga el alijo de heroína a ambos personajes se

basa en que nunca van a tener que invertir más tiempo en la búsqueda de esta sustancia. Siempre que lo deseen la iban a tener disponible, harán lo que sea para quedársela. Ambos personajes consumen la heroína fumada. Existe un rechazo hacía el viejo método de inyectarse junto una mayor percepción del riesgo que supone esta práctica: “No te la metas en vena, es muy pura”, “Yo a mis venas ni las toco” (Hueriga, 1995. 23:40). Se consume de manera conjunta y en lugares privados. Sus efectos no se muestran ante cámara, más allá de una relajación aparente. Como se ha mencionado, la narración no versa del proceso de adicción en sí, sino de la historia propia de los consumidores.

Mientras tanto, los narcos que reclaman la droga están muy lejos del perfil retratado con anterioridad, ya no son los consumidores que trafican para mantener su propio consumo. Se transforman en un grupo organizado más cercano de las representaciones americanas de los gánsteres y mafiosos que de los drogodependientes de la movida que recurrían al tráfico de drogas por necesidad. Nuestros mafiosos tienen un muy alto nivel de vida, se representan lujos, como trajes de alta gama, mariscadas, y una asociación organizada entre sí. Además, se les otorga no solo un poder físico mediante la aparición de armas, asesinatos y amenazas, también un poder político que involucra la corrupción policial.

Previamente, no habíamos tenido oportunidad de ver en pantalla esta faceta de la cadena de tráfico. Siempre eran antes que de algún modo conseguían hacerse con el poder de las calles con métodos desconocidos. Antártida propone un enfoque donde los narcos están vinculados con los altos estamentos sociales y poseen un poder que, mediante la corrupción policial, pueden proveerse de seguridad en contra de todo aquel que les suponga un riesgo. Incluso, se les presupone la capacidad de localizar a todos los narcos distribuidos por todo el país que colaborarán en la búsqueda de fugitivos, aunque a ellos no les suponga ningún beneficio. Si esta facultad de los mafiosos es exagerada o no será una decisión del espectador en función de la noción del narcotráfico que posea.

Paralelamente, María y Rafa también recurren al tráfico con el objetivo de conseguir algo de dinero limpio que les permita continuar con su huida. Pero ellos no tienen tantos medios como sus perseguidores, tendrán que aceptar la venta a consumidores o a pequeños traficantes por un precio injusto, además del riesgo de que les delaten (como acaba ocurriendo). Se manifiesta el abismo que existe entre el grupo organizado y los pequeños traficantes cuya única motivación es poder salir adelante. Se enfrentan el lucro contra la supervivencia en una batalla injusta.

Finalmente, la trama corona -contra todo pronóstico- con la muerte de los mafiosos gracias a la ayuda de los familiares de Rafa. Ellos reactivan sus relaciones íntimas y acaba suponiendo un punto de inflexión. Huerga nos regala un final esperanzador, Rafa y María viviendo en una casa aislada junto la tía de Rafa (también vivía aislada) y 9 kilos de heroína. En este punto el espectador podría esperar que con esa cantidad de droga los protagonistas conducirán inevitablemente hasta un estado de degradación que les cause la muerte, como es costumbre en los filmes de drogas. Pero *Antártida* plantea un final alternativo, incluso sugiere una forma de deshabituación que nadie había explorado antes.

Con la droga en su poder, los protagonistas no deben malgastar su tiempo buscándola o buscando dinero para conseguirla. Ahora la tenían a su disponibilidad, pero también algo mucho más importante: redes de apoyo. Los personajes supervivientes a las últimas escenas vivían bajo una condición de marginalidad y aislamiento. Ahora vivían alejados de la sociedad, pero la compañía mutua es suficiente para romper con los patrones anteriores. Es la misma María, aquella invadida por la depresión la que afirma: “La ansiedad de todas las mañanas sigue, pero ya no quema. No hay sueños, pero tampoco pesadillas. Las luces no me llaman, aunque sé que están ahí” (Huerga, 1995, 1:32). Tiene un mensaje de fondo profundamente innovador. Sugiere que la adicción no es una causa de estados depresivos, más bien una consecuencia. Puede que, tratando el problema de fondo, y eliminando la ansiedad de la obtención de la droga, la adicción pase a un segundo plano y la mejoría del individuo acabe por sobrepasar la necesidad del consumo.

Antártida a pesar de que no disfrutó ni de éxito ni de atención, retoma los viejos clásicos argumentales de la heroína para darles un lavado de cara y plantear un desenlace no tan trágico como los anteriores. Huerga da una oportunidad a los adictos, les presupone una complejidad mayor que simplemente su adicción, el tratamiento del consumo de drogas es multidimensional y el cineasta repara en ello. Para ser ecuánimes, el final no aclara si siguen consumiendo o no, pero da una pista sobre ello aportando una clara mejoría de la protagonista central. Es necesario mencionar que el planteamiento de los factores psicosociales sobre la sustancia es parte de las posturas científicas más recientes sobre el tratamiento de las drogodependencias. Puede que, aunque el público no valore su aparente simple trama, valga la pena profundizar en esta cinta.

11. CONCLUSIONES

Las drogas han sido inmortalizadas en el cine. Han dejado un camino de huellas guiado por las condiciones políticas, sociales e históricas. Adentrarse en el recorrido cinematográfico del consumo supone mirar a través de una ventana el mundo que nos rodea, nos forma, nos precede. El cine es el artífice de los imaginarios indiscutibles, pero no siempre han ostentado esta condición. La evolución social se ha servido de las representaciones artísticas para perpetuarse. Es un reflejo de cómo fue el mundo – y su gente- en una época anterior. Concretando, esta investigación prometía el estudio de las representaciones del universo de las drogas en la filmografía española en tres períodos sucesivos y diferentes: la Dictadura, Transición y Democracia.

Comencemos con el análisis de las drogas en pantalla. La marihuana ha sido una reiteración en los filmes. No el modo de representarla. Cuando la Dictadura dio comienzo, ya se habían instaurado las primeras políticas prohibicionistas respecto a la marihuana en Estados Unidos. Se trataba de una campaña a gran escala que pretendía extender la criminalización de esta sustancia por todo el globo. España – ajena a este escenario- aún no concebía el consumo de esta droga como algo problemático. Su consumo estaba apartado de la masa social, solo algunos reductos sociales eran clientes habituales de esta droga. Sus efectos, peligros y métodos de consumo eran lejanos al espectador español promedio.

La censura impedía a los directores ahondar en el tratamiento audiovisual de las drogas. Las narrativas moralizantes y paternalistas eran las únicas permitidas. Los americanos vieron una oportunidad de oro. La ausencia de precedentes cinematográficos que trataran el consumo y el desconocimiento generalizado conformaban un lienzo en blanco para la recreación de su discurso. En el cine de la Dictadura construye una imagen ficticia de esta droga en base a las exageraciones, los mitos y los estereotipos. Se habla de una sustancia cuyos efectos se asemejaban más a la locura que a un colicón. Dada la gravedad de su sintomatología y de sus consecuencias; efectos y peligros de la droga conforman una misma categoría. Los consumidores se exponen a convertirse en personas motivadas por la violencia y ajenas a la realidad que ocupan. La marihuana tiene la capacidad de despojarles de voluntad propia. Se apodera de ellos casi como un proceso demoníaco. El lenguaje cinematográfico de esta etapa no pasa inadvertido. Imágenes distorsionadas, sonidos con un eco lejano, luces estroboscópicas y giros de cámara erráticos profundizan en el aura de misterio y oscuridad atribuida a esta sustancia.

En la Transición cae el sistema de censura. Los cineastas -emocionados por la nueva libertad creativa- escenifican todos aquellos tópicos vetados en el régimen. Por supuesto, las drogas entran dentro de las argumentaciones centrales. Las representaciones simples y obscenas propias del inicio de este período evolucionan a un tipo de cine experimental. A medida que el público rechaza estas corrientes iniciales y la preocupación social por el problema de la droga incrementa, el tratamiento del consumo en el ámbito cinematográfico cobra seriedad y realismo.

En estas primeras representaciones no se pretende ahondar en el problema de la droga. Pese a ello, debemos reconocer a estos cineastas la introducción de ciertas perspectivas maduras sobre el consumo. Es el caso del principio de tolerancia, el uso de drogas como calmante emocional y la variación de los síntomas dependientes del consumidor. Serán los precedentes de representaciones posteriores más críticas. Se trata de conceptos que dejan atrás las magnificaciones anteriores y aspiran a aterrizar en el tratamiento de la realidad social. Pese a la incorporación de estos nuevos elementos, los cineastas de la Transición aún se aferran a las imágenes amarillistas y sensacionalistas.

El cannabis sigue teniendo un papel importante y otras sustancias sobrevuelan – por primera vez- tímidamente la escena. El LSD, la cocaína, barbitúricos, popper y heroína debutan ante la cámara fugazmente. La heroína aparece como otra sustancia más. Aún no se había conformado la crisis social y los cineastas la introducen sin mayor preocupación bajo la normalización de las drogas y la violencia propias de las corrientes cinematográficas de moda. Tampoco profundizan en los síntomas, los efectos o los peligros. Entienden las drogas como una parte más del comportamiento social. Construyen un cuadro sintomatológico general y ambiguo: Efectos exagerados acompañados de estrategias audiovisuales y la dualidad efectos-peligros propio del período anterior.

A mediados de la Transición se registra la primera muerte por sobredosis de heroína. Su consumo se extiende por las calles provocando una ola de destrucción y muerte que azota el país. La hecatombe social lleva a los directores a una madurez forzosa. En las representaciones de los últimos años transicionales el cine estrena un carácter maduro y realista. Evoluciona en calidad técnica, encuentra nuevas formas de transmitir el mensaje de la narración y se permite explorar las herramientas de ficción. Ahonda en los detalles del proceso de adicción, el sufrimiento personal de los consumidores y los problemas indirectos del consumo. Nada tiene que ver con las

obras producidas al inicio de la Transición. Un lenguaje metafórico rige la argumentación. No pretende escandalizar al público, pretende atraparlo, infiltrarse en su imaginario.

Arrebato da el pistoletazo de salida. La heroína se consolida como protagonista permeando las representaciones democráticas. Eclipsa el protagonismo de otras sustancias como el LSD y la cocaína. Su presencia será discontinua y ocasional en las posteriores representaciones. La marihuana –aunque presente- se convierte en un personaje secundario a raíz la normalización de su consumo y la crisis social provocada por la heroína. Progresivamente, su presencia, síntomas y peligros se irán desdibujando en la pantalla hasta convertirse en un elemento de *atrezzo* más.

La imagen de la heroína prescinde de desmesuras anteriores. No hay visiones, no hay delirios, no hay paranoia. La cámara no necesita posicionarse desde el punto de vista protagonista como en la etapa dictatorial. Conocemos los efectos de la heroína a través de la imagen proyectada de los personajes. Dolor, irrealidad, lejanía y aislamiento configuran un lenguaje simbólico mucho más complejo. Se rompe la dualidad efectos-peligros. Las narraciones no están motivadas por un mensaje político ni publicitario, no necesitan exagerar para dar sentido al guión. Los consumidores conviven con un peligro mucho más grave y real que cualquier estado de locura: La muerte.

Así entramos en el período democrático. El protagonismo de la heroína es inamovible. Los cineastas toman como base los conceptos sembrados en la etapa anterior. Continúan profundizando en los aspectos más concretos del consumo. Se representan los aspectos más sutiles del problema de la droga; como el corte y edulcoración de las sustancias o la perspectiva de adicto como enfermo. Progresivamente, los cineastas se enfrentan al discurso social reduccionista mayoritario. Reflexionan sobre la situación social y económica de los adictos, exploran el perfil de los consumidores y optan por discutir la concepción de culpabilidad que se les atribuye. Una mirada mucho más sofisticada y sutil que dota al tema de la sobriedad que se merece.

Los efectos de las sustancias también se involucran en estas representaciones. Rechazan las exageraciones de la Dictadura y el lenguaje metafórico de la Transición. Hasta entonces, la sintomatología del consumo era representada como un castigo para el consumidor. Era una incongruencia. ¿Cómo se explicaba entonces el fenómeno del consumo? Las nuevas representaciones responden con un nuevo paradigma sintomatológico: Relajación extrema, paz,

tranquilidad. Podemos entender al adicto. Simultáneamente, esto se traduce en: dificultad en el habla, mareos, dificultad para mantenerse en pie, etcétera. En conjunto, un grupo de síntomas presentes en las calles. Un grupo de síntomas que el público podía reconocer.

Cuando llegaron los años 90 la sociedad toma un respiro. Los índices de consumo de heroína habían caído en picado. La crisis social está superada. La heroína había monopolizado gran parte de las narraciones hasta el momento. Es hora de que los productores exploren nuevas drogas, nuevas temáticas y nuevas técnicas audiovisuales. El cine español comienza a empaparse de la influencia internacional. Incluye conceptos, técnicas y lenguaje extranjero. Esto no quiere decir que la heroína desaparezca de las argumentaciones. La crisis, aunque superada, aún es reciente. Rescatan los tópicos de los ochenta. Nos cuentan la misma historia, pero desde otro punto de vista. La sustancia es la misma, sí, pero no la forma de retratarla. Las argumentaciones optan por centrarse en el papel de los consumidores o distribuidores para dejar el universo de la sustancia. Es un tipo de cine renovado, abierto y moderno.

Los cineastas también recuperan drogas que habían sido representadas colateralmente. La cocaína y el –olvidado- LSD brillan ante la cámara. Se vincula estas sustancias con las nuevas actitudes juveniles: actos temerarios, despreocupación, indiferencia ante el riesgo y distanciamiento emocional. Retratan en los protagonistas los imaginarios sociales atribuidos a los consumidores de estas sustancias; jóvenes sin preocupaciones con un status acomodado y adictos al riesgo. La indagación de sus síntomas y peligros se anula ante las nuevas representaciones de los adictos.

Entre todas las idas y venidas solo hay un grupo de sustancias que se mantienen inmutables ante el paso del tiempo y la evolución histórica. Parece que las drogas legales nunca han conformado un problema. Durante la Dictadura y Transición el alcohol y el tabaco se mantienen fijos en pantalla. Su presencia es constante, pero no suficiente para protagonizar una narrativa propia. Durante la joven Democracia hay un débil y puntual intento de los cineastas por dar a estas sustancias cierta relevancia. Se representan las drogas de farmacia como el valium y el problema del alcoholismo. Pero siempre amparados bajo el protagonismo de las drogas ilegales. Ciertamente, el papel de las drogas legales ha sido minimizado en todas las etapas de estudio. Las imágenes de la dependencia a las drogas legales son mínimas y ocasionales. La sociedad española no piensa en ellas como un problema.

Profundicemos en el proceso de adicción. El acceso a la droga nunca ha sido importante. El primer contacto de los consumidores con la sustancia pasa desapercibido. Los cineastas han preferido dedicar sus minutos de largometraje a la representación de la adicción en sí. A excepción de la etapa dictatorial. El cine estaba limitado, y la función moralizante era notoria. Nos explican que el acceso a la marihuana viene motivado a raíz de una intervención quirúrgica. Una explicación vaga y absurda en la que no se profundiza. Después, silencio. No obstante, hay otros factores en los que sí se ahonda, como son el contexto, las compañías y las redes de apoyos, que sugieren al espectador una explicación sobre el inicio del consumo. Siempre subordinada a la mirada e imaginación del público.

Las imágenes del proceso de adicción se vuelven más complejas a medida que avanzamos en el tiempo. En la etapa dictatorial las representaciones son primitivas, simples y directas. La función ejemplificadora imposibilita argumentaciones complejas. Antes comentaba que peligros-efectos han conformado una misma categoría en la pantalla. Pues bien, lo mismo ha ocurrido con la dualidad habituación-adicción. No hay un paso intermedio donde el consumidor accede a la sustancia, su consumo se hace habitual hasta integrarlo en su vida cotidiana y derivar en una adicción.

Es mucho más simple. Consumes y acto seguido te conviertes en un adicto. El proceso es claro. Lo cierto es que la motivación política llevó al cine dictatorial a caer en reducciones de la adicción con el objetivo de verter en los peligros representados el discurso criminalizador. Tenían un mayor interés en explayarse en los males que seguían a la adicción que en el proceso en sí. Representan un síndrome de abstinencia que pasa inadvertido; nervios y sudores que se confunden con los efectos de la droga. No hace una diferenciación clara entre los efectos, la adicción, el síndrome de abstinencia y los peligros del consumo. Es una miscelánea de angustia y locura que cree abarcarlo todo. Las narraciones culminan – para sorpresa del espectador- con una deshabituación fructífera y una reintegración social del consumidor como respaldo de su argumentación. Claro que, la sustancia a la que se hace referencia es la marihuana y no la devastadora heroína.

En la Transición, con la nueva madurez del cine, se rompe la dualidad habituación- adicción para conformar categorías independientes. Se advierten los nuevos usos de las drogas: calmante emocional, diversión, evasión, relación con el mundo y desconexión emocional. En definitiva, la posibilidad de un uso y no un abuso. Este discurso construirá el proceso de habituación. La antesala de la etapa adictiva. Eso sí, la repetición automática de estos usos lleva inexorablemente

a la adicción. Y aquí es donde, de nuevo, podemos ver los mencionados peligros y efectos de la droga en su apogeo.

La deshabitación se dificulta. Entra en escena un síndrome de abstinencia más elaborado y diferenciado: dolor, angustia, agresividad e ira castigan con dureza al consumidor. Deshabitación, síndrome de abstinencia, recaída y muerte es el curso natural de la adicción. Los finales esperanzadores se estancan en la Dictadura. Una nube de pesimismo y desesperanza cubre el cine. No hay alternativa para los drogodependientes. Este patrón se mantiene hasta bien entrada la Democracia. Cada vez más concreto y específico, los directores elaboran las narrativas con más detalle, seriedad y realismo. Estas primeras imágenes democráticas constituyen el culmen técnico y narrativo de la imagen de la adicción. Hasta los noventa. El nuevo clima social y el olvido de la heroína lleva a los directores a adoptar una actitud más benevolente con los adictos. No se lo ponen fácil, pero se sugiere, con discreción, un final más esperanzador. Lo cierto es que no explicitan el abandono del consumo, pero tampoco los mortíferos finales a los que estábamos acostumbrados en las etapas anteriores.

Otros elementos de la adicción se mantienen más o menos estables. Los escenarios de consumo se limitarán al ámbito privado, durante la Dictadura con el cannabis, en la Transición con la heroína y en la Democracia con la cocaína. El único cambio perceptible es el cannabis. Su normalización desplazará su consumo a escenarios semi-privados (parques, zonas alejadas o casas) a partir de la Transición. Mientras, las drogas legales siempre permanecerán en la esfera pública.

Las compañías del consumidor también se mantienen estáticas. Funcionará como un factor de retroalimentación y potenciador de la adicción. El adicto construye una red endogámica con otros consumidores, facilitando el proceso de identificación y aislamiento. El mensaje de los cineastas es claro: Si eres un adicto, te rodearás de otros adictos. Las personas que rodean al consumo y al consumidor son la causa de las recaídas y los fatídicos finales de muchas de las argumentaciones revisadas. A partir de la Transición las compañías se vuelven más complejas. Los consumidores se rodean de otros adictos, pero también de personas que repudian el consumo. Familiares y amigos que demuestran una intención humanitaria. No obstante, su presencia no es suficiente para frenar la espiral de adicción en la que se ven sumidos los consumidores. Sin embargo, la presencia de un círculo de amistades conformado por adictos ahonda en los patrones de consumo de los protagonistas.

En cuanto a los métodos de consumo, recorren simétricamente el mismo camino que las drogas. Cuando una droga debuta ante la cámara, el método de consumo relacionado a la misma se asienta y se repite en las siguientes representaciones. El cannabis hizo su primera aparición en la Dictadura a través de los llamados “cigarrillos balsámicos”. Pues bien, las siguientes imágenes replicarán el método de consumo, fumado, hasta la Democracia. La heroína, durante la Transición se presentó como una sustancia que podría ser fumada e inyectada; y se mantuvo así hasta la Democracia. En esta misma etapa el popper o barbitúricos, que únicamente ostentan un par de escenas, se consume inhalado y por vía oral respectivamente. El coetáneo LSD, fue consumido por primera vez de forma oral. Así se mantuvo hasta su última aparición en *Historias del Kronen*. O la cocaína, en este mismo filme, que únicamente se consume de forma esnifada.

Llegamos al perfil de los consumidores. Se trata de una categoría dependiente de representaciones de las sustancias en sí y las corrientes cinematográficas. Si la imagen construida de las drogas se asemejaba más a exageraciones que a la realidad, los perfiles de los consumidores serán consecuentes. En este sentido, la imagen retratada atiende y responde a las necesidades de la narrativa. Los cineastas definen el objetivo de la obra y construyen a los adictos convenientemente. La imagen del adicto es una imagen arrastrada por otras categorías, como las drogas o la adicción, que, a ojos de los cineastas tienen más importancia.

De modo que, igual que ocurre en el caso del proceso de adicción, los efectos o peligros de la droga, el perfil de los consumidores emprende un camino con una frágil linealidad – desde la Dictadura hasta la Democracia- que evoluciona desde la exageración al realismo social. No obstante, los directores no tardaron mucho en mezclar narrativas, enfoques y perspectivas que aludían a representaciones asimétricas convivientes en la misma época histórica.

Durante la Dictadura, la labor moralizante del cine llevó a los productores a crear un perfil del adicto acomodado. Un buen status social y económico que evidencie la pluralidad del problema del consumo. Aparentemente, no podemos localizar ningún factor de riesgo que augure el posterior proceso de adicción. No hay marginalidad, aislamiento, se le presuponen buenas redes de apoyo y un contexto favorable. Como decía, se trata de una estrategia para fortalecer el mensaje final: “Cualquiera puede caer en la adicción”. Durante las primeras imágenes de la Transición se polariza la imagen del adicto. Si bien se mantiene el perfil favorable, también se representan los perfiles más problemáticos que encarnan todos los estereotipos de la adicción:

delincuentes, mentirosos, traficantes, aislados, marginados y violentos. Propio del cine de destape.

Las imágenes posteriores de los adictos rehúyen las exageraciones y polarizaciones en pantalla. Los cineastas dirigen el perfil del consumidor hacia la realidad social. Prescinden de cualquier patrón, pauta, o evolución. Cada director elige cuidadosamente sus perfiles para que encajen en la narración. Desde mediados de la Transición hasta finales de la Democracia cohabitarán en pantalla perfiles que gozan de seguridad económica y social con aquellos más desgraciados, sumidos en un contexto pesimista y desesperanzador, y sin apenas recursos. Las redes de apoyo de cada personaje se adecuarán a estos factores. Aquellos personajes con las más dificultosas condiciones parecen ser perseguidos por la mala suerte, las redes de apoyo estarán ausentes o profundizarán en su adicción. Aquellos con condiciones más optimistas disfrutarán de la presencia de redes de apoyo; aunque no siempre perfectas.

Únicamente hay dos factores que tienen el mismo comportamiento independientemente de la época histórica¹⁴: el aspecto físico y psicología del adicto. No hay ningún patrón común en lo referente al aspecto físico de los consumidores. Se adecúa al status social y económico otorgado por la narrativa. No obstante, cuando estos personajes entran en la dinámica adictiva, todos ellos muestran una degradación física sustancial. El proceso de conversión lineal implantado por la Dictadura se reinventa con más sutileza y coherencia, especialmente a partir de la Transición. El consumo prolongado les trasmuta a seres frágiles, temblorosos, pálidos. Se apodera de su fuerza vital. Como diría Zulueta, les “vampiriza”.

El factor psicológico se comporta de la misma manera. No podremos ver ningún rasgo que nos alerte de una predisposición a caer en la adicción, más allá de las condiciones sociales y económicas en las que vivan los personajes. El consumo actúa como reclamo para la degradación. Ya no son monstruos asesinos, pero la droga les somete a duras condiciones de frustración, marginalidad, abandono y aislamiento. En algunos casos la narración hace una clara diferenciación entre el estado psicológico y físico del adicto antes y después del consumo problemático, bien mediante la temporalidad de la argumentación o bien a través de herramientas de ficción como los *flashbacks*. En todo caso, el mensaje de degradación tanto física

¹⁴ La única excepción es *Historias del Kronen*. No se explicita que la psicología de los protagonistas sea a causa de las drogas; pero sí se representa la complejidad y problemas que causa la misma. Sí se observa la degradación física de los personajes.

como psicológica parece ser resistente al tiempo. En todas las épocas históricas será algo presente en el celuloide.

Debemos ahondar en las imágenes de los distribuidores y productores. Entendemos que la cadena de venta y consumo de drogas pasa por: (1) productores, (2) distribuidores y (3) consumidores. Ninguna película revisada en esta investigación se ha atrevido a dar a los productores un espacio ante la cámara. Quizá esto se deba a la complejidad de la argumentación, el desconocimiento o a la falta de interés en este perfil. Hay un agujero narrativo en este sentido. No es importante. La imagen de los distribuidores se retrata igualmente, aunque los productores no les acompañen.

Era previsible. La Dictadura retrata a los traficantes al más puro estilo americano. La imagen del *American Gangster*¹⁵ se imita al detalle. Un grupo organizado que cuenta con un alto status social y económico, poder, organización y sin reparos en enfrentarse a todo aquel que les suponga un problema. Una versión descafeinada de los gánsteres que gozaban del éxito hollywoodiense en ese momento. Como es habitual en la época dictatorial, estas figuras ejemplifican las nefastas consecuencias de explorar el submundo de las drogas. Las motivaciones y razones que llevan a estos personajes a actuar de la forma en que lo hacen son completamente ignoradas. Su objetivo se limita a ser los antagonistas de la argumentación. Una forma fácil y sencilla de resolver el guión sin mucho esfuerzo. En esta etapa los distribuidores son la base de un panfleto publicitario antidrogas para el espectador.

Debemos reconocer que la información sobre la venta de drogas era escasa y los cineastas de la Transición no se arriesgan demasiado en la representación de estas figuras. Mantienen muchas de las características construidas durante el período anterior. Siguen siendo violentos, organizados y peligrosos. Pero alcanzan a ver una diferencia crucial. Los traficantes no son personas con un gran status social y económico, son delincuentes de poca monta, consumidores que quieren asegurarse su dosis diaria mientras sacan algo de beneficio. Claro, los cineastas aprovechan este doble perfil consumidor-distribuidor para enriquecer la argumentación sin mayores complicaciones. El perfil configurado durante la Transición sigue siendo hiperbólico, pero se aprecian algunas características más cercanas a la realidad.

¹⁵ Debe tener en cuenta el lector que la clásica imagen del *gánster* americano ya se había ido construyendo en décadas anteriores con filmes americanos muy reconocidos como *Little Caesar* (1931), *The Public Enemy* (1931) o *Scarface* (1932), entre otras.

La identidad de estos personajes evoluciona lineal y progresivamente hasta la Democracia. Se asienta el perfil del consumidor-distribuidor. Algo más común en la realidad que las imágenes representadas con anterioridad. Los distribuidores están más cercanos al menudeo que al tráfico de drogas a gran escala. Son adictos, con los mismos problemas que los protagonistas principales de la trama. Personas que se ven obligadas a involucrarse en la venta para mantener su propio consumo. Les despojan del alto status, el poder, la peligrosidad, la organización y el protagonismo. Son un aspecto más de la realidad del adicto. No son intocables, como nos hacían creer en la Dictadura. Incluso alguno de nuestros protagonistas de esta etapa acaba introduciéndose en el mundo de la venta. Se evidencia la facilidad de caer en el tráfico. No es algo descabellado, controlado por personas de poder. Es un recurso al que acceden los adictos cuando no les quedan más alternativas. Desaparecen el misticismo, el miedo y el sensacionalismo.

Los directores de los noventa dejan de centrarse en realismo social y reclaman los recursos de ficción. Vuelven a los perfiles americanizados; aunque con un poco más de criterio y elaboración que en la Dictadura. Narcotráfico, no menudeo. Los traficantes son capaces de mover grandes cantidades. Esto les otorga un alto status económico que el espectador puede observar a través de sus ostentosos lujos en pantalla. Amenazas, sangrientos asesinatos, palizas, y armas de fuego conforman el elevado status social y peligrosidad de los narcos. Por supuesto, cuentan con una amplia y efectiva organización con otras bandas y la policía. Se introduce la corrupción policial como el motor que posibilita la materialización del narcotráfico. Se aleja entonces, de la visión simplista y puritana de la Dictadura. Esto no quiere decir que todas las representaciones de los noventa cuenten con este patrón. Lo cierto es que los distribuidores no han tenido un papel esencial en esta etapa. Son secundarios, y se les sigue asociando al mismo perfil que el consumidor. Pero la crisis social ha quedado atrás, los directores quieren estrenar las herramientas del cine y no dudan en explorar otras vías argumentales.

En vistas de la presente investigación podemos afirmar que la mayoría de elementos y discursos representados evolucionan de forma lineal escoltados por los comportamientos e imaginarios sociales coetáneos. Aunque escasa, la presencia de las drogas en el cine se remonta a la etapa dictatorial. La cohibición, censura y desconocimiento llevaron al cine de esta etapa a la reproducción de un discurso primario y simplista de las drogas. El miedo social y el contexto internacional respaldaron la criminalización de las drogas y sus consumidores. A pesar de que, para los españoles, esto no suponía un problema real en su vida diaria. El consumo de sustancias estaba restringido a estamentos sociales aislados y concretos. No existía la concepción del

problema de la droga. La imagen de la adicción se asemejaba más a una representación ficcional originaria de una sociedad ajena que a la realidad española.

Ni en esta etapa ni en ninguna otra, las drogas legales como el alcohol y el tabaco han supuesto un problema. Eran concebidas como un elemento de la vida social. Estas sustancias no se someterán a juicios ni a críticas en ninguna de las representaciones cinematográficas. Por su parte, las drogas ilegales han ido evolucionando en pantalla. Se han ido normalizando, como la marihuana, o criminalizando, como la heroína, de acuerdo a la realidad social. Esto nos da una idea de lo establecido que está nuestra relación cultural y social con las drogas. El consumo en pantalla se vincula estrechamente con las percepciones sociales e imaginarios sociales. La forma de retratar a las drogas en pantalla, el mensaje implícito, y el contexto que las rodea se van estableciendo como corrientes minoritarias o dominantes de acuerdo a los acontecimientos sociales e históricos.

El problema del consumo y de la adicción se edifica durante la Transición. El cine actúa como espejo para el nuevo paradigma social de la droga. Nuevas drogas, nuevos patrones y métodos de consumo inundan la pantalla. La recién estrenada libertad correspondiente con el cine quinquí y el cine de destape, vincula el tabú de las drogas con la violencia, la provocación, y la perversión. Un tipo de cine cegado por la nueva libertad que prescinde de análisis profundos sobre el consumo. Pese a ello, consciente o inconscientemente, los cineastas del destape o del cine quinquí introducen facetas de la adicción, exageradas pero inexploradas hasta entonces. Aun así, las argumentaciones son provocativas, brutas y simples. La calidad técnica es pobre. Y, por supuesto, el fondo de la narración es llano y estéril.

Progresivamente, los directores dejan atrás estas anticuadas corrientes para centrarse en la sensatez y el retrato social. Hacen una faena hercúlea y crean un nuevo paradigma. Se cuestionan los conceptos cinematográficos anteriores y –con cautela- se convierten en los pioneros de un cine de drogas que será recordado en la actualidad. Reciclan algunas ideas e imágenes, pero nada tiene que ver con la Dictadura o los primeros años de Transición. Apuestan por las representaciones experimentales, el lenguaje metafórico, las estrategias cinematográficas reflexionadas y los personajes complejos. Entienden al espectador como un ser complejo y crítico. Le absorben en la narración y le hacen partícipe. El mensaje del film dependerá de la visión subjetiva del mismo.

Durante los primeros años de Democracia España sufre una rápida evolución social y política acompañada por la ficción cinematográfica. Los directores toman como referentes a los cineastas del último período transicional y continúan su camino. Ahondan en los más pequeños detalles de la drogodependencia. Visibilizan los problemas a los que se enfrentan los adictos con una argumentación solidaria y empática, pero también cruda y agresiva. La diversidad de personajes representados en estas narrativas refleja la compleja visión de las drogas en el entramado social. Ponen en duda la imagen del adicto que proliferaba en el discurso mayoritario, nadan a contracorriente dentro de un escenario en el que se había interiorizado la relación entre el abuso de drogas y la marginalidad de los jóvenes. En contraposición, nos encontramos personajes cuya vida no se reduce únicamente a ser adictos. Son realistas, tienen ansiedades, preocupaciones y vicios. Una visión humanista y sincera que apela a la empatía del espectador.

A partir de los noventa el problema del consumo nace desde perspectivas muy diversas. Es un cine que prescindir de afirmaciones generales, narraciones prefabricadas, elementos inverosímiles; en general, características presentes en otras etapas del cine. Las drogas se entremezclan con la narración sin una argumentación propia. Esto quiere decir que se someten a un proceso de normalización. Se evidencian los diversos usos de las drogas fuera del tópico de la marginalidad. Las drogas son una realidad, una realidad innegable. Están en los parques, en los bares, en las casas, parece que el cine de esta etapa hace un intento de enfrentarse a los discursos sociales modernos. Estas representaciones tienen su razón en la nueva situación social. La crisis de la heroína es un recuerdo. La imagen del adicto consumiendo heroína inyectada en contextos lúgubres y marginales no representa a los jóvenes de esta generación. Los cineastas ansían la innovación, la exploración de nuevas argumentaciones y el uso de las herramientas de ficción.

Todas las representaciones cinematográficas revisadas hasta ahora han tenido un papel principal en la gestación de los imaginarios sociales. Si bien, como se ha señalado, cada etapa disfruta de diferencias sustanciales en cuanto a las sustancias, el proceso de adicción, el perfil de los consumidores o los distribuidores. Existe una línea común: La droga es sinónimo de muerte.

Todos los filmes pertenecientes a esta investigación involucran la muerte del adicto o de personas cercanas al mismo. El camino de la adicción y del mundo de las drogas es un recorrido doloroso, repleto de fatídicos sucesos que castigan con severidad al adicto. El contexto del consumidor sufre las consecuencias del consumo de la misma forma que él. No hay una salida. La adicción condena a todo aquel que le rodea. Causa sufrimiento, angustia; desde la marihuana hasta la heroína. Las

argumentaciones no perdonan. Sumirse en el mundo de la droga supone enfrentar una lucha desventajosa contra la sustancia.

No importa el status social, la economía, las redes de apoyo o la psicología del adicto. El final es el mismo. La persona que consume se convierte en un ser destructivo para sí mismo y para la sociedad. Causará daños irreparables cegado por la necesidad de otra dosis. Un discurso un tanto lúgubre y pesimista que se aferra a los discursos sociales mayoritarios más longevos. Pero no debemos olvidar que el cine es un espejo. Absorbe los discursos sociales, los interpreta y los materializa. Algunos cineastas han intentado manifestar un discurso más complejo, pero parece que las argumentaciones y narraciones revisadas no les respaldan. El miedo a los adictos, a las drogas y su universo, es un miedo social persistente. La evolución histórica, política y social del país no ha influido en la esencia del imaginario social cinematográfico.

Cabe mencionar las potencialidades de la presente investigación. Este análisis puede sentar una base para futuras líneas de investigación en relación con las drogas y el cine. La perspectiva y contextualización histórica puede ser beneficiosa para estudios intergeneracionales o grupos de discusión donde se ahonde en los discursos e imaginarios sociales diferenciados en edades. Incluso un estudio comparado que evidencie la evolución de las percepciones sociales del consumo a través del cine a lo largo de las diferentes generaciones. Esto supondría estudiar el contexto histórico y social más reciente e identificar cuáles han sido los factores que han condicionado el mensaje cinematográfico sobre el consumo en la actualidad.

Otra de las posibilidades que ofrece esta investigación se sitúa en la esfera educativa. Como se ha visto, una gran parte de los estudios semejantes al presente se originan dentro del campo de la sensibilización y prevención del consumo de drogas. El cine es una herramienta eficaz en cuanto a la transmisión de mensajes. Dadas las películas seleccionadas, este estudio puede ser eficaz con alumnos de bachillerato con el fin de sensibilizar y prevenir el consumo de drogas. Se pueden plantear debates guiados, una iniciativa de ocio saludable o incluso, puede encajar dentro de la educación para adultos. En esta misma línea educativa, la presente investigación podría aplicarse como recurso educativo para profesiones que entren en contacto con el mundo de la drogodependencia. Contrastar el mensaje transmitido por el material audiovisual con la realidad científica puede facilitar a los profesionales la identificación de mitos, estereotipos y miedos presentes en la realidad social. Por último, la aportación de una mirada especializada en el lenguaje cinematográfico sobre las películas seleccionadas, pondría de manifiesto los mensajes

más sutiles en el discurso fílmico. Enriqueciendo el contenido del análisis y concretando las tendencias técnicas dentro del mundo audiovisual en los períodos de Dictadura, Transición y Democracia.

Finalmente, la mayor limitación que ha presentado este análisis es la extensión. Se trata de un objeto de estudio extenso que necesita de una investigación profunda y escrupulosa para su entendimiento general. Por esta razón, se ha tenido que reducir notablemente el contenido en apartados como la conceptualización, el marco teórico y la justificación con el fin de adaptarse al formato establecido. Esto ha supuesto reducir información valiosa en cuanto a los detalles de la investigación para mantener aquella más esencial. En el proceso se ha prescindido de relevantes aportaciones de autores, la indagación de algunas perspectivas mencionadas, o información detallada sobre algunos de los aspectos de la investigación.

12. BIBLIOGRAFÍA:

- (S.N). (2023, noviembre 14). El Ayuntamiento alerta a los adolescentes del riesgo del consumo de drogas a través del cine. *eldiariocantabria*
- A. B. C. (2006, abril 6). La prevención de las drogas, a través del cine, en «El club de las ideas». *ABC de Sevilla*.
- A. Escotado. *Historia general de las drogas*, Alianza, Madrid, 1998 (3 vols.).
- Aguilar, Carlos (1997): *Antología crítica del cine español (1906-95)*. Madrid: Cátedra
- Alarcón, A. (2024). Cine, una herramienta para el cambio social. *Public & Social Innovation Review*, 9, 01-17
- Alarcón, W. y Aguirre, C. (2008). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista Medicina y Cine*. 131-136
- Alonso, M. (2016, marzo 12). ¿Provoca adicción ver fumar en una película? La OMS asegura que sí. *ELMUNDO*.
- Armendáriz, M (Director). (1986). *27 horas*. ETB y Elías Querejeta P.C.
- Armendáriz, M (Director). (1995). *Historias del Kronen*. Elías Querejeta. P.C. Victoires Productions. Alert Film
- Aumont, J., Marie, M., Bergala, A., & Vernet, M. (1992). *Estética del cine*. Paidós.
- Backzo, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, A. (2004). *El cine como experimentación filosófica*. Buenos Aires: Manantial.
- Barranco, A. (2019, junio 25). ¿Apología de las drogas? Las polémicas que han puesto a “Euphoria” en el ojo del huracán. *El Confidencial*.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Berger, P. Y Luckman, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BOE (1967, 11 de abril). Jefatura del Estado
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *El arte cinematográfico: una introducción*. McGraw-Hill Interamericana.
- Bou, D. (2015). *Vaselina en la lente. Las drogas en el imaginario audiovisual español (1960-2010)*[Tesis de Doctorado: Universitat Politècnica de Valencia]. Editorial Luhú.
- Boú, D, y Piquer, D. (2015). *Cultura audiovisual e imaginarios colectivos: El caso de las drogas en España*. ANIAV
- Bourdieu P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama

- Cáliz, B. (2005). El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores. *Fundación Universitaria Española*.
- Carrillo, S. (2025, marzo 14). Hollywood ya normalizó las drogas, ahora es el turno de la política. *Cáñamo*.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casitas et. al, (2009).” El cine como vector de expansión de la epidemia tabáquica”. *Gaceta Sanitaria*. 238–243
- Cava, J (2017). IDENTIFICACIÓN, CONEXIÓN E INFLUENCIA. *Revista de Filosofía*. Nº 13.
- Córdoba, R., Samitier, E. (2009). *50 mitos sobre el tabaco*. Departamento de Salud y Consumo Gobierno de Aragón
- Córdova, N. (2012). “La narcocultura: poder, realidad, iconografía y “mito””. *Cultura y representaciones sociales*. 6 (12). pp. 209-237
- Cruz, D (2018). Formas simbólicas y procesos ideológicos de la narcocultura: Un acercamiento al mundo narco con jóvenes de Tepic, Nayarit. *Las ciencias sociales y la agenda nacional. Reflexiones y propuestas desde las Ciencias Sociales*. VOL III
- Cruz, M. (2018, enero 27). Catherine Zeta-Jones y el ‘blanqueamiento’ de una marca colombiana en Hollywood. *EL PAÍS*
- Dalton MA, Sargent J, Beach ML, et al. Effect of viewing smoking in movies on adolescent smoking initiation: a cohort study. *Lancet*. 2003;362: 281–5.
- De la Iglesia, E (Director). (1983). *El Pico*. Ópalo Films.
- De Moll, D. (2014). El Alcoholismo en ocho películas. *Making of*. 104-105. 23-29
- Del Olmo. R (1 Julio 1989) Drogas: distorsiones y realidades. Nueva Sociedad
- Durán, A. D. (2024, febrero 12). Apología del narco, ¿negocio de irresponsables? *Rolling Stone en Español*.
- España. (1995). *Código Penal*. Boletín Oficial del Estado, núm. 281, de 24 de noviembre de 1995.
- España. (1995). *Código Penal*. Boletín Oficial del Estado, núm. 281, de 24 de noviembre de 1995.
- España. (2010). *Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual*. Boletín Oficial del Estado, núm. 79, de 1 de abril de 2010, pp. 30157-30209.
- España. Constitución Española. (1978). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 311, de 29 de diciembre de 1978.
- España. Ley 6/1997, de 22 de octubre, sobre drogas, para la prevención, asistencia e integración social. *Boletín Oficial del Estado (BOE)*, núm. 37, de 12 de febrero de 1998. Referencia: BOE-A-1998-3169.
- España. Ministerio de Educación y Ciencia. (1975, 20 de enero). Orden por la que se incorpora el Archivo General de la Administración Civil del Estado al Histórico Nacional. Boletín Oficial del Estado.

- Esparcía, N. (2014). Las Drogas en el Cine Español. *Making of*. 104-105. 15-20
- Esparcía, N. (2014). Las Drogas en el Cine Norteamericano. *Making of*. 104-105. 6-13
- Ferigcla, M. (2004). El arduo problema de la terminología en los psicótrópos. *FUNDACIÓ JOSEP M. FERIGCLA*
- Fernández, I. (2019). El espectador. Cine y psicoanálisis. *Revista de psicoanálisis*. Vol 1.
- Fernández, E. (2020). " EL NARCOTRAFICANTE, ENTRE LA LITERATURA, EL CINE Y LA MITOLOGÍA POPULAR". *REVISTA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA*. 397-426
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid, Cátedra.
- Fuente, A. (2002). Cine, drogas y salud: recursos para la acción educativa. *Comunicar*. 18. 123-129
- Fundación Iberocaja (07 NOVIEMBRE 2013). "CINE Y SALUD", UNA INICIATIVA EDUCATIVA DIRIGIDA A CAPACITAR A LOS ADOLESCENTES ARAGONESES A TRAVÉS DE LA IMAGEN Y MULTIMEDIA. *Fundación iberocaja*
- Garrido, F. (1999). La droga como figura contemporánea del mal. *Gazeta de Antropología*
- Gascón, F. G. (2021). Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959. *Ler Història*, 79, 17-38.
- Gavela, Y. (2007). "La imagen como elemento mediador de la realidad ficticia en Historias del Kronen" en Torres Pou, S. (ed) *Memoria histórica, Género e Interdisciplinariedad: Los Estudios Culturales Hispánicos en el siglo XXI*. Madrid: Bibiloteca Nueva.
- González (2021). Apuntes para una genealogía de las políticas de drogas en Argentina: desde principios del siglo XX a la primera década del siglo XXI. *Astrolabio Nueva Época*. 29. 65-91
- Güell, O. (2002, septiembre 18). Cine contra el consumo de drogas juvenil. *EL PAÍS*
- Hari, J. (2015) *Tras el grito*. Espasa Libros
- Herrero, V. (2012). Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica. *Gaceta de Antropología*. 28 (1), 13.
- Huerga, M (Director). (1995). *Antártida*. Sogetel. Iberoamericana. Canal+ España
- Igartua, J, MÚNIZ, C (2008): Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. *Comunicación y sociedad*. núm. 1, p.25-52.
- Jameson, F (1995). La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial. Barcelona: Paidós.
- Jefatura del Estado (1967, 11 de abril). Ley por la que se actualizan las normas vigentes sobre estupefacientes, adaptándolas a lo establecido en el convenio de 1961 de las Naciones Unidas, Boletín Oficial del Estado, 4.806-4.809.
- Jefatura del Estado (1971, 16 de noviembre). Ley sobre reforma del Código Penal. Boletín Oficial del Estado
- Jullier L. (2004). *¿Qué es una buena película?* Paidós. Madrid

- K. Alexander, B. (2010). *Addiction: The View from Rat Park*.
- Klimovsky, L (Director). (1950). *Marihuana*. Carmelo Vecchione
- Lacerda., A (2005). Educación médica: la adicción y el cine (Drogas y juego como búsqueda de la felicidad). *Revista de Medicina y Cine*. 1. 95-102.
- Lara, A.; Medina, E. (2015). *Drogas y Audiovisual: Ficciones y reflexiones*. T&B.
- Leston, R. (2022, 23 marzo). *The Real-Life mobster who inspired the sopranos*. SlashFilm.
- Lewis, C.S. (2000). *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona. Alba Editorial.
- Luhmann, N. (2000). *LA REALIDAD DE LOS MEDIOS DE MASAS*. Anthropos.
- Manrique, D. A. (2020, mayo 25). Fascinación por Las Drogas. *EL PAÍS*
- Marías, J. (1971). La imagen de la vida humana. *En Tres visiones de la vida humana*. Navarra: Salvat-Alianza.
- Markez, I.(1989) *Las drogas en Euskadi. El dominio de la hipocresia*. San Sebastián, Tercera Prensa
- Martin Quintero, R. (2006). *Las políticas de drogas en España (1982-1996) a través del marco de las coaliciones promotoras. Un estudio del cambio en las políticas públicas* (Tesis inédita de doctorado). Departamento de Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid.
- Matas, R. (2008, 9 diciembre). B.C. drug deaths hit a low not seen in years. *The Globe And Mail*.
- McKee, (2002). *El guion*. Barcelona. Alba Editorial.
- Ministerio de la Gobernación (1967, 17 de agosto). Orden por la que se someten al régimen de control de estupefacientes los productos alucinógenos en general y con carácter especial los denominados LSD-25, mescalina y psilocibina, Boletín Oficial del Estado, 11.591-11.592.
- Moguillansky, M. (2018). CINE, IDENTIDADES Y COMUNIDADES. REFLEXIONES METODOLÓGICAS A PARTIR DE UNA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE E IMAGINARIOS SOCIALES EN EL MERCOSUR. *DOSSIER De Prácticas y discursos Universidad Nacional del Nordeste Centro de Estudios Sociales*. N°9. 234-251-
- Moral Jiménez, M. (2005). CRÍTICA PSICOSOCIAL A LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LAS DROGAS ASOCIADA A MECANISMOS DE PODER Y CONTROL. *Revista electrónica Salud Mental, Alcohol y Drogas, Volumen 1* , 1-16.
- Moreno, I. (2014). Cine y Tabaco: Una peligrosa relación. *Making of*. 104-105. 30-33
- National Institute on Drug Abuse (2008). INFO FACTS: El abuso de drogas y la drogadicción.
- Observatorio de Drogodependencias de Castilla-La Mancha (2010). *Jóvenes, drogas y medios de comunicación*. 6. 1-172.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (2018). Terminología e información sobre drogas. ISBN: 978-92-1-0045775-0
- Ortega y Gasset, J. (1930). *La rebelión de las masas*. Revista de Occidente.

- Pérez, L. (2018, marzo 3). Cine para luchar contra la droga. *El Correo*.
- Pérez, L., Sauras, A., Guillén, R., Campo, M., Nueno, C., Martínez, M. (2017). *Trainspotting* (1996): el problema de las adicciones en los jóvenes. *Revista de Medicina y Cine*. 14. 159-164
- Portal Plan Nacional sobre Drogas (2019). <https://pnsd.sanidad.gob.es/>
- Ramírez, N. (2021, abril 21). Christiane F y Tiny: cómo el mercado convirtió la drogadicción infantil en algo romántico. *EL PAÍS*
- Romaní, O (2010). Adicciones, drogodependencias y “problema de la droga” en España: la construcción de un problema social. *Cuiculco*. 49.
- Romaní, O. (1997) *Todo lo que quisiste saber sobre la dependencia a las drogas y nunca te atreviste a preguntar*. Hondarribia, Hiru
- Romaní, O. (1999). *Las drogas: Sueños y razones*. Barcelona: Ariel.
- Romero, A. (2019, octubre 9). Cómo afecta a los niños ver escenas de violencia y drogas. *Sapos y Princesas*.
- Romo, B (2017). El cine como medio de comunicación social. Luces y sombras desde la perspectiva de género, *Fonseca, Journal of Communication* . 15 (15): 27-42.
- Romo, B. (2024).” El cine y su influencia en la apropiación de valores en jóvenes universitarios”. *Sociología México*. 109, 283-297
- Ruíz, V. y Sánchez, X. (2010). Análisis de la presencia de drogas en la filmografía de Pedro Almodóvar (2002-2009). *Originales*. 36. 49.63
- Sangro-Colón, P. y Huerta-Floriano, M. A. (2008). “Ética y estética del consumo de drogas en Historias del Kronen” en Proyecto Hombre: revista de la Asociación Proyecto Hombre, nº 65), p. 35-39.
- Schaef, A. W. (1987). *When society becomes an addict*. Harper & Row.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Suissa, A. (1997). *Rituels sauvages*. Presses de l'Université du Québec.
- Tenorio, I (2018). “Imágenes e imaginarios de la (narco)violencia desde la ficción en el cine mexicano contemporáneo”. *Imaginatas*. 86-108
- Thumfart, K. M., Jawaid, A., Bright, K., Flachsmann, M. y Mansuy, I. M. (2022). Epigenetics of childhood trauma: Long term sequelae and potential for treatment. 132, 1049–1066.
- Truchado, J (Director). (1977). *Juventud Drogada*. Amanecer Films
- Valdéz, J (2018). Acerca de la sensibilidad del espectador de cine según Julián Marías. *Fotocinema*. Nº 17.
- Vall, P. (31/08/2017). Cineabecedario de las drogas. *Fotogramas*
- Velasco González, M. (2008). *Cine drogado*. Madrid: Amargord

Zarse, E. M., Neff, M. R., Yoder, R., Hulvershorn, L., Chambers, J. E. y Chambers, R. A. (2019). The adverse childhood experiences questionnaire: Two decades of research on childhood trauma as a primary cause of adult mental illness, addiction, and medical diseases. *Cogent Medicine*.

Zorroza, I. (2007). Ficción, experiencia y realidad ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?. *Revista de Comunicación*. 6. 70-80-.

Zulueta, I (Director). (1979). *Arrebato*. Nicolás Astiarraga P.C.